UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

DIOGO DE SOUZA BRITO

NEGOCIAÇÕES DE UM SEDUTOR:
TRAJETÓRIA E OBRA DO COMPOSITOR GOIÁ NO MEIO ARTÍSTICO SERTANEJO (1954-1981).

UBERLÂNDIA
2009

DIOGO DE SOUZA BRITO

NEGOCIAÇÕES DE UM SEDUTOR:
TRAJETÓRIA E OBRA DO COMPOSITOR GOIÁ NO MEIO ARTÍSTICO SERTANEJO (1954-1981).

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em História Social, sob a orientação da Profª. Drª. Maria Clara Tomaz Machado.

Área de concentração: História Social.
Linha de pesquisa: História e Cultura.

UBERLÂNDIA
2009

DIOGO DE SOUZA BRITO

NEGOCIAÇÕES DE UM SEDUTOR:
TRAJETÓRIA E OBRA DO COMPOSITOR GOIÁ NO MEIO ARTÍSTICO SERTANEJO (1954-1981).

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em História Social, sob a orientação da Profª. Drª. Maria Clara Tomaz Machado.

Área de concentração: História Social.
Linha de pesquisa: História e Cultura.

Profª. Drª. Maria Clara Tomaz Machado
(Orientadora – UFU/INHIS)

Prof. Dr. José Roberto Zan
(UNICAMP/IAR)

Prof. Dr. Adalberto Paranhos
(UFU/DECIS)

À memória de Gerson Coutinho da Silva,

poeta-negociador-sedutor.

AGRADECIMENTOS

À professora doutora Maria Clara Tomaz Machado, cuja orientação — segura e competente — não sufocou os arroubos de autonomia que moveram este entusiasmado iniciante no *ofício de historiador*. Sua amizade e, acima de tudo, suas lições diárias de amor à História sempre serão lembradas. Encerro este trabalho convicto de que, sem seu apoio institucional e intelectual, os resultados aqui expostos seriam outros. A ela, meus agradecimentos mais sinceros.

Ao professor doutor José Roberto Zan, que gentilmente aceitou o convite para compor a banca avaliadora desta dissertação. Ao professor doutor Adalberto Paranhos, que demonstrou atenção sincera às questões levantadas por esta pesquisa, tanto na disciplina Estudos Alternativos em História da Cultura quanto em meu exame de qualificação — seu apoio e seus ensinamentos repercutiram de modo sensível em minha formação. À professora doutora Regma Maria dos Santos, que se tornou uma interlocutora valiosa com suas sugestões relevantes para o texto em sua argüição no exame de qualificação. Ao professor doutor Newton Dângelo, pela boa amizade, pelas experiências e pelos conhecimentos compartilhados em reuniões, trabalhos de campo, oficinas do Núcleo de Pesquisa em Cultura Popular, Imagem e Som (POPULIS) e na disciplina Cultura Popular — imprescindíveis aos meus estudos. À professora doutora Vera Lúcia Puga de Souza e aos colegas da disciplina Seminário de Pesquisa (da linha História e Cultura): Floriana, Dino Gozzer, Maria Clarisse, Leonardo, Rosane, que contribuíram muito para este trabalho com suas gentis sugestões. Foi um prazer enorme encontrá-los e ouvi-los.

Aos entrevistados, que me receberam gentilmente para dar uma contribuição importantíssima a este trabalho, permitindo-me aprofundar as questões aqui analisadas: Osvaldo Alfaiate, Arquimedes José de Castro, Ilda Coutinho, Hilger Coutinho, Nelson Coutinho, Benizário Pereira de Souza (Zalo), Gildemar José Rocha (Durval), Expedito José Rocha (Davi), Mazinho Quevedo, Roberto Nunes Corrêa, Francisco Ricardo de Souza (Marrequinho), José Idelmiro Cupido (Zé Cupido), Domingos Sabino da Cunha (Amaraí), Oscar Rosa (Tibagi), Sebastião Vieira da Rocha (Tião Rocha), Waldomiro Bariani Hortêncio. A Sinval Pereira e Lúcio Rodrigues Flores sou especialmente grato; sem a documentação por eles disponibilizada, passagens relevantes da trajetória de Goiá reveladas nesta pesquisa poderiam cair no esquecimento.

Aos amigos e pesquisadores Christiano Rangel dos Santos e Ricardo Vidal Golovat, que discutiram comigo atenciosamente questões importantes deste trabalho, meu fraterno agradecimento. A Karina Resende, que nobremente me cedeu documentos preciosos por ela "garimpados" nos acervos da Câmara Municipal e da Fundação Cultural de Coromandel. Aos pesquisadores e fraternos amigos do POPULIS, que me deram lições constantes de companheirismo e hombridade intelectual: Rafael Guarato dos Santos, Elmiro Lopes da Silva, Floriana Rosa da Silva, Raphael Alberto Ribeiro, Getúlio Ribeiro, Tadeu Pereira dos Santos, Fabíola "Prima", Ana Flávia Ribeiro Santana, Ricieli Majori Pombo, Dorian Eric de Castro, Fabíola Benfica. Aos amigos de graduação com quem compartilhei os principais momentos de minha trajetória acadêmica: Marcelo Marques, Roberta Paula Gomes Silva, Lílian Cristina da Silva, Fernanda Santos, Rodrigo Gerolineto, Ivan Jotta, Laura Moucachar Bittar, Tamara Sanches, Juliana Brito, Viviane Pereira, Daniela Porfírio. Ao casal Eduardo Moraes Warpechowski e Sandra Alves Fiúza, portadores de uma generosidade intelectual imensurável e com quem tive debates prazerosos em nossos encontros na casa deles. Ao professor doutor Florisvaldo Junior, com quem tive longas e proveitosas conversas sobre aspectos desta pesquisa.

Ao meu pai, Ivany Brito (*em memória*), e à minha mãe, Inês Brito, que nunca mediram esforços para que eu pudesse concluir meus estudos; a minhas irmãs, Ivana e Roberta, e meu irmão, Daniel, também fundamentais, cada um a seu modo. Às pequenas Elisa e Clara, que na última visita quiseram conferir "que 'livro' é esse que nunca acaba" — apesar de algumas reclamações, compreenderam minha ausência. Ao pequeno e doce Miguel, que pouco entende, mas que notará estar convivendo mais com o tio. Ao Lázaro, sempre com palavras de apoio ao meu ingresso na vida acadêmica.

À minha companheira, Caroline Campos Rizzotto, que sempre esteve presente nos momentos mais importantes da elaboração deste trabalho, confortando-me e apoiando-me. Suas leituras atentas e seus comentários precisos foram imprescindíveis ao amadurecimento das idéias aqui apresentadas. Aos seus pais Lutero e Denise, acolhedores e amigos, pelas palavras animadoras e o apoio nos momentos mais difíceis.

Ao Edinan, pela competência demonstrada na edição do texto, que lhe deu mais fluência e mais clareza.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), que me concedeu bolsa de estudos para fazer a pesquisa que resultou neste trabalho.

Quando começamos a estudar a tradição, tornamo-nos imediatamente conscientes da mudança.

(Raymond Williams, *Tragédia Moderna*, p. 33.)

RESUMO

O presente estudo tem como tema a análise das experiências vivenciadas por um artista iniciante que dedicou esforços para realizar o sonho de edificar uma carreira no gênero musical sertanejo durante as décadas de 1960 e 1970. Este período é marcado por profundas transformações tanto sociais – urbanização, industrialização, migração campo/cidade, desintegração da cultura rústica –, quanto no referente ao próprio gênero (a transição da chamada música caipira para a música sertaneja e a massificação desta última por uma indústria fonográfica que definitivamente se consolidaria no Brasil a partir da década de 1970). Para tanto elegemos como foco de análise a trajetória artística e a obra do compositor e intérprete Gerson Coutinho da Silva, o Goiá, tido pelos artistas do gênero, público e crítica, como um dos mais expressivos compositores sertanejos destas décadas.

LISTA DE FIGURAS

Ilustração 1: Cartaz de divulgação de show do Trio da Amizade 35

Ilustração2: Fotografia de Zé Micuim e Rouxinol (Goiá) em Goiânia 36

Ilustração 3: Fotografia de Goiá em São Paulo 46

Ilustração 4: Cartaz de divulgação do Show de Goiá em Coromandel 84

Ilustração 5: Panfleto de divulgação das composições de Goiá 88

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 10

CAPÍTULO – 1
CATALISADOR DE MUDANÇAS OU MANTENEDOR DA TRADIÇÃO?: LEGITIMAÇÃO DA CARREIRA DE UM COMPOSITOR SERTANEJO 16

1.1 – Construção das representações pessoal e artística: de volta à terra-natal 17

1.2 – Compositor caipira?: do início em Goiânia aos primeiros anos na capital paulista 32

1.3 – Acirrando as distinções entre *caipira* e *sertanejo* 43

CAPÍTULO – 2
NEGOCIAÇÃO SEDUTORA: AMIZADE E PATRONATO, FAVORES E RETRIBUIÇÕES 65

2.1 – Amizade e patronato: "Cordialmente, Gerson Coutinho da Silva (Goiá) " 68

2.2 – Negociação: a reciprocidade de compromissos, favores e retribuições 83

2.3 – Uma negociação sedutora 97

CAPÍTULO – 3
LIMITES DA NEGOCIAÇÃO, RELAÇÕES DE TRABALHO E AVALIAÇÃO DA CARREIRA NO MERCADO FONOGRÁFICO 110

3.1 – Em busca dos direitos autorais: compositores, editoras musicais e sociedades arrecadadoras 110

3.2 – Intérpretes e gravadoras: relações de trabalho, remuneração e autonomia na produção musical 132

3.3 – "Então, as coisas têm que mudar ...": memórias de artistas sertanejos 144

CONSIDERAÇÕES FINAIS 157

FONTES 159

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 170

INTRODUÇÃO

> O discurso não deixa de se articular com a morte que postula, mas que a prática histórica contradiz. Pois, falar dos mortos é também negar a morte e, quase, desafiá-la.
>
> (Michel de Certeau, *A escrita da história, p. 57*)

Era tarde de 20 de janeiro de 1981. Seguindo o ritual, amigos e fãs organizaram uma grande caravana para a recepção na "placa de 5 km" da rodovia que liga Coromandel a Abadia dos Dourados. Em mais de uma centena de carros, todos com lotação máxima (na carroceria de caminhões e caminhonetes, cada espaço era disputado), milhares de pessoas esperavam sua chegada. A rádio Diamante — como em todos os dias de suas visitas — tocava só suas canções.[1]

No entanto, havia um clima diferente no ar: faltavam a alegria e empolgação de outros tempos. A ausência facilmente percebida de fogos de artifício e do carro de som denunciava a anormalidade. Ao contrário das outras vezes, ninguém cantava nem bebia. Uns buscavam os pontos mais altos do relevo local para terem o primeiro contato, ainda que apenas visual. Após algumas horas de espera no velho ponto de encontro, foi possível avistar, ao longe, a poeira levantada por um automóvel na precária estrada de terra. "Será ele?" — alguém deve ter se perguntado. Outros simplesmente concluíram que sim, pois, embora se tratasse de um dia atípico, o maior fluxo de carros provinha da própria cidade, e não de municípios vizinhos.

Era ele. O carro que o trazia, enfeitado com flores, parou por alguns minutos para que um grande cortejo se formasse a fim de acompanhar o ídolo no percurso de cinco quilômetros até a Igreja de Sant'Ana, a padroeira da cidade. A carreata perdia de vista — a maioria dos carros da pequena cidade estava ali. Na igreja, outros milhares esperavam sua chegada. Dentre eles, a esposa e os filhos. Ao chegar, amigos mais próximos se organizaram para carregar o féretro, levado para dentro da igreja após ser coberto com uma bandeira do município. Dentro da igreja — lotada —, familiares recebiam cumprimentos dos presentes:

---

[1] Essa reconstituição foi descrita com base em imagens do vídeo: *DEZ ANOS SEM GOIÁ*. Direção e produção: Wellington Aguiar. Coromandel: Fundação Cultural de Coromandel/TV Coromandel, 1991. 1 vídeo cassete (90 min.), son., color.

radialistas, compositores, intérpretes, políticos, amigos e fãs — todos lhe prestavam as últimas homenagens. Foi assim durante o restante do dia e madrugada adentro.

Na manhã seguinte, pelo microfone do altar improvisado na porta da igreja, o padre cumprimentou os presentes e os moradores da zona rural, pois linhas telefônicas foram instaladas na igreja e no cemitério especialmente para que a rádio transmitisse o acontecimento. No campo e na cidade, quem não pôde ir à igreja acompanhou a celebração pela rádio Diamante. Uma missa foi celebrada, em seguida vários discursos foram proferidos em tom de lamento. Na manhã do dia 21, o cortejo seguiu para o cemitério de Vila Branca, onde o corpo foi sepultado.

Hoje, junto ao túmulo, que tem só as iniciais de seu nome — G. C. S. — e os dizeres *Uma saudade amarga e cruel, de Coromandel em Minas Gerais*, está plantada uma árvore de cedro, atendendo a seus desejos manifestados em músicas:

> *Saudade de Coromandel*
> (Goiá e Biazinho)
>
> No dia em que a morte com sua inclemência,/ Tirar-me à vivência com outros mortais,/ Imploro às pessoas, às quais considero,/ Na campa só quero as iniciais./ Mas deixe na pedra bem fundo gravada,/ De jeito que nada apague os sinais:/ Uma saudade amarga e cruel,/ De Coromandel em Minas Gerais.
>
> *Pé-de-cedro*
> (Goiá e Zacarias Mourão)
>
> À Virgem santa sagrada, uma prece vou fazer,/ Junto ao meu pé-de-cedro é que desejo morrer./ Quero sua sombra amiga, projetada sobre mim,/ No meu último repouso na cidade de Coxim.[2]

* * *

A morte prematura (aos 46 anos de idade) do compositor Gerson Coutinho da Silva — o Goiá —, em 20 de janeiro de 1981, num hospital de Uberaba (MG), por causa de uma cirrose hepática, não encerrou a presença importante de sua obra no gênero musical sertanejo, tampouco sua trajetória artística terminava para amigos, patronos e um grande séqüito de aficionados. Sempre associada à terra-natal — Coromandel (MG) —, a carreia de

[2] A alusão a Coxim (MS) é feita por se tratar da cidade natal de Zacarias Mourão, parceiro de Goiá nesta e noutras composições. A mesma homenagem foi prestada a Zacarias: na ocasião de seu sepultamento, foi plantado um cedro ao lado de seu túmulo. Recentemente, o pé de cedro foi registrado pelo poder público municipal como patrimônio cultural de Coxim.

Goiá passaria a estar ainda mais presente após seu falecimento, mas de uma maneira diferente desde então: sem sua presença física, a cidade que antes lhe financiou parte da carreira iniciaria um culto persistente à sua memória: Goiá nunca deixaria de ser o principal cartão-postal de Coromandel. A ligação que manteve com a cidade influenciou a forma e o conteúdo de sua produção, o relacionamento com o mercado fonográfico e a maneira como seria visto, após sua morte, por fãs e artistas do gênero: um compositor saudoso e apaixonado pela cidade natal; defensor das paisagens interioranas.

Goiá fora um dos artistas sertanejos mais importantes de seu tempo: radialista em emissoras radiofônicas da cidade de São Paulo e intérprete em duplas, trios e carreira solo. Mas foi como compositor que obteve o reconhecimento maior: artistas, público e crítica do gênero o têm como um dos autores sertanejos mais respeitáveis do gênero. Como intérprete, gravou quatro discos em 78 rpm e três *long playings*; como compositor, registrou seu nome em 311 músicas. Se os números de sua produção não são exorbitantes, a repercussão de sua obra foi profunda: além das principais duplas sertanejas de sua época, artistas de gerações e formações musicais diferentes interpretaram e interpretam suas músicas: do virtuose da viola caipira Roberto Corrêa aos jovens ícones da nova música sertaneja César Menotti e Fabiano. Habilidoso e inteligente, Goiá construiu uma trajetória diferenciada no meio artístico sertanejo ao se mover com desenvoltura entre as regras impostas a artistas que buscavam o sucesso: negociou, aderiu, incorporou e até refutou tais regras em condições favoráveis — da maneira que lhe conviesse. Ao se adaptar relativamente bem à condição de migrante, compôs criativamente e fez da distância do interior sua maior fonte de inspiração. Seu estilo peculiar fez dele um formador de opinião entre os pares.

Eis por que estudamos a música sertaneja pela trajetória e obra de um compositor e tomamos Goiá como objeto de análise. Mais do que se deter em características peculiares de um artista, este estudo centra-se numa perspectiva que nos permitiu observar questões essenciais à compreensão da música sertaneja nas décadas de 1960 e 1970. De tal modo, as preocupações incidiram sobre o centro catalisador das mudanças no gênero — os criadores —, o que permitiu tanto analisar sua visão de mundo, as experiências vividas na condição de migrantes e as relações que teve com o mercado musical quanto abranger questões relativas aos intérpretes que emprestavam a voz e a imagem às canções. Como isso, expandimos o alcance das proposições levantadas. Dadas as relações diacrônicas, nossa intenção foi evitar recortes temáticos do tipo *a Moda Caipira de raízes em sua razão estável,*

sedimentada,[3] para a análise de um período cuja principal característica do gênero foi não o isolamento e a imobilidade, mas as sobreposições e os entrelaçamentos de influências diversas, tanto artísticas quanto comerciais.

Ao negarmos a sugestão — confusa — de atemporalidade e homogeneidade no gênero (seja ele visto como música caipira ou música sertaneja), uma segunda questão se impôs: tal proposta requeria documentos diversificados (composições e registros fonográficos), mas tinha de ir além, para que pudéssemos mergulhar a fundo nas relações entre o compositor Goiá e seus intérpretes, entre estes e o mercado fonográfico, bem como entre o compositor e seus familiares, amigos e fãs espalhados pelo país. Por isso, ao rol de fontes, incorporarmos cartas, conversas de circulação restrita registradas em fitas cassete, panfletos, poemas, fotografias, bilhetes, manuscritos, cartazes de shows, documentários e textos de jornal — a maioria produzida por Goiá, amigos e familiares de Coromandel. Ao estendermos o recorte espacial de análise a Coromandel, e não só à capital paulista — então o centro de produção e difusão da música sertaneja —, conclusões importantes nos permitiram apontar a participação relevante de uma cidade interiorana na produção da música sertaneja. Os habitantes de Coromandel não formavam um público consumidor manipulado[4] e inexpressivo, cuja interferência era pouca ou nenhuma.

Assim, pudemos identificar uma ligação do autor às vezes sutil, às vezes explícita com certos moradores de sua cidade natal (traduzida na criação e no registro de uma representação de si, em pedido de favores e empréstimos) e uma ligação deles com a produção de Goiá (traduzida na sugestão de temas e títulos e em comentários sobre as interpretações). Mais que contato entre artista e fãs, os vínculos com o interior revelaram uma rede intrigante de relações afetivas e de poder antes negligenciadas pelos estudos dedicados a esse tema. Empenhado em solidificar sua carreira, Goiá se inseriu numa trama de relações sociais com um grupo de moradores da cidade que resultou numa espécie de patronato exercido por eles em sua carreira. Tal patronato rendeu benefícios financeiros e simbólicos que lhe permitiram obter projeção e uma margem relativa de autonomia no mercado fonográfico. Para isso, teve de negociar. Mais que construir amizades, ele retribuiu cada favor prestado, criou uma representação harmoniosa e positiva para a cidade e se tornou admirado pelas classes populares da região.

---

[3] SANT'ANNA, Romildo. *A moda é viola*: ensaio do cantar caipira. São Paulo: Arte e Ciência; Marília: Editora Unimar, 2000, p. 18.

[4] CALDAS, Waldenyr. *Acorde na aurora*: sociologia da comunicação, música sertaneja e indústria cultura. São Paulo: Ed. Nacional, 1979, p. 1-2.

Essas considerações iniciais contextualizam a *hipótese* central deste estudo: a de que uma carreira vitoriosa no mercado fonográfico não poderia ser construída com passividade, mas com capacidade de negociar numa rede de poderes mais ampla que as imposições da indústria da música, pois envolvia — no caso de Goiá — uma relação complexa de amizade e patronato que interferia nos rumos da carreira e da criação artísticas. Nesse cenário, pensar em Goiá como *negociador* é uma questão teórica que não pretende tratá-lo como calculista ou interesseiro, mas sim ressaltar suas articulações e táticas de mobilidade relativas ao patronato e ao mercado fonográfico. É uma opção teórica que aponta um caminho contrário ao da passividade e manipulação do artista no processo de produção musical.[5] A menção a seu lado *sedutor* se refere à capacidade de agregar pessoas, atrair mulheres, fazer grandes amizades e ser admirado pelo seu jeito simples e atencioso. Porém, vai além ao aludirmos ao uso constante de táticas sedutoras de negociação. Como observou Michel de Certeau em sua *poética*[6] do cotidiano, *a cultura volta e meia legitima, desloca ou controla a razão do mais forte*.[7] O cotidiano não é local de passividade, dominação, reprodução e disciplina; antes, é espaço politizado repleto de criatividade, apropriações e conflitos marcados por jogos e táticas individuais.

A hipótese central se desdobra em três hipóteses-guia para as análises nos capítulos. O capítulo 1 busca situar a produção musical de Goiá no contexto histórico do meio artístico sertanejo, seguindo a hipótese de que, num momento de transformações na produção musical desse gênero, foi pela representação que construiu de si próprio — associando sua imagem com valores e costumes da cidade interiorana e abandonando a representação de cantor caipira — que Goiá conseguiu legitimar sua obra e suas atitudes como artista em meio ao público e aos pares. Para isso, transformou-se num homem preocupado em registrar sua memória em cartas, gravações em fitas cassete, músicas e que não se descuidara nesse quesito: ao selecionar como comporia sua representação, ele criou a de um compositor saudoso da cidade natal, apegado às tradições rurais e aos preceitos morais interioranos — mesmo quando, paradoxalmente, contribuía e defendia abertamente um distanciamento dos elementos que, na música, simbolizassem o universo caipira.

Guia a análise do capítulo 2 a hipótese de que a produção musical sertaneja nas décadas de 1960 e 1970 não se desvinculou das relações de poder nas cidades interioranas com que os artistas tinham contato. Se o patronato dado a Goiá por grupos dominantes de

---

[5] CALDAS, 1979, p. 5.
[6] CERTEAU, Michael. *A invenção do cotidiano*: 1 - artes de fazer. 9ª ed. Petrópolis: Ed. Vozes, 2003, 39.
[7] Ibid., p. 45.

Coromandel influenciava sua criação musical, também lhe garantia benefícios materiais e simbólicos que ele usava em suas negociações no mercado musical.

A análise do capítulo 3 tem como guia a hipótese de que, mesmo com as margens de negociação conquistadas no mercado fonográfico, Goiá não se livrou da interferência e imposição de companhias fonográficas, casas editoras e sociedades arrecadadoras de direitos autorais em sua produção. Assim, tentamos delinear os limites à autonomia artística, as relações de trabalho e a remuneração de direitos autorais no meio artístico sertanejo.

CAPÍTULO - I

CATALISADOR DE MUDANÇAS OU MANTENEDOR DA TRADIÇÃO?: LEGITIMAÇÃO DA CARREIRA DE UM COMPOSITOR SERTANEJO

Questionar as versões da trajetória artística de Goiá foi fundamental para os fins deste capítulo. O contato e a análise da documentação produzida por ele próprio e sua confrontação posterior com depoimentos orais de artistas, amigos, fãs e familiares nos permitiram perceber similaridades entre a *representação*[1] artística e pessoal criada por ele e a representação que artistas, radialistas, jornalistas, memorialistas divulgam desde sua morte — representação essa cultuada por seus admiradores país afora. Dados a experiência de vida como migrante e o início da criação artística para o mercado fonográfico, é possível supor que Goiá buscou legitimar sua produção musical e carreira artística construindo uma representação de cantor regionalista apegado a costumes e valores interioranos e que se convertera, ainda, em formador de opinião que influenciou vários artistas de sua geração. Essas considerações convergem para a *hipótese* deste capítulo, de que, num momento de transição da música caipira para a música sertaneja, os compositores empenhados nessa mudança buscaram formas de legitimar, em meio ao público e aos demais artistas do gênero, seu novo estilo de criação musical.

Alguns questionamentos se impõem: que representação Goiá criou para si e sua carreira? Quais foram os conflitos entre a forma como ele se representou e a postura adotada em momentos diferentes de sua trajetória artística? Que lugar o compositor e sua obra ocupam na trajetória da música sertaneja? É um compositor caipira ou sertanejo? Como ele contribuiu para a transformação do gênero? Por que fez questão de registrar sua trajetória? Refletir sobre essas questões supõe pensar no conceito de *representação* à luz do emprego teórico-metodológico de Roger Chartier, em especial a atenção dada por ele ao papel desempenhado pelas *lutas de representações* na *hierarquização da estrutura social*.[2] Assim, ao analisarmos a carreira artística de Goiá, compreenderemos como sua consolidação e seu

---

[1] A referência alude ao emprego metodológico dado por Roger Chartier. CHARTIER, Roger. O mundo como representação. In: *Estudos avançados*. São Paulo, Instituto de Estudos Avançados/USP, 11(5), 1991, p. 182-186.
[2] Ibid., p. 186.

sucesso só foram possíveis graças tanto à representação que criou de si e de sua trajetória em anos de atuação profissional quanto à legitimidade alcançada por essa representação entre artistas, empresários, patronos e fãs do gênero musical sertanejo. Para compreendermos os conflitos simbólicos, políticos e econômicos que marcaram sua trajetória artística, retomamos uma proposição importante desse historiador, que considera *a posição "objetiva" de cada indivíduo como dependente do crédito que aqueles de que espera reconhecimento conferem à representação que dá de si mesmo*.[3]

Ao analisarmos a construção da representação de Goiá, os objetivos subjacentes a esse investimento e os benefícios para sua carreira, recorremos ao estudo de Sergio Miceli *Imagens negociadas*, em especial quanto a buscar nas fontes relativas à carreira de Goiá o que Miceli buscou ao examinar a relação entre Portinari e os intelectuais brasileiros entre as décadas de 1920 e 1940: *a compreensão dos projetos concorrentes de construção de uma imagem pública condizente com os níveis de investimento e consagração*[4] que almejavam.

1.1 – Construção das representações pessoal e artística: de volta à terra-natal

Coromandel fica na região de Minas Gerais conhecida como Alto Paranaíba. Na década de 1950, quando Goiá deixou a cidade, sua população era estimada em 16.603 habitantes — dos quais, segundo Maria Clara Machado, 84,44% viviam no campo e 75,47% eram analfabetos. Havia poucas casas, e, assim como na zona rural, as pessoas enfrentavam a falta de abastecimento de água potável e energia elétrica. O comércio era formado por estabelecimentos básicos: lojas de variedades, cerealistas, armazéns e bares (responsáveis pelo abastecimento de gêneros alimentícios, roupas, tecidos, remédios, ferramentas e querosene). Tratamento médico era deficitário — o único hospital era a Santa Casa de

[3] CHARTIER, 1991, p. 186.
[4] MICELI, Sergio. *Imagens negociadas*: retratos da elite brasileira (1920-1940). São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 21.

Misericórdia, de responsabilidade dos vicentinos —, e a medicina popular era "preferida" ao atendimento médico — tido como último recurso.[5]

Em 1958, o pequeno lugarejo começou a ganhar ares de cidade: foi inaugurado o primeiro ginásio escolar da cidade, cujos professores vinham de outras localidades; um cinema com 400 lugares começou a ser construído, e uma nova rodoviária demarcaria o espaço urbano onde o pequeno burgo se expandiria ordenadamente nas décadas seguintes. A energia elétrica iluminava poucas calçadas de pé-de-moleque, e o Clube Jucás Bar, que acabara de ser aberto, só funcionava até as 22h. Na solidão da noite, predominavam as lamparinas. Os grandes quintais das poucas casas se confundiam em meio às cercas de arame farpado. As boiadas circulavam pelas ruas, embaraçando os limites entre rural e urbano. A Igreja Matriz de Sant'Ana era o centro de onde se irradiavam os pontos de sociabilidade: quermesses e barraquinhas se entremeavam ao *footing* das sessões de cinema. Serenatas se intercalavam com brincadeiras dançantes e bailes. Os circos itinerantes, vez ou outra, passavam pela cidade, alimentando o imaginário e as brincadeiras das crianças por semanas a fio.[6]

Mesmo com esses avanços, as atividades políticas — como era de se esperar — orientavam-se pelas relações personalistas do "voto de cabresto" nos chamados "currais eleitorais". Na zona rural, predominavam latifúndios ladeados por uma economia de subsistência, em que os mutirões eram não só práticas culturais de sociabilidades, mas também formas de garantir uma produção mínima para a subsistência. Paralelamente, outras relações de trabalho (como a de arrendatário, meeiro, posseiro) e as atividades do garimpo compunham a renda de quem vivia no campo.[7]

Foi esse contexto que Gerson Coutinho da Silva deixou no início dos anos de 1950, na expectativa de se profissionalizar no cenário da música sertaneja e seguir carreira artística como músico e compositor. Após 14 anos, voltou a Coromandel, acompanhado dos amigos e principais intérpretes de suas canções: Zilo e Zalo, dupla sertaneja em excursão com um circo que se apresentava na região do Triângulo Mineiro e Alto Paranaíba. Era dia 18 de setembro de 1967. Goiá, então, reviu uma cidade com a paisagem urbana e rural transformadas: havia um ginásio municipal (particular) e um colégio estadual — as escolas

---

[5] MACHADO, Maria Clara T. *Cultura popular e desenvolvimentismo em Minas Gerais*: caminhos cruzados de um mesmo tempo (1950-1985). 1998. 291f. Tese (Doutorado em História) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998, p. 138-153.
[6] Ibid., p. 138-153.
[7] Ibid., p. 138-153.

rurais do município estavam em construção. As ruas principais eram calçadas, e uma minoria da população dispunha de telefonia, energia elétrica fornecida pelas Centrais Elétricas de Minas Gerais (CEMIG) e serviços bancários prestados pelo Banco do Brasil.[8] Tudo isso mostrava as transformações advindas dos projetos desenvolvimentistas do governo federal, cujos resultados iniciais indicavam a reconfiguração das paisagens urbana e rural.

Em 1967, Gerson já havia adotado o nome artístico de Goiá. Mas, embora tivesse fama entre ouvintes de rádio da região, apenas seus familiares e alguns amigos de infância sabiam que ele era coromandelense. No show da dupla, ele fora apresentado como filho da cidade; começava aí uma reaproximação que duraria até o fim de sua vida. Saudada e festejada intensamente por algumas pessoas, sua presença repercutiu muito na cidade. Reviu amigos e familiares, fez novas amizades, trocou endereços, confirmou horários de programas de rádio de que costumava participar na capital paulista e seguiu com o circo. Esse reencontro, de dois dias, significou muito para o redirecionamento de sua carreira: a partir de então, ele iniciava sua projeção como importante compositor do gênero sertanejo, a ponto de duplas de expressão à época terem gravado canções suas, das quais duas se destacavam: *Saudades de Coromandel* — gravada por Gauchito e Biazinho em 1962 — e *Canção do meu adeus* — gravada por Zilo e Zalo em 1967. Ambas exaltavam a cidade e relatavam o sofrimento provocado pela saudade da vida interiorana.

Poucos meses depois, já em São Paulo, Gerson recebe uma carta de um dos moradores de Coromandel que havia conhecido durante a viagem. Junto com a carta recheada de elogios — como deixa entrever sua resposta —, estava um panfleto contendo a letra de *Canção do meu adeus*, que o autor da carta — Sinval — mandou imprimir a fim de divulgar, entre os coromandelenses, a música que tanto enaltecia a cidade e sem esquecer de pôr no panfleto o nome de seus dois postos de combustíveis. A resposta de Goiá a essa carta foi o começo da tessitura de uma trama que deu novo fôlego a sua carreira.

> Gentil Amigo Sinval,
>
> Acabo de receber sua carta, e é sob o impácto emocional que a mesma proporcionou-me, que estou lhe respondendo neste instante, sentindo minh'alma vibrando, enlevada pelo mais profundo sentimento de gratidão, difícil de ser definido.
>
> Antes de tudo, caro Sinval, devo dizer-lhe que minha visita a nossa terra foi para mim, uma verdadeira caixa de surprêsas, em vistas do progresso de nossa querida cidade, da beleza imutável e muito amada de

[8] MACHADO, 1998, p. 138-153.

> suas paisagens, e sobretudo, pela fidalguia da acolhida dos conterrâneos, dentre os quais você se situa em primeiro lugar, juntamente com José Calixto, Sebastião Caetano e tantos outros.
>
> Muitíssimo obrigado meu preclaro amigo, pela feliz iniciativa de publicar o meu modesto trabalho, divulgando assim, àqueles que ainda não conhecem, as palavras simples e sinceras desse coromandelense saudoso, que provavelmente jamais poderá regressar em definitivo para o seu berço amado, pela contingência do próprio destino mas que terá para sempre, na alma e no coração, o semblante amigo de seu povo, o suave deslumbramento das "Ave-Marias", as sublimes poesias das noites de lua, e o colorido extasiante das outras auroras, que jamais voltarão...
>
> Perdoe-me, se me perco em divagações, mas elas fazem parte de minha vida, mormente quando se trata de algo relacionado com o meu, com o nosso Coromandel, marco inicial de minha jornada, pelos caminhos da existência.[9]

Eis aí dois fatores fundamentais da sustentação da carreira de Goiá: um tipo de patronato exercido por Sinval e outros moradores da cidade — que permitiu ao artista transitar entre as camadas dominantes de Coromandel (pequenos comerciantes, políticos, fazendeiros, médicos, juízes, advogados) — e sua *representação* artística e pessoal — a ser construída em dezenas de músicas, cartas, poemas, gravações em fitas cassete e pronunciamentos em programas de rádio (em especial, *Biá e seus batutas*, transmitido pela Radio Nacional de São Paulo e apresentado por seu cunhado e conterrâneo Biá). A função do patronato foi viabilizar vários projetos artísticos e pessoais de Goiá, a exemplo — talvez o mais importante — da gravação de um disco em formato LP, cuja venda gerou renda, demanda por shows e, sobretudo, a divulgação de seu nome como compositor.[10] Esse disco, o primeiro de outros dois discos que se seguiram, permitiu a Goiá romper o anonimato em meio ao público. Já à representação de migrante apegado à sua infância e cidade coube o papel de lhe garantir a fama de compositor ligado às tradições rurais, saudoso da terra natal e imbuído de preceitos morais interioranos, mesmo num momento de profundas transformações do gênero sertanejo, quando os artistas — inclusive Goiá — começavam a se distanciar de símbolos que ligavam sua produção e imagem artística ao universo caipira.

Registros detalhados da carreira artística de Goiá começaram a ser conservados só a partir de 1967, por amigos e fãs da cidade. A documentação anterior a 1967 arrolada é escassa: restringe-se à discografia da dupla Zilo e Zalo, alguns fonogramas com interpretação

---

[9] DA SILVA, Gerson Coutinho [GOIÁ]. Carta enviada a Sinval Pereira. São Paulo, 26 de julho de 1968. A transcrições de todas as fontes nesta dissertação mantém a grafia original dos documentos, inclusive as incorreções ortográfico-gramaticais.

[10] As relações entre Goiá e o patronato local serão especificamente analisadas no segundo capítulo.

de outros artistas para suas canções e poucas fotografias. Embora escassa, é relevante. A maioria das informações desse período foi dada depois pelo próprio Goiá (em cartas, fitas, músicas e poemas); mesmo depoimentos orais coletados com amigos pessoais e com profissionais que trabalharam com ele antes de 1967 são influenciados pelos escritos do compositor. Dito de outro modo, foi Goiá quem mais se preocupou em registrar sua memória e atribuir aos moradores de Coromandel a função de preservar seus registros.

As cartas de Goiá e os panfletos que divulgavam suas músicas foram conservados e disponibilizados para pesquisa por Sinval Pereira, comerciante que se tornou amigo e patrocinador da carreira de Goiá. Das várias pessoas com quem o compositor se correspondia, apenas Sinval permitiu que tivéssemos contato com esse material.[11] Muitos disseram que perderam as cartas, outros disseram que divulgar o conteúdo delas seria trair a memória do amigo. Com efeito, pelo menos nas correspondências que lemos, não é raro Goiá se referir a assuntos *estritamente confidencias* quando se trata de questões financeiras ou familiares. Afinal, como ele mesmo dizia, ao se corresponder com um patrono, *o preclaro amigo sabe, a gente é muito conhecido por aí e temos um nome a zelar*.[12] Como Goiá sabia que suas cartas eram esperadas e circulavam em diferentes espaços na cidade, com freqüência ocorria de o mesmo envelope conter duas cartas: uma sobre assuntos variados, com predominância da saudade de Coromandel; outra sobre questões profissionais, de saúde e familiares: assuntos restritos aos interessados — o cabeçalho dessas cartas continha a palavra *confidencial*. Assim, se fazer dos amigos os guardiões e defensores de sua memória garantia que os registros de sua carreira seriam acumulados e preservados, isso também foi empecilho ao acesso a tais registros.[13]

Também fez questão de registrar sua memória para que pudesse fazer, à maneira dele, a seleção do que entraria e do que ficaria de fora, do que seria vantajoso e do

---

[11] O acervo de Sinval tem cartas destinadas a duas outras pessoas além dele: Adélia, sua mãe, e Nivaldo, seu amigo.

[12] DA SILVA, Gerson Coutinho [GOIÁ]. Carta enviada a Dr. Nivaldo. São Paulo, 13 de agosto de 1974.

[13] Corroboramos as questões levantadas por Marc Bloch sobre a transmissão dos testemunhos e suas implicações na perpetuação das lembranças do passado ou de seu esquecimento: "[...] os documentos não surgem, aqui ou ali, por efeito [de não se sabe] qual misterioso decreto dos deuses. Sua presença ou ausência em tais arquivos, em tal biblioteca, em tal solo deriva de causas humanas que não escapam de modo algum à analise, e os problemas que sua transmissão coloca, longe de terem apenas o alcance de exercícios de técnicos, tocam eles mesmos no mais íntimo da vida do passado, pois o que se encontra assim posto em jogo é nada menos do que a passagem da lembrança através das gerações". BLOCH, Marc. *Apologia da história*: ou o oficio do historiador. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001, p. 83.

que traria prejuízos a seus projetos pessoais. Em outras palavras, Goiá criou e cultivou, ao longo de toda a década de 1970, uma espécie de "versão oficial" de sua trajetória artística e pessoal. Ao utilizarmos essas fontes, é nosso objetivo *fazê-las falar, para compreendê-las*,[14] ir além das primeiras impressões e descortinar vestígios de situações e fatos que seus criadores não imaginavam estar nos informando. À maneira dos ensinamentos de Marc Bloch, é salutar não confiar cegamente nos documentos, pois eles *não falam senão quando sabemos interrogá-los*.[15]

Mas que representação Goiá criou de si próprio? Conforme dissemos, da representação que Goiá criava de si e de seu passado, dependia, em parte, a forma como seria visto pelos fãs em Coromandel, nas demais regiões do Brasil e por profissionais do meio artístico. Dessa maneira, as cartas que escrevia, as fitas cassetes que gravava, contendo mensagens e músicas dedicadas a sua história de vida, eram um espaço de especial importância para a construção de sua identidade. Mesmo em formatos diferenciados, em geral cartas e fitas reforçavam, à sua maneira, a representação do trabalhador sempre atarefado, mas nem por isso menos atencioso, humilde, simples, religioso, apegado à família e, sobretudo, saudoso da terra natal, da natureza, dos amigos, do cotidiano e da gente simples do interior.

Um dos primeiros indícios da construção dessa relação foi a gravação de duas músicas: *Saudades de Coromandel*[16] e *Canção do meu adeus*[17] — a de maior repercussão, em razão de ter sido gravada por uma das duplas mais famosas da época, Zilo e Zalo:

> Jamais verei a minha terra pequenina
> Porque sei que em cada esquina,
> Só teria desenganos;
> Mas não me esqueço do Garimpo dos Coqueiros,
> E dos velhos companheiros,

---

[14] BLOCH, 2001, p. 96.
[15] Ibid., p. 79.
[16] GAUCHITO E BIAZINHO. Saudades de Coromandel (Goiá e Biazinho). In: Gauchito e Biazinho. S/l: Caboclo, CS-574, 1962. 1 disco 78 rpm. Eis a letra da canção: Quem é neste mundo que não tem saudade, / Da felicidade que não volta mais. / Do verde esperança, de um vale formoso, / Do tempo saudoso dos queridos pais. / Eu vivo sofrendo de tanta saudade, / De uma cidade, razão dos meus ais. / Uma saudade amarga e cruel, / De Coromandel em Minas Gerais. / Eu tinha meu mundo na fonte do açude, / Na mansa quietude dos velhos quintais. / De um mundo de cores eu fui companheiro, / Foi tão passageiro, mas lindo demais. / Me lembro até hoje com todo carinho, / Do sabiazinho, lá nos laranjais. / Uma saudade amarga e cruel, / De Coromandel em Minas Gerais. / No dia em que a morte com sua inclemência, / Tirar-me à vivência com outros mortais, / Imploro às pessoas, às quais considero, / Na campa só quero as iniciais. / Mas deixem na pedra bem fundo gravada, / De jeito que nada apaga os sinais: / Uma saudade amarga e cruel, / De Coromandel em Minas Gerais.
[17] ZILO E ZALO. Canção do meu adeus (Goiá e Zé Claudino). In: Zilo e Zalo. São Paulo, Chantecler, 1968. 1 disco sonoro.

Dos saudosos nove anos.
Me lembro sempre do Jozias e Anterino,
Agnaldo, Noraldino,
Desidério e Rafael;
Ai quem me dera, se eu mudasse o meu destino,
E voltasse a ser menino,
Lá no meu Coromandel.

Mas como posso, te rever minha cidade,
Se nas ruas da saudade,
Meus amores não verei,
Se lá no alto, na casinha tão branquinha,
Não está minha mãezinha,
Pois sem ela já fiquei;
E nas novenas de Sant'Ana, padroeira,
Já não há o Zé Ferreira,
Com a bandinha a tocar;
Ai neste instante, meu Coromandel querido,
Baixo os olhos comovido,
Pra ninguém me ver chorar.

Adeus, adeus, Macaúba das Vazantes,
Douradinho dos Diamantes,
A saudade é meu tormento.
Por que guardar os lindos sonhos de criança,
É viver de esperança,
Pra morrer de sentimento.
Coromandel, dos antigos sonhos meus,
A canção do meu adeus,
Para ti eu dediquei;
São pedacinhos de saudade dos parentes,
Das planícies e nascentes,
Desta terra que amei.

Com arranjo composto por viola, violão, acordeom e violino, a melodia triste é ainda mais acentuada pela interpretação com voz aguda e nasalada de Zilo e Zalo, à moda das duplas caipiras tradicionais, principal influência musical desses irmãos que foram foliões de Santos Reis antes de seguirem carreira artística. A música tem andamento lento e som mais encorpado na introdução, nos intervalos e na conclusão, quando todos os instrumentos compõem sua harmonia. A estrutura musical melancólica criada para receber a letra tem, nas três estrofes, acordeom e violino se alternando sobre a base fixa de viola e violão. Nos primeiros e terceiros versos das estrofes, predomina o acordeom; nos segundos e quartos, o violino. Prezadas por músicos e fãs do gênero, as rimas marcam a construção poética da letra, sem refrão.

A letra descreve a saudade de amigos, familiares e lugares que assinalaram a infância de Goiá. Como peculiaridade de suas composições, lugares e personagens citados se

inspiram naqueles que fizeram parte de sua vida real. Nomes como Jozias, Anterino, Agnaldo, Noraldino, Desidério e Rafael (amigos de infância), José Ferreira (seu primeiro professor de música e regente da banda de música da cidade) e lugares como Garimpo dos Coqueiros, rio Douradinho, Igreja de Sant'Ana, bem como a casa onde viveu com a mãe na infância, referem-se a um tempo idealizado cujas características principais são o contato com a natureza, a vida familiar, o cotidiano simples e ingênuo, marcado pela musicalidade da bandinha e pela religiosidade das novenas. Eis a tática usada por Goiá para assentar os primeiros tijolos da construção da representação que ele quis para si e sua carreira: lamentar e idealizar a saudade dos momentos pretéritos.

Mesmo que suas composições anteriores se refiram a Coromandel, a quantidade de canções cujo motivo ou cenário são a cidade cresceu a partir desse momento; e com aquelas que eram gravadas, Goiá reforçava a construção dessa imagem, ainda por meio de cartas. Uma enviada a Adélia Pereira, mãe de Sinval, é elucidativa:

> São Paulo, 18 de Setembro de 1968.
>
> Exma. Sra., dna. Adélia;
>
> Que a paz do Senhor esteja em seu lar.
>
> Hoje, finalmente, tive a oportunidade de lhe escrever, e peço perdão pelo atraso, mas estive todos esses dias em Santos a serviço do Banco, e tal incumbência me foi dada no dia seguinte àquele em que escrevi ao Sinval, exatamente o dia que prometi escrever; Como a senhora vê, não foi absolutamente por negligência que ainda não havia escrito, pelo contrário, estava ansioso por faze-lo, a fim de demonstrar um pouquinho da imensa gratidão que sinto, desde o momento em que recebi a sua prezada cartinha.
>
> Sim, dna. Adélia, poucas vezes, em minha vida, uma carta me causou tanta emoção! Lí-a inúmeras vêzes, para colegas, amigos e parentes, e em todas essas vêzes, sua leitura foi interrompida por um pranto silencioso, aquele pranto mudo que vem da alma e que, embora haja lagrima, nos faz feliz, muito feliz;
>
> A senhora tem razão: é muito difícil o esquecimento completo da terra onde se nasceu! Por mais tempo que se viva distante, e por melhor que seja o nosso viver, a saudade está sempre presente, e às vêzes — como ocorre comigo —, esta saudade transforma-se no grande mal que nos faz bem, pois através dela sofremos e... somos felizes, porque conseguimos realizar o sonho impossível: Voltar ao passado, rever os entes amados, trilhar os verdes caminhos da juventude e alcançar a felicidade, embora através da fantasia, mas — dizem — a felicidade também é fantasia, assim como a própria vida é uma ilusão...
>
> Ah, dna. Adélia, quando eu for novamente à Coromandel, haveremos de conversar por longas horas, se Deus quizer! Que pena não ter isto sido possível, quando aí estive! Uma das coisas que mais aprecio é

> manter uma boa "prósa" com pessoas amigas, que tem admiração pelas coisas simples que o mundo nos oferece.
>
> Nesta minha caminhada pela vida, tive a felicidade de conhecer muita gente assim, tal-qual a senhora, de alma pura e coração nobre, coração de ouro, que nos inspira tanta confiança e tanta paz! Feliz de quem pode conviver com essas almas, mensageiras luminosas do Creador!
>
> Deus lhe pague pela bela carta, dna. Adélia! Oxalá eu tenha a ventura de receber outras! Suas palavras me fizeram recordar muito o querido Padre Thomaz, que conheci em Patos de Minas, no início de minha modesta carreira, quando eu contava 14 anos de idade; Quanta saudade! Em outra oportunidade, hei de falar-lhe desse Padre, que exerceu uma grande influência sobre meu destino, inclusive, incentivando-me, nessa luta por um ideal.
>
> Gostaria de escrever muito, muito mais, todavia, não o farei hoje; Brevemente a senhora receberá uma nova carta. Minha esposa, Ilda, envia-lhe um grande abraço e manda dizer que se recorda perfeitamente da senhora, embora há muitos anos tenha se mudado de Coromandel. (Lembrasse dela? É filha do Sr. Mariano Theodoro, garimpeiro apaixonado por essas plagas, tal-qual o genro...)
>
> Lembranças aos seus queridos filhos e netinhos, envio-lhe meus respeitosos cumprimentos, e considere-se, por toda a vida, credora de minha gratidão.
>
> Gerson C. Silva — (Goiá)[18]

O texto da carta deixa entrever a construção da identidade de um homem trabalhador — atolado na burocracia do serviço bancário —, mas atencioso, porque, mesmo com tanto trabalho, tem tempo para ler a carta diversas vezes e respondê-la. Em tom emotivo, a alusão às várias leituras, a sós e entre amigos, reafirma o orgulho de ser portador de tamanho prestígio entre os cidadãos coromandelenses e do carinho da interlocutora. A seguir, aparece o migrante saudoso de seu passado e o lamento pela impossibilidade de revivê-lo. Atencioso e simples, espera fazer uma visita à dona Adélia para dedicarem horas a uma *boa "prósa"*. O ritmo acelerado da vida na cidade grande e o tempo de trabalho — que parece andar mais rápido numa rotina desgastante — são interrompidos por alguns instantes para a leitura da carta. O entendimento de que, em São Paulo, ele está numa realidade de aceleração e aumento do tempo de trabalho com diminuição do tempo de lazer, com freqüência serve, em seus escritos, de contraposição à lentidão do tempo de trabalho no interior e no meio rural.

A religiosidade surge na menção às pessoas iluminadas que o *Creador* sempre pôs em seu caminho: no presente, Adélia; no passado, Padre Thomaz, que o incentivou no

---

[18] DA SILVA, Gerson Coutinho [GOIÁ]. Carta enviada a Adélia Pereira. São Paulo, 18 de setembro de 1968.

início da carreira. A família surge na referência à esposa Ilda e no cumprimento aos demais familiares de dona Adélia. Estão presentes aqui os princípios ideais que Goiá acredita compor os valores morais de um pai de família de boa criação e índole impecável. Mesmo que não tenha sido fruto de uma ação premeditada, cada uma das características aparece ordenada em parágrafos distintos: trabalhador, ocupado, atencioso, que valoriza as origens, simples, religioso e afeiçoado à família.

Goiá não economiza adjetivos para descrever seus sentimentos. Vejamos trecho da carta enviada a Sinval Pereira onde tenta dizer por que não visitaria a cidade com um grupo de artistas que para lá se dirigiam:

> Meu amigo, é possível que "Biá e Seus Batutas" possam visitá-los brevemente, mas eu, infelizmente, somente poderei me ausentar de São Paulo após o mês de Abril, a não ser que o fizesse por alguns dias apenas (3 ou 4, no máximo), mas prometi a mim mesmo que caso aí voltasse, haveria de prolongar minha estadia por muito mais tempo, para não ficar novamente com aquela impressão de vazio na alma, que me atingiu quando daí partí, em m/ última visita; Permita-me fazer uma explanação sobre o assunto, para que o amigo, colocando-se em meu lugar, possa aquilatar a extensão desta espécie de vazio:
>
> Vivi em nossa querida Coromandel até a idade de 14 anos, (isto em sentido permanente), amando, com todas as forças do meu coração, as paisagens desta terra, cada rua, cada casa, os lugarejos circunvizinhos, que eu conhecia tão bem, os córregos, os plácidos lagos, enfim, um mundo maravilhoso e colorido, quase um paraíso aqui na terra, que eu, em minha ingenuidade de menino, julgava ser privilégio de todos... Muito mais tarde, já ausente e embora, de certa forma, houvesse alcançado meu ideal, vim constatar que a verdadeira felicidade havia ficado para traz, na vida simples e ingênua de minha saudosa meninice, que a noite dos tempos não pode apagar!... Em todas as vezes que por aí voltei, fiz questão de rever os recantos amados, cada rua, cada pedaço de caminho que a mão do homem não modificou, as casas onde conviví com meus entes queridos; Da última vez, entretanto, isto não foi possível, na íntegra, em vista do tempo e quando partimos, numa radiosa manhã de sol, eu tinha no coração uma angustia extrema, um imenso vazio na alma, pois estávamos partindo, quando meu desejo era ficar; Lá do alto meus olhos nevoados contemplaram uma vez mais minha cidade querida, semi-desperta, e nas ramagens, cujas folhas orvalhadas luziam ao sol, os pássaros cantavam, como se me prestassem a última homenagem, dizendo-me um último adeus... Que estranho paradoxo, pensei; Passei por aí os dias mais felizes de minha vida, encantado com tudo e com todos, sensibilizado pela atenção de minha gente, e agora, quando deveria partir felicíssimo, o fazia daquela maneira, cabisbaixo e magoado! Eis aí, caro Sinval, a razão que impede minha ida por enquanto, pois quem ama sua terra com tanto ardor, não se contenta com uma breve visita; Ademais, deixei combinado com uma turma daí uma pescaria no rio Paranaíba, e por lá ficaremos por uns três dias; (Meu Deus, terei mesmo esta ventura?) Pretendo também passar um dia inteirinho pescando piranhas no "meu" poço verde, fotografando-o de

> vários ângulos, e talvez, até experimente atravessá-lo à nado, "de comprido", como nos velhos tempos... E a lagoa perto do rio Santo Inácio? E êsse velho "Santo Inácio", ainda terá "Piáus"?... Céus! Quanta felicidade me espera! Não, decididamente não quero nem devo visitá-los antes de Abril, para que eu possa realizar todos estes pequenos-grandes sonhos, que constituem uma grande parcela de felicidade, em meu pequeno mundo![19]

No passado, os momentos rememorados como especiais foram vividos na infância; e desde então a infância[20] passou a ser sinônimo de felicidade. Goiá a ressaltava como a fase mais valorizada da vida e a que mais lhe dava inspiração poética para construir sua representação. Por isso, ele submetia a reelaboração de suas memórias a esses padrões estéticos, seja em músicas, cartas ou poemas. A elaboração sintática, o vocabulário, a pontuação precisa e o uso de recursos narrativos e descritivos no texto das cartas (datilografadas, depois assinadas de próprio punho), ao menos das que lemos, mostram um missivista com grande domínio da escrita; sobretudo se considerarmos que Goiá era um escritor quase autodidata, pois freqüentou o ensino formal só até o segundo ano primário. Vestígios dessa natureza nos levam a reiterar que a maneira como ele descrevia sua vida pessoal e artística tenha sido forjada e reforçada em diferentes momentos, por mais de uma via e de forma cuidadosa. Um bilhete deixado por ele ao seu cunhado e parceiro profissional Biá pode reiterar essa suposição. Numa noite em que fora dormir mais cedo que os demais artistas que estavam hospedados no mesmo local, Goiá desabafou em tom de brincadeira:

> Meu caro amigo Biá,
> Prezado amigo Luiz,
> Vou dormir e lhes desejo
> Uma noite bem feliz!
>
> Certamente estão jogando
> numa mesa bem formada,
> Eu passei o dia inteiro
> A cuidar da caipirada...
>
> Eu preciso dessa gente,
> E a eles não ataco,
> Mas, a música nos cansa,
> E também nos enche o saco![21]

---

[19] DA SILVA, Gerson Coutinho [GOIÁ]. Carta enviada a Sinval Pereira. São Paulo, 6 de dezembro de 1968.

[20] Devo esta maneira de pensar a infância de Goiá a leitura do livro de Sergio Miceli, *Intelectuais à brasileira*. Ver especialmente: MICELI, Sergio. Poder, sexo e letras na República Velha. In: *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 20.

[21] FLORES, Lúcio (org.). *O poeta Goiá*. Patos de Minas: Argos, 2004, p. 367.

Esse bilhete, e outros manuscritos, foi publicado no livro *O poeta Goiá*, organizado pelo fã e pesquisador Lúcio Flores;[22] não tem local nem data, mas sugere que as conversas e a troca de informações com artistas do meio eram mais livres das amarras da autocensura. A liberdade com que se refere ao cansaço e ao enfado do lado profissional da carreira artística (quando tinha de negociar e administrar situações que iam além do ato de compor) em nada lembra suas representações da vocação musical ou do poeta despretensioso. A rotina do ambiente artístico — em que dependia de duplas que gravassem suas músicas, da compra e venda de composições, do oferecimento de uma parceria a um radialista para que dado disco fosse executado em seus programas radiofônicos diários ou a um empresário para que este inserisse a música no repertório do disco de uma dupla de sucesso — era o "lado B" da história que Goiá não escreveu e que não faz parte das memórias de seus fãs.

Todavia, as fitas cassetes que ele gravava revelam mais dessa construção. Numa fita enviada ao amigo que ele trata por Dr. Heber (segundo Goiá, uma *mensagem gravada*), e não só pelo primeiro nome, Goiá tornou a descrever sua imagem de pai apegado à família e cristão:

> Alô amigos de Uberaba, já que enviamos a vocês as palavras de nossos filhos e depois eu até me permiti cantar a música que chama "Minha Mulher Amada" então o pai carinhoso e feliz toma a liberdade de reproduzir pra vocês..., alô Dr. Heber, Dona Elza, Isis, João Batista, Carlos, Neném e Itamar, todos vocês em fim. Há uns anos atrás eu fui passar o meu aniversário, onze de janeiro, lá na cidade de Barretos. Fui eu e o Hélio Pereira, como sempre parceiro incomparável, meu amigo. E minha filha Mary, escreveu uma carta para mim e colocou em meu bolso sem que eu percebesse. Na viagem eu encontrei esta carta. Comecei a ler, me emocionei de mais e não terminei. Daí chegando em Barretos, Hélio e os amigos da Rádio Barretos, tomaram conhecimento dessa carta, que foi lida ao microfone da Rádio Barretos pelo companheiro tão estimado Hélio Pereira. Eu me permito agora repetir esta gravação. Me desculpem o pai coruja. Mas é lógico, a gente criado no princípio cristão quer bem a família, não é? Então aí vai. Não sei se a qualidade vai sair boa, mais é a reprodução da carta de minha filha há alguns anos. A "Carta ao Pai", que muito me emocionou.[23]

---

[22] FLORES, 2002, p. 367.

[23] DA SILVA, Gerson Coutinho [GOIÁ]. Fita enviada à Dr. Heber. São Paulo: [197-]. 1 cassete sonoro.

Nessa e noutras mensagens, os filhos de Goiá participaram da gravação cumprimentando o destinatário e seus familiares. Depois foi reproduzida uma gravação de *Minha mulher amada* (Goiá), interpretada pelo compositor e sua esposa Ilda. Essa canção tem uma simbologia especial por ser uma homenagem a Ilda; além das menções diretas ao clima familiar, a construção desse ambiente é reforçada pela presença dos filhos e da mulher na hora da gravação, assim como pela música e pela carta da filha — as duas ligadas a questões familiares. Também relevante é a alusão à leitura da carta num programa radiofônico da Rádio Barretos — o que Goiá e outros radialistas de sua convivência no meio sertanejo faziam com freqüência. Essa leitura reforça a hipótese de que a representação de si mesmo construída e gerida por Goiá não se circunscrevia a fãs e amigos de sua cidade natal.

Nesse contexto, o rádio era o mais importante meio empregado por Goiá para difundir sua representação pessoal (em músicas, discursos ou poemas). Os fãs do compositor conhecem a história de um ouvinte de Brasília que virou um aficionado e apaixonado pela cidade de Coromandel sem nunca ter ido lá: seu envolvimento resultou da audição das canções e dos encômios feitos à cidade e a seus habitantes nos programas de rádios de que Goiá participava. Esse fã — Jorival, funcionário do Palácio do Planalto —, ao ouvir que Goiá trabalhava num banco em São Paulo, contatou um amigo no Palácio Bandeirantes e o incumbiu de localizar o ídolo. Sem saber onde Goiá trabalhava, esse amigo passou alguns dias ligando para todos os bancos que listou, até encontrar Goiá numa agência do Banco de Crédito Nacional S. A. (BCN); então agendou uma ligação telefônica de Jorival para Goiá, que durou mais de 30 minutos. Jorival é um caso representativo do fã que ficou amigo de Goiá e passou a lhe prestar os tradicionais favores — em dados momentos, ficou responsável por levar as composições de Goiá ao escritório da censura em Brasília.[24]

Noutra fita, enviada a Adélia Pereira, ele retomava o tema da saudade da infância *cor-de-rosa*:

> Quanta saudade Dona Adélia ouvindo este dedilhar querido que lembra os anos cor-de-rosa em que aí estive. Como sente o meu coração esta saudade tão pura que vem do âmago da alma. Ah saudade, porque existe, ou porque existes... A gente às vezes sofre sendo feliz, este é o paradoxo da vida.[25]

---

[24] DA SILVA, Gerson Coutinho [GOIÁ]. Carta enviada a Sinval Pereira. São Paulo, 25 de março de 1970.

[25] DA SILVA, Gerson Coutinho [GOIÁ]. Fita enviada à Adélia Pereira. São Paulo: 15/6/1974. 1 cassete sonoro.

A infância seria retomada outras vezes, como numa breve autobiografia que Goiá escrevera em meados da década de 1970. Pelo menos metade do texto, de quase duas páginas, é dedicada a sua infância; e seu conteúdo norteia ainda hoje os trabalhos sobre a trajetória de vida pessoal e artística de Goiá, a exemplo dos documentários *Dez anos sem Goiá*[26] e *Gente da gente: doze anos sem Goiá*[27] e do livro *O poeta Goiá*,[28] que homenageiam o compositor. *Dez anos sem Goiá* usa toda a descrição da autobiografia para elaborar o roteiro, acrescentando algumas canções de Goiá que mencionavam sua trajetória; *Gente da gente: doze anos sem Goiá* a emprega em parte. O livro se vale da transcrição do roteiro do primeiro documentário, assinada pela esposa e pelos filhos do compositor. Eis um trecho da versão original da autobiografia:

> Nasci em 11.1.35, em Coromandel, na rua Raul Soares, numa casa que muitos anos mais tarde ficou conhecida como "casa do períque" (o nosso Péricles, de saudosa memória); Desde pequenininho, sempre gostei de falar versos (recitar trovas), e como sempre recebia em troca um "cachê" (doce, queijo, requeijão, etc.) meu entusiasmo cresceu sobremaneira, até que um dia, no auge da interpretação quis dar um colorido especial à uma frase, expressando-a com bastante força, mas, o que todos ouviram foi um longo e grave ruído, considerado impróprio e vergonhoso, na presença "dos mais velhos", e foi assim que Coromandel perdeu seu declamador, de quatro anos de idade...
>
> Ganhei de meu pai, uma gaita de boca, que foi minha companheira por muitos anos, até que troquei-a por um violão de "tarrachas", que era meu grande sonho... Comecei a cantar em dupla com vários parceiros, dentre eles, Anterino Coutinho, meu irmão Nelson, Geraldo Telles (Geraldinho do Vigilato), seu irmão José (Zé do Vigilato), e quando chegávamos naquelas festas animadas, o pessoal sempre dizia: — "Chegou o fio do Cerso cum seus cumpanhêiro"! E a coisa "fervia" até o nascer do sol. Essa época marcou muito para mim e é responsável, em grande parte, pela saudade impossível que sinto da infância!
>
> Comecei a estudar música com o maestro José Ferreira e, enquanto não terminava o curso, passei a ser o tocador do bumbo ou bombo, e, como, por esta ocasião, eu formava dupla com Miguelinho (filho do "Miguel Batalhão"), arranjei para ele um lugar na Banda de Música, como tocador de "tarol", e depois das retretas (Chapadão, Alegre, Mateiro, Santa Rosa, etc.), a gente cantava nas barracas e o incentivo era imenso!

---

[26] DEZ ANOS SEM GOIÁ. Direção e produção: Wellington Aguiar. Coromandel: Fundação Cultural de Coromandel/TV Coromandel, 1991. 1 vídeo cassete (90 min), son., color.
[27] GENTE DA GENTE: doze anos sem Goiá. Produção: JN Produções. Uberaba: TV Regional/Rede Manchete, 1993. 1 vídeo cassete (90 min), son., color.
[28] FLORES, 2004.

> Após passarmos uma temporada em Lagamar, em casa de minha irmã Maria e de meu cunhado "Fulo", fomos (eu e Miguelinho) para Patos de Minas, onde cantamos, por alguns meses, no programa do "Compadre Formiga", meu querido amigo Padre Tomaz Oliviere; Mas eu não suportava passar mais que dois meses fora de Coromandel! Saia e voltava, voltava e saía... Foi em 1953 que parti para Goiânia onde fiquei conhecendo gente maravilhosa, e onde permaneci por dois anos, aprendendo muito, em todos os sentidos. (...)
>
> Esqueci-me de dizer que durante toda minha trajetória, de Coromandel a Patos, Goiânia e São Paulo, jamais deixei de compor as minhas músicas, e através delas, chorava a grande saudade de minha terra, mas, eu tinha em mente um ideal, e todo ideal exige sacrifícios, e de todos, o maior era a ausência prolongada de minha cidade, de minha gente, "meus amores"...[29]

Notemos que, ao eleger afetiva e taticamente os acontecimentos que comporiam a representação de sua infância, Goiá escolheu os que julgou mais pertinentes para justificar, com base nas experiências vividas quando criança, a profissão que exerceria quando adulto.[30]

Relembrou que recitava versos já aos 4 anos de idade, seus primeiros instrumentos, o início da formação musical (de início, apresentações em público nas festas comunitárias que viravam a madrugada, depois na banda de música) — aliás, a menção aos estudos de música com o maestro José Ferreira só é feita após ele dizer que sua iniciação musical ocorreu anos antes nas festas populares, o que continuava a acontecer após sua inserção na banda de música, pois, após as retretas da banda nas comunidades rurais da região, fazia apresentações em dupla com o seu parceiro *Miguelinho*. Vinculou sua suposta

---

[29] DA SILVA, Gerson Coutinho [GOIÁ]. Autobiografia. São Paulo: [197-]. Depois o colunista do jornal *Coromandel Notícias* Clayton Aguiar, que havia solicitado a Goiá a autobiografia para que pudesse, com base nela, escrever uma reportagem sobre sua carreira, resolveu publicar a correspondência na integra no jornal. AGUIAR, Clayton. Um pouco da vida de Goiá. Coromandel Notícias. Coromandel, ano IV, n° 39, dez. 1980 / jan. 1981.

[30] Em estudo sobre os intelectuais brasileiros e as "classes dirigentes" entre 1920 e 1945, Miceli faz esta consideração sobre as memórias e biografias deles: "memórias e biografias revelam certas experiências mediante as quais os intelectuais, mesmo sem o saber, buscam justificar sua 'vocação', ou melhor, se empenham em reconstruir as circunstâncias sociais que, no seu entender, se colocam na raiz de suas inclinações para as profissões intelectuais. Se os intelectuais insistem tanto em descrever as circunstâncias em que se sentiram atraídos pelo trabalho simbólico, quase sempre evocando personagens (um parente, um professor de primeiras letras, um padre, um letrado amigo da família) que pela primeira vez lhes teriam profetizado um futuro como artistas ou escritores, dedicando páginas sem conta ao relato de suas experiências de iniciação cultural (na escola, na igreja, nas brincadeiras etc.), como se tais 'façanhas' fossem indícios daquilo que viriam a ser, é porque não conseguem ocultar de todo os rastros que possibilitam reconstruir as determinações sociais de sua existência". MICELI, Sergio. Intelectuais e classes dirigentes no Brasil (1920-1945). In: *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 83.

vocação musical ao contexto social de sua criação: parte na cidade interiorana, parte no meio rural; a seu ver, essa experiência determinou sua trajetória rumo à profissão de músico, compositor e radialista. Daí a importância de ressaltar a presença marcante dos entusiastas, que sempre viram nele a essência de um "prodígio", supondo que esses atos indicavam a profissão que teria.

Portanto, mesmo que se declarasse apegado à cidade, seguiu rumo à realização de seu sonho. Os arroubos de saudade não teriam sido suficientes para apagar o ideal de um homem determinado, e, como *todo ideal exige sacrifícios,* ele estaria disposto a enfrentar a saudade de seus grandes amores — *sua cidade e sua gente* — para ser um artista da música.

Todavia, essa relação se mostra complexa, pois Goiá só se manteve no imaginário dos fãs cultuando a origem que, ao mesmo tempo, sentia-se pressionado a superar. Para se firmar no cenário musical com a representação de um compositor *regionalista* apegado à matriz cultural interiorana, a princípio teria de se libertar de uma imagem que construíra antes — a de cantor caipira — sem comprometer sua reputação entre os pares e o público. Assim, convém retrocedermos aos primeiros anos de sua carreira artística para compreendermos com mais exatidão os dilemas com os quais Goiá se debatia. Ao fazê-lo, recorremos a fontes que permitem reconstruir alguns momentos de sua carreira e canções que compôs em épocas distintas e que se remetem a essas passagens para mostrar que ele não descuidou da elaboração de registros que compusessem, depois, as memórias acerca de si.

1.2 – Compositor caipira?: do início em Goiânia aos primeiros anos na capital paulista

Nascido em 11 de janeiro de 1935, Gerson Coutinho da Silva — registrado como Silva, e não Silveira, por erro do Cartório de Registros do 1° Ofício do município de Coromandel — era filho de Celso Coutinho da Silveira e Margarida Rosa de Jesus: o pai era garimpeiro; a mãe, trabalhadora rural. Viveu a infância na comunidade rural de Douradinho, às margens do rio homônimo. Morou brevemente, também, na região dos Coqueiros, onde seu pai e ele trabalharam no garimpo; mas logo retornaram a Douradinho, onde vivia a maioria de seus familiares e onde teve os primeiros contatos com a música das duplas caipiras via rádio

— segundo atestam sua autobiografia e o depoimento de familiares e amigos. Segundo seu irmão Nelson Coutinho, o sonho de se tornar artista foi intensificado pela programação radiofônica: *a gente cantava debaixo de uma mesa coberta pra falar que era o rádio*.[31] Essa afirmação é um reforço dado pelo irmão à versão construída por Goiá em sua autobiografia.

Em 1953, foi para Goiânia, a fim de se inserir no meio artístico. Ao partir, algumas despedidas foram especiais, sobretudo da jovem Ilda, com quem se casou quatro anos mais tarde, na cidade de São Paulo. Como sempre registrava, de alguma forma, sua trajetória artística — e para reforçar a representação de saudoso da terra-natal —, compôs posteriormente um de seus grandes sucessos, imortalizando na memória dos fãs o dia de sua partida de Coromandel, *Jardineira do adeus:*

> Em mil novecentos e cinqüenta e três, / As cinco da tarde de um dia qualquer, / Deixei minha terra em busca de sonhos,/ Mas não por despeito de alguma mulher; / A minha mãezinha me deu um abraço, / Senti que o pranto turvava-me a vista. / Adeus, meu menino, Jesus é teu guia, / Que sejas um dia um grande artista. / E a jardineira, partiu me levando, / Em busca daquilo que sempre sonhei, / Na ânsia incontida de ser um artista,/ As coisas mais belas da vida deixei; / Talvez eu não tenha chegado ao alto, / Mas creio que pude cumprir grande parte; / Se acaso me falta maior audiência, / A sobrevivência já é uma arte. / Feliz de quem tem a mãezinha a seu lado, / A Deus agradeça e dê muito valor, / Porque essa falta da mãe é tão forte, / Nos enche o peito e a alma de dor; / E eu, por exemplo, vivendo distante, / Chorei muitas vezes, pois vinham falar: / Que ouvindo os programas que eu participava, / Mamãe soluçava me ouvindo cantar. / Passaram-se os anos, mamãe despediu-se, / Porque já havia cumprido a missão. / Partiu desta terra no mês de setembro, / Levando consigo o meu coração; / Prossigo cantando, pois ela gostava, / Embora eu sinta infelicidade; / A doce presença de Deus acalenta, / A bruma cinzenta de minha saudade.[32]

Os dois primeiros versos da canção talvez sejam os mais presentes na memória dos fãs: o *dia qualquer* de 1953 em que Goiá foi em busca do sonho: *ser um artista*. O apoio materno e sua determinação de enfrentar o sofrimento que era saber que sua mãe chorava quando o ouvia cantar nos programas de rádio são um ponto comum na lembrança de quem cultua a memória do artista. A saudade da mãe foi tema de outros sucessos: *Meu natal, sem*

---

[31] ENTREVISTA com Nelson Coutinho da Silveira, irmão de Goiá. Coromandel - MG, 9 de outubro de 2005. 1 cassete sonoro.

[32] MOCOCA E MORACI. Jardineira o adeus (Goiá e Sebastião Aurélio). In: VÁRIOS INTÉRPRETES. *Homenagem ao autor Goiá*. LP 33 rpm. São Paulo: Chantecler, 1981.

mamãe[33] e *Saudade de minha terra*[34] (*Tô aqui cantando, de longe escutando,/ Alguém está chorando com o rádio ligado*). Assim, Goiá registrava na música mais um momento de sua carreira que julgava relevante.

Goiá chegou a Goiânia acompanhado do pai. Lá ficou de 1953 a 1955 e deu os primeiros passos em carreira artística. Desembarcou com o apelido de Vaga-lume e logo conheceu Zé Micuim,[35] a quem o pai delegara a tarefa de ser o tutor do jovem, então com 18 anos de idade (e que ainda não tinha sequer documento de identidade). Micuim apresentou a Goiá os músicos, cantores e radialistas da rádio Brasil Central (RBC). Em pouco tempo, já com o nome artístico de Rouxinol, formou, com Zé Micuim e Goianinho, o Trio da Amizade, que seguia um padrão já usado (o mais famoso trio sertanejo da época era formado por Raul Torres, Florêncio e Rielli). Suas apresentações eram uma mistura de música, anúncios de patrocinadores e *performances* humorísticas que exploravam a jocosidade do estereótipo caipira.

Como mostra a reprodução de um cartaz dos shows do trio, além da participação nos programas de rádio, o grupo sobrevivia da renda de pequenos shows em circos e cines-teatro, espaços essenciais para os artistas de então. O cartaz era pensado de forma a trazer o máximo de informações sobre o espetáculo e os músicos, pois, como ainda não faziam sucesso, precisavam convencer também parte do público que não os conhecia. Mais do que ser apresentado como o *Trio sertanejo mais completo do Brasil*, cada músico tinha sua qualidade individual especificada: *o maior humorista, o melhor compositor* e o *Dr. Em Rasquiado Paraguaio*. No tempo em que o "jabá" não estava instituído como norma incondicional de divulgação, outros métodos de convencimento permeavam as relações entre artistas e público. Por exemplo, o glamour da participação em um programa de rádio, a gravação de um disco ou o talento individual de cada um. No entanto, para o público, o termômetro utilizado para medir a qualidade da dupla era a gravação de um disco. Como vemos, outra tática do cartaz era não conter o local onde o show seria realizado, de forma que o mesmo modelo pudesse ser usado em mais de uma cidade por onde passassem com a

---

[33] DURVAL E DAVI. Meu natal sem mamãe (Goiá e Sebastião Aurélio). LP 33 rpm. São Paulo: Chantecler, 1973. 1 disco sonoro.

[34] BELMONTE E AMARAÍ. Saudade de minha terra (Goiá e Belmonte). LP 33 rpm. São Paulo: RCA-Candem, 1969. 1 disco sonoro.

[35] No cartaz de um show em Goiânia (FIG. 1) aparece Zé Miquim. Mas, como o sobrenome usado com mais freqüência nos discos e noutras fontes é Micuim, nos o adotamos. Micuim é a denominação do carrapato-de-cavalo, parasita que afeta animais domésticos, selvagens e até o homem. Como Zé Micuim era humorista, essa pode ser uma origem plausível para o apelido.

“turnê”. E, de fato, a atuação do Trio Amizade não ficou circunscrita à capital, visto que fizeram algumas apresentações pelas cidades da região.[36]

HOJE - No palco do Cine Local

GRANDE SHOW, COM O

Trio da Amisade

O Trio sertanejo mais completo do Brasil, ZÉ MIQUIN, ROUXINOL e GOIANINHO, os marechais da musica sertaneja, vá assistir este espetaculo de gala, vá rir a valer, vá ouvir a sua musica predileta. E como brinde a você eles cantarão uma musica de sua autoria especialmente dedicado a esta hospitaleira cidade.

Não percam portanto a oportunidade de ver

Zé Miquim - O maior humorista do interior do Brasil e grande compositor.

Rouxinol - Grande violão e melhor compositor da musica sertaneja.

Goianinho - Dr. em Rasquiado Paraguaio e acordeon.

Tudo isto e mais um desafio você assistirá hoje no Cine Local

NÃO PERCAM

OFERTA DO SAL GOIANO - O melhor

Ilustração 1: Cartaz de divulgação de show do Trio da Amizade em Goiânia, Goiás. Da esquerda para a direita: Zé Micuim, Goianinho e Rouxinol (Goiá). 1954.
Fonte: Lúcio Flores. O poeta Goiá. Patos de Minas: Argos, 2003.

Aos poucos, o trio conseguiu reconhecimento e patrocínio para um programa diário na rádio Brasil Central, em Goiânia, que seguia propostas já testadas nos shows: músicas, esquetes humorísticas e longas menções ao patrocinador do horário. Por influência de Zé Micuim, humorista, os membros do trio passaram a usar roupas que lhes dessem a

[36] ENTREVISTA com Francisco Ricardo de Souza, o Marrequinho. Goiânia - GO, 17 de julho de 2007. 2 cassetes sonoros. Cantor e compositor, formou em 1967, em Goiânia, a dupla Marreco e Marrequinho. Foi um dos primeiros amigos de Goiá em Goiânia, amizade que persistiu mesmo com a mudança de Goiá para São Paulo.

imagem de artistas caipiras. É com um figurino à moda de duplas como *Jararaca e Ratinho*[37] e *Alvarenga e Ranchinho*[38] — então humoristas de maior renome — que Zé Micuim e Goiá, respectivamente, aparecem trajados nesse registro de 1954. Na fotografia, com fundo sem profundidade e autografada pelos intérpretes, ambos sustentam a imagem estereotipada do caipira: bigode ralo, empunhando seus instrumentos (viola e violão), chapéu de palha, camisas estampadas, calças xadrez e lenço no pescoço. O figurino em nada deixava a desejar ao dos já citados precursores do estilo.

Ilustração 2: Fotografia de Zé Micuim e Rouxinol (Goiá) em Goiânia. 1954.
Fonte: Lúcio Flores. O poeta Goiá. Patos de Minas: Argos, 2003.

Nesse momento, conheceram Waldomiro Bariani Ortêncio, proprietário do Bazar Paulistinha, primeira loja de Goiás a se especializar na venda de discos fonográficos,

[37] Sobre a dupla, conferir: NEPOMUCENO, Rosa. Jararaca e Ratinho: risos, emboladas e um saxofone triste. In: *Música caipira*: da roça ao rodeio. São Paulo: Editora 34, 1999, p. 247-261.
[38] Sobre essa dupla, ver: NEPOMUCENO, Rosa. Alvarenga e Ranchinho: fazendo humor com as mazelas do poder. In: *Música caipira*: da roça ao rodeio. São Paulo: Editora 34, 1999, p. 287-298.

hoje com 60 anos de funcionamento. Ele se tornou uma figura lendária no universo da música sertaneja por ter seu nome e o nome de sua loja citados na canção de Goiá intitulada *Saudade de Goiás* e, sobretudo, em *Pagode em Brasília,* de Teddy Vieira e Lourival dos Santos, interpretada por Tião Carreiro e Pardinho, uma das músicas mais famosas do gênero sertanejo. Tal referência é vista por Bariani como *homenagem para o maior comprador de discos do interior do país.* [...] *mas como em música não pode fazer propaganda, ao invés de falar Bazar Paulistinha, falou Bazar do Waldomiro*.[39] Segundo a descrição de Bariani, ele começou vender discos quase por acaso:

> É o seguinte, esse Bazar Paulistinha meu, eu comecei vendendo aviamentos, aquelas coisas e tal. Aí eu uma tinha caixa de disco 78 rpm da gravadora Continental. Aí a caixa vinha com 25 discos, sabe? Uma caixa de papelão. Quase não tinha, a produção era muito pouca. Aí eu tinha uma caixa dessa de disco da Continental, o símbolo dela era três sininho. Era três sininho assim, e eu tinha era uma porção de coador de chá, que eu tinha um bazar. Coador de chá era ali dentro, e tudo ficava na prateleira. Então chegou um dia um freguês e falou assim: "Deixa eu ver que disco que o senhor tem lá?" Eu falei, não, aquilo não é disco, é coador de chá. Aí né, mais outra vez, aquilo é coador de chá. Eu falei eu vou fazer um bazar que vende de tudo, eu vou vender disco também, aí eu fui procurar. Ah, meu filho, as gravadoras não vendiam, não abriam cliente novo, não. A produção era muito resumida, sabe? Não vendiam, e tinha as firmas em São Paulo que comprava tudo e revendia, se sabe como que é comércio, né? Aí as lojas Manon, aí eu fui lá nessa loja Manon e comprei uns 20 disco, mas com desconto só de 20%, o disco era vendido a vinte miréis na época, 20 cruzeiro e custava 16. Então se quebrasse um disco tomava um prejuízo, disco sobra muito, sabe?! Cai e ninguém quer mais. Aquela coisa! Então, até que eu consegui comprar direto, consegui comprar direto. Eu passei a ser o maior comprador de disco do interior do Brasil! [...] Eu comprava um caminhão só dum disco, 10 toneladas dum Fenemê, 10 tonelada só dum disco desse, e virei o maior vendedor do interior.[40]

Ressalvado o tom de epopéia do relato, cabe notar que, dada a quantidade de discos vendida pelo bazar — que fora um dos maiores vendedores do interior do país, com lojas em Goiânia, Campinas (GO) e Anápolis (GO) —, Bariani obteve o reconhecimento e prestígio de dirigentes de gravadoras, radialistas, cantores e compositores bem-sucedidos na cidade de São Paulo. Assim, em 1954, ele se tornou, também, agenciador de duplas sertanejas e passou a levar artistas locais para gravarem na capital paulista. Os primeiros foram os integrantes do Trio da Amizade.

---

[39] Entrevista com Waldomiro Bariani Ortencio. Goiânia - GO, 18 de julho de 2007. 1 cassete sonoro.
[40] Ibid.

> Aí, eu consegui então mandar as duplas gravar lá. Gravava em São Paulo no selo da companhia, chegava e comprava mil disco, então por mil disco eles mandava. Então chegava aqui, o artista ia trabalhar, pegava o disco na caixa, punha na bicicleta e ia vender pros bordéis, pra aquelas mulher, aquelas coisa e tal. Aí comecei, no final das contas gravei tanta gente né? A primeira dupla que foi, que veio aqui que eu gravei foi o Trio da Amizade. O Trio da Amizade, aqui tem um tal de Zé Micuim, morreu há muito tempo. Ele era, ele foi o precursor da gravação em Goiás. Então tinha esse Trio da Amizade, era ele e o Goianinho... Goiá e Goianinho e Zé Micuim.

Bariani lançou dezenas de artistas no mercado fonográfico. Os principais talvez tenham sido Goiá, o cantor de músicas românticas Lindomar Castilho, a cantora de músicas folclóricas Ely Camargo e a dupla sertaneja Marreco e Marrequinho.

Digna de nota é a menção à forma como a venda dos discos era feita pelos próprios intérpretes, que, além de terem o interesse na divulgação de seus trabalhos, tinham de justificar o investimento feito pelo "padrinho artístico",[41] que, com o encalhe dos discos, poderia ter um grande prejuízo. Num texto publicado em homenagem a Goiá, Bariani comentou a importância de se gravar um disco à época: *naqueles bons tempos, nos idos da década de 50, disco de cantor era como diploma de doutor na parede. O disco era, e ainda é, o passaporte para promover shows. E era único, ninguém clonava*.[42] O Trio da Amizade gravou dois discos sob a tutela de Bariani — o primeiro tinha as faixas *Brasília*[43] (lado A) e *Caminhoneiros de Goiás*[44] (lado B).

Com um disco no mercado e o programa diário no rádio, a fama do Trio da Amizade começou a crescer, e ele logo gravou um segundo disco de 78 rpm, também lançado pela Continental. Esse fonograma continha a toada *Milagres de Trindade*[45] no lado A e a moda campeira *São Paulo não pode parar* no lado B.[46] Mas esse disco foi lançado quando Goiá já havia se transferido para a capital paulista. Sem se preocupar muito com um eventual prejuízo do "padrinho artístico", Goiá abandonou o trio e se mudou para São Paulo.

---

[41] A expressão é utilizada por Lindomar Castilho na dedicatória que fez à Bariani na capa de seu primeiro disco lançado com o apoio do empresário.
[42] ORTENCIO, Waldomiro Bariani. Goiá um dos precursores do disco goiano. In: FLORES, Lúcio. *O Poeta Goiá.* Patos de Minas: Arcos, 2004, p. 26.
[43] TRIO DA AMIZADE. *Brasília* (Zé Micuim, Rouxinol [Goiá] e Goianinho). 78 rpm, Continental, 1955.
[44] TRIO DA AMIZADE. *Caminhoneiros de Goiás* (Zé Micuim, Rouxinol [Goiá] e Goianinho). 78 rpm, Continental, 1955.
[45] TRIO DA AMIZADE. *Milagres de Trindade* (Zé Micuim, Rouxinol [Goiá] e Goianinho). 78 rpm, Continental, 1956.
[46] TRIO DA AMIZADE. *São Paulo não pode parar* (Rouxinol [Goiá]). 78 rpm, Continental, 1956.

Bariani se ressente da dificuldade que era investir em duplas que logo se desfaziam. Diz ele:

> Mas cê sabe, você compra mil discos, mas vender mil discos é muito custoso! São quarenta caixas de 25, né? Em geral aquele povo assim, eles..., a dupla gravava, e antes do dia chegar eles brigava e arrumava outra dupla, chegava aqui e falava: "Não, esse cara aqui bebia, agora eu tô com um muito melhor". Mas eu dizia, "o disco não vai sair, o disco seu é esse aqui, como que eu vou trabalhar assim desse jeito". Muita música foi gravada e foi cancelada assim.[47]

A partida de Goiá não adveio de indisposição com os membros do trio, com quem manteve a amizade. Seu objetivo declarado era crescer na profissão, e naqueles anos isso era quase impossível longe de São Paulo, que abrigava o principal mercado consumidor e a maior estrutura de produção e difusão do gênero sertanejo (editoras, gravadoras, rádios). E mais: Ilda, namorada dos tempos de Coromandel, vivia com a família na capital paulista, e isso pesou em sua decisão.

A fase goiana foi saudada em canções como *Saudade de Goiás*:

> Goiás é saudade em tudo que falo, / Às vezes me calo por esta razão; / Mas o Waldomiro Bariani Ortêncio, / Rompeu o silêncio do meu coração, / Porque em seu livro, *Sertão Sem Fim*, / Mandou para mim, recordação. / Em seus personagens eu vi os goianos, / Que há quase dez anos, não posso mais ver; / A grande saudade bateu em meu peito, / Não tive outro jeito, senão escrever, / Humilde mensagem à terra querida, / Que nunca na vida irei esquecer.[48]

E *Natal em Goiás:*

> No mês de Dezembro, irei pra Goiás, / Com a minha família, passar o Natal, / E uma das coisas que quero primeiro, / Rever em Brasília o irmão Jorival; / Depois em Goiânia com o Marrequinho, / Visito emissoras de manhã cedinho, / Inclusive onde iniciei meu caminho, / Sonhando no ninho do meu ideal. / A minha homenagem é pura e sincera, / Pois desde os tempos que eu era um rapaz, / Goiás me dá força e coragem pra luta, / É meu incentivo, meu mundo de paz. / Aqui à distância eu vivo indeciso,/ Voltar muito em breve por lá eu preciso, / Pra ver os Goianos em seu paraíso, / E o lindo sorriso da flor de Goiás. / Guardei para sempre, um quadro pintado, / Na tarde vermelha de certo verão; / Parti de Goiânia, escondendo meu pranto, /

---

[47] Entrevista com Waldomiro Bariani Ortencio. Goiânia, 18 de julho de 2007. 1 cassete sonoro.
[48] CHITÃOZINHO E XORORÓ. Saudade de Goiás (Goiá). C*aminhos de minha infância*. LP 33 rpm, BMG, 1991.

> E a bordo daquele veloz avião, / Vi o sol poente com raios dourados, / Cobrindo milhares de metros quadrados, / De campos Goianos que trago guardados, / Bem compactados em meu coração. / Não posso esquecê-la, cidade formosa, / Goiânia querida que me amparou; / Porque nas andanças em busca da sorte, / Eu lhe devo muito do pouco que sou. / Não nego a verdade por ser realista, / Pastei pela vida a perder de vista, / Aí alcancei a primeira conquista, / Meu sonho de artista se concretizou.

Nessas composições, ele exalta Goiânia e Goiás, cita os amigos Jorival, Marrequinho e Bariani, além de relatar a importância de sua breve temporada na cidade para consolidar sua carreira como compositor. Ambas foram escritas alguns anos após a ida de Goiá para a capital paulista, quando ele tinha se habituado a compor canções que registrassem passagens de sua trajetória artística.

Gerson deixou Goiânia em 31 de dezembro de 1955. A mudança para São Paulo havia sido decidida e planejada meses antes, quando fora visitar Ilda lá. Nesse momento, dois irmãos de Ilda — Biá e Biázinho — já estavam inseridos no meio artístico sertanejo e foram os responsáveis principais pela inserção de Gerson no universo artístico paulistano. Biazinho fazia shows e participava de programas de rádio como integrante da dupla Gauchito e Biazinho; Biá, cantor e compositor, formava dupla com o "todo-poderoso" diretor artístico da gravadora Chantecler, Diogo Mulero — era Palmeira e Biá. Gerson fora recebido pela família de Ilda e passou a morar num quarto de fundos na casa da namorada, na rua Ezequiel Ramos, bairro da Mooca. Em 23 de fevereiro de 1957, ele se casou com Ilda.

A partir de então, com o nome artístico Goiá — homenagem a Goiânia —, passou a freqüentar os espaços ocupados por artistas sertanejos e, assim, ampliar seu leque de amizades e contatos artísticos. Aos poucos, conhecera outros compositores, intérpretes, radialistas e empresários; e a negociação da primeira oportunidade não tardou. Por intermédio de seus novos amigos artistas, conseguiu integrar uma das diversas formações do Trio Mineiro, com quem gravou, em 1959, duas músicas de sua autoria: *Capricho*[49] e *Coisas da vida*.[50] Esse trio tinha as mesmas características do Trio da Amizade: misturava músicas com esquetes humorísticas. Encerrou sua breve participação no Trio após a gravação do disco e de algumas participações em programas das rádios paulistanas Nacional e Tupi.

Nessa época, começaram suas participações na programação radiofônica, quando teve como principal parceiro o radialista Zacharias Mourão. Trabalhou no programa

---

[49] TRIO MINEIRO. *Capricho* [Goiá e Arlindo Pinto]. 78 rpm. TC-1005. S/l: Califórnia, 1959.
[50] TRIO MINEIRO. *Coisas da vida* [Goiá]. 78 rpm. TC-1005. S/l: Califórnia, 1959.

de Nhô Zé, na rádio Nacional, até ser contratado pela rádio Bandeirantes, onde apresentou, com o parceiro de composição Zacharias Mourão, o programa *Maiadô da fazenda*, até conseguir seu próprio programa, o *Choupana do Goiá*, que logo saiu do ar graças a problemas entre emissora e patrocinadores. Ainda participou dos programas de Capitão Barduíno, *Brasil caboclo*, e do Comendador Biguá, *Serra da Mantiqueira*. Permaneceu na Bandeirantes até 1961, quando se transferiu para a rádio Nove de Julho, a fim de trabalhar durante dois anos no programa de Geraldo Meireles. No início da década de 1970, após curta temporada na rádio Excelsior — outra vez com Mourão —, ele abandonou a carreira de radialista e se dedicou de novo só à música;[51] seu contato com o rádio se restringiu a participações freqüentes em programas de amigos, como o *Biá e seus batutas*, na rádio Nacional de São Paulo.

A busca de sua inserção definitiva no mercado fonográfico como compositor, somada à instabilidade financeira da carreira de radialista e aos insucessos nas incursões no campo da interpretação, levou Goiá, em meados da década de 1960, a procurar uma segunda fonte de renda. Casado, ele se viu diante dos compromissos financeiros de pai de família com esposa e filhos. Conseguiu um trabalho no setor de cadastros de uma agência do Banco de Crédito Nacional (BCN), em São Paulo — emprego considerado por ele como temporário, pois seu objetivo era viver com os lucros exclusivos do trabalho artístico. Tão logo se sentisse com prestígio e produção artística suficientes para gerar renda capaz de sustentar a si e a família, Goiá se demitiria do banco.

Se os projetos de participar do Trio Mineiro e manter um programa de rádio próprio foram malsucedidos, algumas canções de Goiá foram interpretadas em discos por várias duplas. São dessa época as primeiras gravações de suas músicas em São Paulo, e os intérpretes foram: Antonio e Antoninho, Belmiro e Caxambú, Bolinha e Mineirinho, Colega, Parente e Minguinho, Duo Estrela Dalva, Duo Paulo e Iara, Gauchito e Biazinho, Irmãs Castro, Irmãos Souza, João e Mariazinha, Marreco e Marrequinho, Nenete e Dorinho, Melrinho e Belguinha, Os Itariris, Paiolzinho e Patrício, Palmeira e Biá, Pedro Bento e Zé da Estrada, Praião e Prainha, Primas Miranda, Sid Biá, Souza e Monteiro, Trio da Amizade, Tibagi e Miltinho, Vieira e Vieirinha, Zilo e Zalo. Se parte dessas duplas não alcançara grande expressão, outras se tornaram algumas das principais da música sertaneja, a exemplo de Zilo e Zalo, Pedro Bento e Zé da Estrada, Irmãs Castro, Tibagi e Miltinho, Palmeira e Biá, Nenete e Dorinho e Vieira e Vieirinha.

---

[51] Um Pouco da Vida de Goiá. *Coromandel notícias*. Coromandel: dez. 1980 / jan. 1981, n° 39, ano IV, p. 04.

Desde as primeiras gravações das canções de Goiá em disco, predominaram parcerias assinadas com integrantes de duplas e radialistas importantes da época como Zacharias Mourão. Noutros termos, a incorporação de Goiá ao meio artístico foi feita não só pelas amizades ou pelo talento alheio às regras do jogo praticado nos bastidores: além do apoio dos familiares da esposa e da admiração conquistada entre muitos artistas estabelecidos, ele teve de negociar sua carreira nos termos que os veteranos impunham ao novato que se aventurasse na área. A divisão da parceria de uma composição com um intérprete para que entrasse num disco a ser gravado, a inclusão do nome de um radialista para garantir execução da música ou a manutenção de um emprego eram medidas adotadas, com freqüência, pelos jovens ingressantes no "glamouroso" meio artístico, e não só no sertanejo. Assim, das primeiras 25 músicas de Goiá gravadas até 1963, nove eram parcerias com Zacharias Mourão; treze o eram com membros das duplas que as gravaram; e apenas três assinadas individualmente.

Contudo, os critérios para se construir uma carreira de sucesso nesse gênero musical supunham mais do que o presentear artistas e radialistas com parcerias de composições. No início dos anos de 1960, surgiram tendências artísticas que transformariam, de modo determinante, a forma e o conteúdo do gênero: a música então reconhecida por artistas e público como caipira caminhava, a passos largos, rumo ao que preferiam denominar música sertaneja. Não há um marco claro para a predominância de um estilo de compor e cantar sobre o outro; logo, as tentativas de diferenciar um e outro têm polarizado os debates entre público, artistas e pesquisadores dedicados ao assunto, seja sobre as denominações música caipira ou música sertaneja. Portanto — cabe assinalar — essa preocupação não é mero truísmo que não mereça preocupações analíticas; essa dissociação tem fundamentos práticos e teóricos ancorados nas experiências cotidianas vivenciadas na sociedade brasileira entre os decênios de 1950 e 1970. Importa notar que essas distinções foram construídas ao longo de décadas, e isso impede que a instituição de algum marco inaugural dê conta da fronteira tênue e complexa entre *caipira* e *sertanejo* no que se refere às diferenciações correntes. Estas não são observáveis num momento pontual, específico, mas no processo de constituição do gênero.

Vista desse ângulo, a imagem do caipira adotada por Goiá no início da carreira, em Goiânia e São Paulo, estava caindo em desuso no cenário artístico, e ele buscaria, a partir de então, adequar-se à nova representação que o momento pedia: a de um compositor sertanejo.

1.3 – Acirrando as distinções entre *caipira* e *sertanejo*

Desde Cornélio Pires, com a gravação, em 1929, de uma coleção de discos tida como o marco inaugural do que se convencionou chamar música caipira, esse gênero musical não deve ser considerado autêntico e homogêneo. Se é verdade que as primeiras gravações foram feitas por trabalhadores rurais caipiras do interior do estado de São Paulo[52] recrutados por Pires, que se apropriou do repertório musical da cultura popular caipira em proveito de suas gravações, também é verdade que sua iniciativa deu origem às duplas profissionais, cuja maioria não tinha origens no meio rural; exemplo disso são Alvarenga e Ranchinho — que, de intérpretes de choros, valsas e tangos, passaram à dupla caipira por influência de Ariovaldo Pires, o compositor e radialista Capitão Furtado, sobrinho de Cornélio Pires — e Jararaca e Ratinho — que, em meio a emboladas e choros, foi a única "dupla caipira" a não gravar sequer uma moda de viola.[53]

Outro cantor e compositor festejado como um dos maiores artistas caipiras é Raul Torres, que durante anos sustentou a fama de "rei da embolada". Embora tenha sido autor e intérprete de canções reconhecidas pelo público como clássicos da música caipira, em depoimento registrado por seu biógrafo, Torres disse que se dedicou intensamente, também, ao *gênero nordestino* e que este lhe dava mais popularidade.[54] Após retornar de uma viagem ao Paraguai, em 1935, Torres se tornou um dos precursores da introdução de ritmos estrangeiros no gênero sertanejo, com a polca paraguaia, que seria só a primeira influência — nas décadas seguintes, surgiram outras musicalidades: valsa, tango, bolero, guarânia, country e iê-iê-iê ou ritmo jovem, que também comporiam o repertório da música sertaneja.

---

[52] Cornélio Pires anunciava assim, em 1929, a gravação de uma moda de viola: "Moda de viola cantada por dois legítimos caipiras paulistas. Este é o canto popular do caipira paulista em que se percebe bem a tristeza do índio escravizado, a melancolia profunda do africano no cativeiro e a saudade enorme do português, saudoso de sua pátria distante. Criado, formado nesse meio nosso caipira, a sua música é sempre dolente, é sempre melancólica, é sempre terna. Eis a Moda do Peão". Cf.: TURMA CAIPIRA CORNÉLIO PIRES. *Moda do peão* (Turma Caipira Cornélio Pires). N° 20.007, 78 rpm. São Paulo: Colúmbia, 1929. 1 disco sonoro.

[53] SOUZA, Walter de. *Moda inviolada*: uma história da música caipira. São Paulo: Quiron Livros, 2005, p. 82.

[54] FREIRE, Paulo de Oliveira. *Eu nasci naquela serra*: a história de Angelino de Oliveira, Raul Torres e Serrinha. São Paulo: Editora Paulicéia, 1996, p. 64.

Segundo alguns estudiosos[55] do assunto, a fase de consolidação da música sertaneja começa nos anos de 1960, com predomínio de duas correntes de influência: a música mexicana e a jovem guarda. A influência da música mexicana ocorre por intermédio de duplas como Nenete e Dorinho e Pedro Bento e Zé da Estrada, inspirados na obra de Miguel Aceves Mejía, Pedro Vargas e Tito Martinez. Mas esse *hibridismo*[56] não ocorria só no gênero sertanejo: em estudo sobre os cantores Nora Ney e Jorge Goulart, o historiador Alcir Lenharo ressaltou que *a música brasileira vinha apertada nas paradas de sucesso por uma onda avassaladora de boleros mexicanos que tomara conta do país* desde o *final da década anterior*.[57] A inserção da jovem guarda foi feita pela dupla Tibagi e Miltinho, que encamparam um projeto de modernização do gênero. Impulsionando a ruptura com modas de viola, cururus, cateretês e a aproximação com ritmos do México e Paraguai (guarânias, polcas, boleros) e com o "ritmo jovem", a dupla Tibagi e Miltinho introduziu na música sertaneja um instrumento até então ausente: a guitarra. No primeiro disco da dupla, gravado em 1960, incorporaram acordes de guitarra no rasqueado *Pé-de-cedro*, composto anos antes por Goiá e Zacharias Mourão.[58]

Belmonte e Amaraí, Milionário e José Rico, Leo Canhoto e Robertinho e os contemporâneos Chitãozinho e Xororó são, na ótica da *longa duração*, filhos dessa renovação — todos intérpretes de dezenas de composições de Goiá. Segundo Rosa Nepomuceno, começava a fase em que *guitarras e violas terçavam cordas*.[59] Não se tratava apenas de reformulação instrumental; também a estética das composições mudou: não cantavam mais a paixão de um caipira por uma cabocla; o sertanejo falava agora de romances urbanos. Nepomuceno sugere que Lourenço e Lourival tenham inaugurado *uma linguagem mais afogueada para falar de amor, trocando os beijos da tímida caboclinha debaixo de pés de ipês pelo amor de moças fogosas em camas macias de motel*[60] — como aponta a autora, são também são eles os responsáveis pelo primeiro arranjo de uma música sertaneja combinando guitarra, contrabaixo e bateria.

Sem perder de vista a análise das transformações como um processo, podemos ver que, nesse momento, estão em andamento as mudanças que, ao longo dos anos, levaram a

---

[55] VER: SOUZA, 2005; NEPOMUCENO, 1999.
[56] CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas híbridas:* estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 2003.
[57] LENHARO, Alcir. *Cantores do rádio*: a trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo. Campinas: Editora da Unicamp, 1995, p. 66.
[58] NEPOMUCENO, 1999, p. 168.
[59] Ibid., p. 168.
[60] Ibid., p. 168.

música sertaneja aos padrões produzidos na cena musical contemporânea:[61] uns gravam o que chamam de estilo sertanejo raiz (são portadores do discurso de defesa da *autêntica* e *verdadeira* música caipira de raiz); outros o chamado neo-sertanejo[62] (que tendem a evitar comparações com o estilo caipira, como a dupla Zezé di Camargo e Luciano, que, mesmo de origem interiorana, hoje em nada lembram a dupla que começou sua carreira nos circos cantando "clássicos" do cancioneiro *caipira*).[63]

No cenário musical da década de 1960, a obra de Goiá estava em sintonia com a produção dominante: canções rancheiras, polcas paraguaias, guarânias, chulas, modas campeiras, rasqueados, valseados e toadas praieiras, ritmos que deram substância musical, em seus primeiros anos em São Paulo, ao predomínio temático das desilusões amorosas; aliás, desde o início da carreira de Goiá, suas primeiras gravações em nada lembravam a música caipira das comunidades rurais do interior da região Centro-Sul do país. O primeiro repertório de Goiá lançado nas gravações em 78 rpm inclui: *Amada ausente*, *Amargurada*, *Flor do lodo*, *Feitiço espanhol*, *Mulher volúvel*, *Menina de praia*, *Esperança*, *Chora coração*, *Índia soberana*, *Copo na mesa*, *Amor e felicidade*, *Sem teu amor*, *Dia mais triste da vida*, *Coisas da vida*, *O adeus do meu bem*, *Paraguaia da fronteira*, *Pecado loiro*, *Bom dia saudade* e *Náufrago da vida*. Nesse momento, as mais próximas da matriz cultural rural foram, no campo musical, o cateretê *Saudade cruel*, o cururu *Cai sereno, cai*; no campo temático, *Juriti mineira*, mais ligada à natureza, e *Saudade de Coromandel*, com referências à vida interiorana. O próximo passo de Goiá seria, então, abandonar a imagem de caipira que vinha adotando em seus personagens desde os tempos de Goiânia para tomar a representação de um polido e sóbrio compositor urbanizado.

---

[61] Para acompanhar de maneira mais detalhada o processo de transformação, o leitor interessado pode ouvir discos de época e ler duas obras que buscam acompanhar tal processo até a década de 1990: NEPOMUCENO, 1999; SOUZA, 2005.

[62] ZAN, José Roberto. (Des)territorialização e novos hibridismos na música sertaneja. In: *Anais do V Congresso Lationoamericano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular*. Disponível em: <www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html>. Acesso em: 13/06/2007. P. 4

[63] A transformação da música sertaneja não deve ser vista como linear e pacífica. Se na década de 1960 a denominação música sertaneja denunciava o surgimento de outras relações sociais, políticas e econômicas na sociedade brasileira, na produção contemporânea não é diferente: a música sertaneja atual não se remete ao mesmo universo simbólico rural que a produção de décadas anteriores, agora ela está mais próxima do universo simbólico *country* do que propriamente caipira ou sertanejo. Sobre essas relações, consultar: ALEM, João Marcos. Identidades e lutas simbólicas no Brasil country. In: MACHADO, M. C. T.; PATRIOTA, R. P. (Org.). *Política, cultura e movimentos sociais*: contemporaneidades historiográficas. Uberlândia: Edufu, 2001, p. 71-84; e PIMENTEL, Sidney Valadares. Música caipira e música sertaneja. In: *O chão é o limite*: a festa do peão boiadeiro e a domesticação do sertão. Goiânia: Editora da UFG, 1997.

Ilustração 3: Fotografia de Goiá em São Paulo. 1965.
Fonte: Lúcio Flores. O poeta Goiá. Patos de Minas: Argos, 2003.

Nessa fotografia, o corpo do compositor, em linha diagonal, a divide em dois planos: no primeiro, sua imagem; no segundo, a paisagem da praça que emoldura a composição. Ao fundo e em perspectiva, a praça denota com clareza a adoção de um cenário urbano como ambientação para sua inspiração poética. Diferentemente da ausência de profundidade das outras fotografias feitas com os músicos diante de cortinas, a praça simboliza agora o contato com a natureza em meio à agitação da cidade. Goiá mencionou ter composto algumas canções na praça da República, conhecida — segundo ele — como a *Praça Caipira*. Também o figurino caipira muda: dá lugar a sapatos, meia, calça social, paletó (com direito a lenço no bolso) e gravata. A objetiva o enquadra sentado num banco, compenetrado, pensativo, como que criando a impostação de quem teria sido naturalmente flagrado pelo fotógrafo no ato de compor. O braço esquerdo segura um papel sobre a perna esquerda, cruzada sobre a direita; o braço direito apóia um lápis no rosto, levemente inclinado para o lado esquerdo, de onde provém a luz do sol que acarreta o sombreamento parcial do lado direito de seu rosto. Está magro e elegante, com cabelos pretos, ondulados e penteados para trás. Ainda é jovem e vigoroso. Eis a postura que ele acreditava corresponder a um verdadeiro compositor metropolitano. Poderíamos dizer — como Miceli — que essa fotografia é uma *imagem negociada*[64] para representar a nova fase de sua carreira e da música sertaneja.

Essa imagem talvez não seria tão importante se não fosse uma das preferidas de Goiá para ilustrar a nova fase da carreira de compositor. Se nas fotografias enviadas a familiares e amigos antes de sua chegada a São Paulo ele estava sempre vestido ao estilo caipira, a partir da década de 1960, nas imagens que registravam “o artista”, estava vestido de terno e gravata. Cabe dizer que nos referimos a fotografias que aludem a carreira artística, para evitar eventual confusão com outras que o captam em momentos de lazer ou na vida cotidiana, onde ele aparece como pai, marido, amigo etc., e não como artista. Nesses outros momentos, as imagens reforçam laços distintos, os sentimentais e afetivos.

A mudança de imagem denunciava um novo estilo não só de se vestir, mas também de compor e cantar. Em duas entrevistas feitas no fim de sua carreira, Goiá tocou nesse assunto:

> Quando comecei a compor, queria ter algum reconhecimento por parte do público e dos próprios colegas, porque quando a gente chega numa cidade

[64] MICELI, 1996, p. 14.

> como São Paulo, escrevendo num estilo diferente do que se usava então — por estilo diferente quero dizer um pouco mais sofisticado, sem erros de concordância e sem afetação — encontra muitas barreiras. O pessoal me dizia que os caboclos não iriam gostar, mas graças a Deus eu consegui.[65]

Ao discurso do início difícil para quem busca reconhecimento e à referência à vitória obtida com ajuda divina, subjaz a característica de sua obra que ele mais ressaltou como contribuição pessoal ao gênero sertanejo: o *estilo diferente* de compor. Qual seria esse *estilo*? Goiá nos responde: *por estilo diferente quero dizer um pouco mais sofisticado, sem erros de concordância e sem afetação*. Mas ele não fora o primeiro nem o único compositor da época a se preocupar com as normas gramaticais do português, assim como nem todas as canções sertanejas antes dele foram um pastiche estereotipado do dialeto caipira.[66] Entretanto, o destaque que ganhou nesse debate foi graças à sua militância pró-abolição das incorreções gramaticais das composições — com a qual ele construiu sua representação de compositor requintado, *o poeta Goiá*. Ao que tudo indica, a suposta resistência por causa de seu *estilo* próprio é discutível. Como vimos, nos anos iniciais de sua carreira em São Paulo, muitas de suas canções foram interpretadas por duplas de projeção à época e ele trabalhou como apresentador de vários programas de música sertaneja no rádio; e mais: os *caboclos* a que se refere já tinham contato com padrões mais formais da língua portuguesa por meio de uma infinidade de gêneros musicais veiculados ao longo da programação radiofônica diária.

Para Goiá, mais que os temas regionais, foi a forma elaborada de suas composições que tornou sua obra em sertaneja, e não caipira; o cantor que estreou com roupa de jeca não queria mais aproximação com a figura jocosa e estereotipada do caipira. Esse desejo mostra como essas representações, agora em conflito, adquirem sentidos diferentes conforme suas pretensões em cada momento da carreira. Numa entrevista de 1980, ele foi interrogado de maneira que pudesse se situar no contexto do gênero musical sertanejo:

> — *Você se julga um compositor regional?*
>
> — Ah, 90 por cento sim. Tenho algumas outras músicas, mas meu coração está com essa, a regional.
>
> — *Dentro do terreno da música regional você se define como um cantor sertanejo ou caipira?*

---

[65] ENTREVISTA concedida a Rose Guirro. São Paulo, 28 de julho de 1980, publicada na contracapa do disco *Homenagem ao autor Goiá*. Cf.: VÁRIOS INTÉRPRETES. *Homenagem ao autor Goiá. Long Play*, 33 rpm, Chantecler, 1980. 1 disco sonoro.

[66] Ver: AMARAL, Amadeu. *O dialeto caipira.* São Paulo: Hucitec, 1979.

> — Sertanejo. Há uma explicação: para mim, caipira não soa bem. Acho que o sertanejo, aqui para nós que escrevemos, é um estilo — sem falsa modéstia — mais caprichado, sem erros de concordância. Quando caipira em si, é aquela base antiga, o marreado do nois vai, nois vem. [67]

Esse depoimento, dado no fim da carreira e publicado em Coromandel um mês após a morte de Goiá, mostra que a descrição de sua trajetória é linear e não externa às *lutas de representação* que a envolveram até que, em certo momento, ele pudesse optar de vez pela imagem que construiria e reforçaria enquanto estivesse em atividade. Como salientamos, sua identificação como *regionalista* ou *sertanejo* ocorreu na primeira metade da década de 1960, mas é a partir de 1967 — quando retoma o contato com a cidade de Coromandel — que ele passou a registrar mais sistematicamente essa imagem. Embora tenha composto músicas noutros estilos (ritmo jovem, bolero, tango sentimentalista etc.), seu *coração* — dizia ele — era da música regional. Vale notar que, nesse momento da explicação, um recurso afetivo e intimista é convocado a dar legitimidade a sua opção, dissimulando as tensões que a envolviam. Tudo para criar uma pretensa harmonia em torno dessa proposição algo conflituosa.

Podemos aprofundar essa reflexão com base no estudo de José de Souza Martins sobre a música sertaneja, pois ele também analisou o que chama de "*limpeza*" *da música sertaneja*. Esse autor observa que tal processo atingiria o gênero sertanejo por dois movimentos: um "*de cima para baixo*", outro "*de baixo para cima*".[68] Ele exemplifica o primeiro caso com duas iniciativas que buscaram integrar a música ao gosto de um público mais geral, não necessariamente de origem rural mas saudoso dessa paisagem: o Festival da Viola, encabeçado, dentre outros nomes, pelo maestro Júlio Medaglia e realizado pela TV Tupi, em 1970; e a gravação do LP *Nhô Look*, produzido pelo maestro Rogério Duprat. Eis como Martins apresenta a questão:

> A técnica de junção é a da "limpeza" da música sertaneja, principalmente pela reeducação do compositor: eliminação da linguagem "deformada" e estigmatizada, eliminação da pieguice e sua substituição por uma saudade mais convenientemente pequeno-burguesa — a moderna saudade da cidade de origem ou o "sertão mítico", em ambos os casos descontaminados dos

---

[67] ENTREVISTA. Goiá. *Carabandela*. Coromandel, ano 1, n° 0, janeiro de 1981, p. 4.

[68] MARTINS, José de Souza. Música sertaneja: a dissimulação na linguagem dos humilhados. In: *Capitalismo e tradicionalismo*: estudos sobre a contradição da sociedade agrária no Brasil. São Paulo: Pioneira, 1975, 125-127.

> identificadores estigmatizados, isto é, "despoluídos" da presença humana do caipira através dos seus presumíveis "resíduos" na música sertaneja.[69]

Segundo Martins, articulada com essa busca pela expansão do público consumidor a outras classes, a demanda por mudanças na música sertaneja surgiria, também, no interior do gênero, graças ao preconceito e à marginalização cultural vivenciados nas cidades por compositores e intérpretes. Diz ele:

> Aí também se luta "contra" a estigmatização, através da aceitação do preconceito e do esforço de corresponder à imagem do "cantor e músicas convenientes". A origem também é pequeno-burguesa, mas de quem ascendeu aceitando a música sertaneja. A grande preocupação é a correção da linguagem e o uso de vestuário "apropriado" nas apresentações públicas.[70]

Essas preocupações não eram só de Goiá: compunham uma tendência maior no interior do gênero. E mais: a preocupação com a eliminação de certos estereótipos e preconceitos não rompeu de todo com os referenciais ao universo caipira. Por isso, na compreensão de Goiá, o apego que diz ser inalienável ao regionalismo podia coexistir sem conflitos com certo desprendimento de alguns elementos originários da *cultura rústica*.[71] Sua obra é *sertaneja*, e não *caipira*, porque recai sobre esse termo uma carga grande de preconceitos e estereótipos; noutro termos, essa referência depreciaria um compositor associado com um estilo de compor mais *caprichado, sem erros de concordância* — que ocorrem com freqüência na música caipira, a de *base antiga*, em que a pronúncia denuncia o caráter *rústico* da linguagem.

Esse posicionamento de Goiá ocorria num momento marcado por transformações na sociedade brasileira e tinha raízes arraigadas e ligadas a problemas conjunturais maiores que influenciavam as experiências vividas por milhões de migrantes que se mudavam para os principais centros urbanos do país em busca de melhores condições de vida (dentre os quais, os que se tornaram artistas, como Goiá). Tais experiências supunham a desintegração da *cultura rústica* em meio a uma migração crescente dos moradores do campo para a cidade e a integração da população migrante tanto ao trabalho na indústria e no

---

[69] MARTINS, 1975, 126.
[70] Ibid., p. 127.
[71] CANDIDO, Antonio. *Os parceiros do Rio Bonito*: estudo sobre o caipira paulista e as transformações de seu meio de vida. 9ª edição. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2001, p. 26-28.

comércio quanto ao mercado de consumo de bens culturais massivos. Eis por que Ecléia Bosi propõe que a cultura dos migrantes seja analisada à luz de seu *desenraizamento*.[72]

Essas questões merecem reflexão, a começar da desintegração da cultura rústica e do processo de migração para centros urbanos. Em fins da década de 1950, Antonio Candido, em estudo da sociedade rural paulista, detectou a condição de desintegração da *cultura rústica* caipira; naquele momento, ele se atentou à *situação presente do grupo como sendo de crise nos meios de subsistência, nas formas de organização e nas concepções de mundo — em face das pressões exercidas pelo meio social circundante sob o influxo da urbanização.*[73] Para ele, a inclusão do trabalhador rural na esfera de domínio da economia capitalista e a crescente urbanização impunham aos parceiros novas necessidades de consumo e, logo, relações econômicas de receita e despesa incompatíveis com o equilíbrio de sua estrutura tradicional. O caipira se via cada vez mais integrado à economia moderna mediante uma incompatibilidade, injusta e prejudicial, entre suas condições de compra de mercadorias e suas condições de venda.[74] Num efeito cascata, das novas relações comerciais advinham outras, *a um ajustamento total, sucede uma pluralidade de ajustamentos.*[75] Candido observa, ainda, a diminuição e decadência das festas, da indústria doméstica e do trabalho cooperativo (mutirão), o surgimento de outras posições sociais na estrutura tradicional e a substituição de sua cultura material própria por bens de consumo industrializados; *note-se finalmente, a importância do prestígio associado às praticas e usos de caráter urbano; a tal ponto que a pessoa se sente diminuída quando é obrigada a manter os que se vão tornando, comparativamente, desprezados.*[76]

Entretanto, nem tudo era transformação. Havia, para os que continuavam no campo, fatores de persistência, dentre os quais o que Antonio Candido chamou de *saudosismo transfigurador*,[77] e ainda os aspectos tradicionais que exerciam funções reguladoras, permitindo *resistir ao impacto da mudança e atenuar seus efeitos desorganizadores*:[78] o

---

[72] BOSI, Ecléia. Cultura e desenraizamento. In: BOSI, Alfredo. *Cultura brasileira*: temas e situações. 4ª ed. São Paulo: Editora Ática, 2003, p. 17.
[73] CANDIDO, 2001, p. 204.
[74] Ibid., p. 207-208.
[75] Ibid., p. 222.
[76] Ibid., p. 227-228.
[77] "Saudosismo transfigurador" é uma referencia à adoção de "verdadeiras miragens econômicas e sociais" como "mecanismos de compensação": "consiste em comparar, a todo propósito, as atuais condições de vida com as antigas; as modernas relações humanas com as do passado. As primeiras, que interessam diretamente a este trabalho, referem-se principalmente a três tópicos: abundância, solidariedade, sabedoria." Ibid., p. 244.
[78] Ibid., p. 254.

apego às formas de parceria, a mobilidade no espaço, a concentração da vizinhança e o caráter complementar dos bairros. Ao fim, ante a impossibilidade de se reajustarem as condições tradicionais ou se inverterem as condições sociais, econômicas e culturais, *a única alternativa é a proletarização urbana, ou seja, a busca de novos mínimos*.[79] Quanto ao migrante rural nesse cenário, Candido apontou a necessidade de *não favorecer a destruição irremediável das suas instituições básicas, sem lhe dar a possibilidade de ajustar-se a outras*, pois *urbanizá-lo* não se confundia com *trazê-lo para a cidade*.[80] Todavia, observamos o conseqüente abandono dos modos tradicionais de vida que origina um movimento migratório em busca de oportunidades de trabalho nas áreas de expansão agrícola capitalista ou na economia urbana.

Na cidade, não seria fácil aos filhos da imigração serem considerados jecas por uma sociedade extasiada com a modernização do país. Segundo Melo e Novais, entre 1950 e 1979, a mentalidade que tomava a cabeça de grande parte dos brasileiros era a de que o país estava próximo de se tornar uma nação moderna, pois a implantação de setores de tecnologia avançada, os investimentos estatais de grande porte, as migrações internas para os grandes centros e a urbanização indicavam a aceleração do processo de industrialização.[81] Com isso, os hábitos cotidianos da sociedade se transformavam: a referência principal sobre o que era ser moderno se deslocava para os novos *padrões de consumo*.

Para o Estado, ser moderno era produzir, com as empresas estatais, aço, petróleo e seus derivados, construir hidroelétricas gigantescas com a tecnologia da engenharia brasileira. Para a sociedade citadina, ser moderno era ter ferro elétrico em oposição ao de carvão, ter à disposição, em supermercados e lojas de departamento, produtos como chuveiro elétrico, liquidificador, geladeira, alimentos industrializados, novos produtos de higiene pessoal como xampu e absorvente, bem como inovações do vestuário masculino e feminino.[82] Assim, nas representações coletivas, formavam-se imagens do progresso como sendo *estilos de consumo e de vida*.[83]

Nesse ambiente de otimismo e ostentação, a população rural não era vista com bons olhos.

---

[79] CANDIDO, 2001, p. 277.
[80] Ibid., p. 282.
[81] MELLO, João Manuel Cardoso & NOVAES, Fernando Antônio. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz. *História da vida privada no Brasil:* contrastes na intimidade contemporânea. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, (Vol. 4). p. 560-561.
[82] Ibid., p. 562-574.
[83] Ibid., p. 605.

> Matutos, caipiras, jecas: certamente era com esses olhos que, em 1950, os 10 milhões de citadinos viam os outros 41 milhões de brasileiros que moravam no campo, nos vilarejos e cidadezinhas de menos de 20 mil habitantes. Olhos, portanto, de gente moderna, "superior", que enxerga gente atrasada, "inferior". A vida da cidade atrai e fixa porque oferece melhores oportunidades e acena um futuro de progresso individual, mas, também, porque é considerada uma forma superior de existência. A vida do campo, ao contrário, repele e expulsa.[84]

Graças à migração do campo para cidade, a maioria desses 41 milhões de trabalhadores migrantes comporia a nova população citadina e sentiria na pele a desigualdade social ao se deparar com o cerceamento de seu ingresso nos "benefícios" da modernização. Essa *sociedade em movimento*[85] ia do esfacelamento das sociedades tradicionais no campo à exploração da mão-de-obra não especializada nas cidades. Para o migrante rural — na maioria dos casos, expulso da miséria no campo pela agropecuária capitalista —, talvez a sensação inicial fosse de que não se tratava de um mau negócio se ocupar nas cidades de empregos que exigiam baixa qualificação. Para os homens, em geral o ingresso no mercado de trabalho era pela construção civil, enquanto as mulheres estavam à mercê das longas diárias do serviço doméstico.[86] Um grande avanço seria passar para o trabalho na indústria, que garantia direitos trabalhistas.[87] Porém as possibilidades de ascensão do trabalhador comum eram limitadas, e os filhos desse processo de migração comporiam as massas de trabalhadores desqualificados e pobres que vivem marginalizados na periferia das grandes cidades brasileiras.

Eram tempos em que as aspirações culturais também tinham de se alinhar às aspirações econômicas, ou seja, a cultura deveria se modernizar. De forma conflituosa, passaria a haver dois *Brasis* no plano cultural: um moderno, outro arcaico. Para Roberto Schwarz,

> O divórcio entre aspiração cultural e condições locais é um traço comum e quase se diria lógico da vida em colônias ou ex-colonias. (...) Cheia de dificuldades, a relação entre as aspirações de modernidade e a experiência efetiva do país se tornava um tópico obrigatório.[88]

---

[84] MELLO & NOVAES, 1998, p. 574.
[85] Ibid., p.582.
[86] Ibid., p. 598.
[87] Ibid., p. 599.
[88] SCHWARZ, Roberto. Fim de século. *Folha de São Paulo.* Caderno mais. São Paulo. 4/12/1994, p. 1.

A intenção era reconstruir o país, também, no plano cultural; e, mesmo que estivesse configurada uma inadequação berrante, os costumes tradicionais seriam combinados com os modernos, criando uma imagem harmoniosa da cultura brasileira. Assim, os costumes rurais persistentes passariam a ter não mais que um significado bucólico, que apagava os conflitos em torno dessa convivência dupla. *Com a sua parte de simpatia e de tolerância, mas também de absurdo e de primitivismo, essa mescla do tradicional e do moderno se prestava bem a fazer o emblema pitoresco da identidade nacional* ,[89] afirma Schwarz.

Nesse clima de modernização econômica e cultural, quando os resíduos indesejáveis da cultura rústica deveriam ser apropriados pela cultura dominante, a preocupação de Goiá com o português não culto das letras de composições sertanejas e o desejo de dissociar sua imagem artística da figura do caipira não constituem uma atitude tão conflituosa. Essa afirmação não é uma defesa dessa postura nem uma tentativa de atrelar suas atitudes a pressões externas à vontade de Goiá, mas um esforço de compreensão que busca problematizar a experiência vivenciada pelos migrantes naquele momento histórico. Como observou Castoriadis, mesmo que uma infinidade de contradições internas e de conflitos sociais permeie a instituição da sociedade, a maioria das pessoas não se opõe diretamente a ela. Mas isso não resulta de esquemas de repressão e manipulação, pois — para esse autor — *o sistema se mantém porque consegue criar a adesão das pessoas àquilo que é*.[90] Se é uma *adesão*, ainda assim *é, apesar de tudo, uma adesão e não é uma simples passividade*.[91] Noutros termos, os projetos de vida e as visões de mundo dos indivíduos poderiam coincidir com os ideais dominantes. Logo, a um artista como Goiá, aderir à sociedade moderna significava mais que alcançar uma ascensão social relativa, pois essa integração levava a um segundo ponto de adesão: às regras de funcionamento do mercado fonográfico; e construir uma carreira de sucesso no mercado musical do gênero sertanejo era seu grande objetivo de vida.

Mesmo que tenha originado um clima ideológico em que os resquícios simbólicos característicos do meio rural eram vistos como sinônimo de um passado a ser apagado em prol de um presente e um futuro de modernização, acreditamos que o processo modernizante fora incapaz de determinar acriticamente a visão de mundo da população migrante, inclusive os artistas sertanejos. As adesões podiam ser só parciais. Goiá, por

---

[89] SCHWARZ, 1994, p. 2.
[90] CASTORIADIS, Cornelius e COHN-BENDIT, Daniel. *Da ecologia à autonomia*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1981, p. 15.
[91] Ibid., p. 16.

exemplo, não eliminou de sua produção todo e qualquer resíduo de sua matriz cultural — nem mesmo seu posicionamento era mera *aceitação do preconceito* num *esforço de corresponder à imagem do "cantor e músicas convenientes*;"[92] mas ele, de fato, tendeu a encarar e conduzir a introdução de novos referenciais simbólicos no gênero sem maiores embaraços.

Pensar na integração da população migrante ao mercado de bens culturais dominantes nos centros urbanos do país nas décadas de 1960 e 1970 pressupõe pensar na formação e consolidação de uma indústria cultural. Se o mercado de bens simbólicos era incipiente nas décadas de 1940 e 1950, uma indústria cultural se concretizaria nas de 1960 e 1970, sobretudo após 1964, quando a política de *integração nacional* — tida como assunto de *segurança nacional* — atenderia os interesses políticos do Estado autoritário e dos setores empresariais ávidos pela expansão econômica capitalista.[93] Para Renato Ortiz,

> O que caracteriza a situação cultural nos anos 60 e 70 é o volume e a dimensão do mercado de bens culturais. Se até a década de 50 as produções eram restritas, e atingiam um número reduzido de pessoas, hoje elas tendem a ser cada vez mais diferenciadas e cobrem uma massa consumidora. Durante o período que estamos considerando, ocorre uma formidável expansão, a nível de produção, distribuição e de consumo da cultura; é nesta fase que se consolidam os grandes conglomerados que controlam os meios de comunicação e da cultura popular de massa.[94]

Também Miceli se refere à expansão e multiplicidade dos bens culturais disponíveis ao consumo de massa nesse período; além do mais — e é isso o que nos interessa diretamente —, ele se detém nas formas como se manifestam as necessidades simbólicas dos migrantes ante a cultura dominante. Para o autor, por falta de um mercado de bens simbólicos unificado, num campo simbólico misto quanto ao sistema de produção, circulação e consumo, o *arbítrio cultural dominant*e se via forçado a suprir as demandas simbólicas das camadas sociais excluídas, numa espécie de *socialização compensatória*.[95] Mas essa compensação não seria aceita igualmente por todos os migrantes. As reações surgiriam conforme a exclusão ou ascensão do migrante no mercado material e simbólico. Miceli resume esse processo da seguinte maneira:

---

[92] MARTINS, 1975, p. 127.
[93] ORTZ, 1991, p. 118-121.
[94] Ibid., p. 121.
[95] MICELI, Sergio. *A noite da madrinha*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972, passim.

> a) nos casos em que houver alcançado uma posição estável no mercado de trabalho e chegar auferir uma renda-salário capaz de propiciar seu ingresso na sociedade de consumo tomada como quadro último de referência, recompõe seu estoque simbólico pela incorporação de alvos materiais e não-materiais que incorporou do estilo de vida dos setores de classe situados em melhor posição relativa no sistema de classes, como, por exemplo, os empregados no terciário, a professora primária, a "aristocracia" operária; b) no caso, porém, de o migrante não conseguir sua inserção no mercado de trabalho urbano, assegurando apenas um mínimo de renda-salário muito abaixo do mínimo "legal", ou seja, no caso de ser colhido numa posição "marginal", ainda que permaneça no espaço urbano, deverá reorientar seu estoque simbólico tomando de novo o contexto rústico de origem como quadro de referência positiva, invertendo assim a posição da matriz de significações em que fora socializado por antecipação. À luz dessa hipótese, percebe-se que a experiência de vida anterior à socialização antecipada será relatada pelo agente em função da posição que passa a ocupar no espaço urbano vitalizado. Logo, o contexto de origem poderá ser relatado segundo a óptica daquele que ascendeu, ou então, segundo a óptica da "saudade" daquele que foi "excluído".[96]

Nessa perspectiva, os migrantes radicados nas cidades poderiam avaliar a vida no campo só de duas formas: com mais nostalgia e saudosismo, se estivessem excluídos do mercado material e simbólico, ou com mais distanciamento, reorientando os valores que regiam a vida que levavam no meio de origem, se suas trajetórias pessoais fossem de ascensão social. No primeiro caso, os migrantes não romperiam com o universo simbólico de sua primeira socialização — a cultura rústica — e só tenderiam a fazê-lo quando se integrassem ao mercado capitalista de trabalho e consumo. No segundo caso, os migrantes estariam propensos a uma menor ligação com as matrizes culturais de suas regiões de origem, pois se encontrariam integrados, ainda que de forma incipiente, ao mercado de trabalho e consumo, assim como ao sistema de ensino institucionalizado.[97]

Entretanto, essas relações são algo redutoras e podem ser aprofundadas se pensarmos na trajetória de Goiá no meio artístico sertanejo. No tocante aos artistas, estamos diante de um grupo que experimentou — em face do processo de modernização — uma relativa ascensão social e econômica. Se para muitos o objetivo de construir uma carreira artística não passou de frustração, quem se manteve na disputa e solidificou a carreira melhorou significativamente suas as condições materiais de vida. Os rendimentos oriundos de direitos autorais, porcentagem na venda de discos, cachês por shows, salários pelos programas de rádio e, não raro, rendimentos de algum emprego paralelo ao trabalho artístico, de certa

---

[96] MICELI, 1972, p. 203.
[97] Ibid., p. 202-207.

forma, garantiam uma estabilidade econômica acima da média dos demais migrantes. Esse é o caso de Goiá, que tinha rendimentos artísticos e o salário de bancário. Assim, à luz das distinções feitas por Miceli, Goiá se enquadraria no perfil típico do migrante *integrado* — aquele que alcançou relativa ascensão social, econômica e cultural — e tenderia a apresentar mais predisposição para superar os referenciais simbólicos do meio rural e interiorano.

Ao contrário do que sugere Miceli, nem sempre as lembranças de um migrante *integrado* são um *relato negativo* para *depreciar o meio de origem*,[98] pois as matrizes culturais rústicas e os produtos culturais da nova sociedade não necessariamente revelam *universos materiais e simbólicos inconciliáveis*.[99] A trajetória e parte da obra de Goiá desmentem essa afirmação. Suas cartas, composições e entrevistas mostram que, embora ele estivesse integrado à sociedade moderna e às regras do mercado fonográfico, sua produção artística e suas memórias fazem alusões positivas e revelam a saudade da vida interiorana; e mais: com freqüência são associadas aos momentos mais felizes de sua vida.

Como vimos, no início da carreira Goiá se preocupava com a aceitação de sua obra e atribuía uma eventual resistência ao seu estilo diferenciado de compor: como vinha introduzindo mudanças no gênero, alguns profissionais insinuaram que *os caboclos não iriam gostar* de suas inovações. Mas por que não? Porque nem todos os migrantes vivenciavam as mesmas experiências na cidade e porque nem todo o público da música sertaneja era formado por migrantes: muitos ouvintes permaneciam na zona rural ou no interior. Dito de outro modo, as experiências compartilhadas no interior dos diferentes grupos de fãs de Goiá — migrantes, moradores de cidades do interior e trabalhadores rurais — distinguiam-se entre si. A inclusão de todos os cidadãos na "sociedade moderna" não foi instantânea nem homogênea. Assim, podemos inferir que ele se preocupava porque muitos migrantes, trabalhadores rurais e moradores do interior estavam apegados ao universo simbólico de suas primeiras sociabilidades: a cultura rústica. Se nem todo o público da música sertaneja tinha os mesmos valores que, em parte, havia incorporado, a criação de Goiá não poderia deixar de estar intrinsecamente ligada à cultura rústica, pois grande parte desse público ainda se vinculava a suas antigas formas de sociabilidade e seus modos de vida e porque, embora houvesse incorporado certos valores e certas normas da nova formação social com que se deparava na condição de migrante, sua produção musical ainda era influenciada pelas experiências musicais e de vida do mundo rústico.

---

[98] MICELI, 1972, p. 206.
[99] Ibid., p. 203.

Não negamos que a música sertaneja seja produto da cultura de massas, mas — de acordo com Jesús Martín-Barbero — seu sucesso só foi possível porque manteve uma forma cujos padrões remetiam a uma matriz cultural antes vivenciada, o que fazia com que seu significado se referisse a um passado ainda não enterrado: *uma expressão deformada, funcionalizada, mas capaz de ativar uma memória pondo-a em cumplicidade com o imaginário de massa. O que ativa essa memória não é da ordem dos conteúdos, nem sequer dos códigos, é da ordem das matrizes culturais*.[100] Para esse autor, devemos pensar no popular segundo sua *imbricação conflitiva no massivo*,[101] ou seja, analisar o *popular como trama, entrelaçamento de submissões e resistências, impugnações e cumplicidades*[102] no interior da própria cultura massiva, porque *pensar o popular a partir do massivo não significa, ao menos não automaticamente, alienação e manipulação, e sim novas condições de existência e luta, um novo modo de funcionamento da hegemonia*.[103] Daí sua afirmação sobre os produtos culturais massificados:

> A marca da hegemonia trabalha aí, nessa forma, na construção de uma interpelação que fala às pessoas *a partir* dos dispositivos que dão *forma* a uma cotidianidade familiar, que não é apenas subproduto da pobreza e das artimanhas da ideologia, mas também *espaço* de algumas formas de relação primordial e de algumas vivências que não são menos fundamentais só por serem ambíguas.[104]

Nesse contexto, notamos uma tensão contínua entre produtores (compositores, intérpretes e gravadoras) e público quanto às denominações *música caipira* e *música sertaneja*. No meio artístico, essa tensão se manifestava ao se buscar legitimar as mudanças, que visavam alcançar um novo grupo de consumidores — segmentos da classe média — sem comprometer sua aceitação pelo público fiel ao gênero. Noutras palavras, tratada como mercadoria por seus produtores, ao ter sua imagem desvinculada, em parte, do universo caipira e dos estigmas que trazia consigo aos olhos população citadina, a música sertaneja não deveria ser vista como abandono da "tradição", pois isso significaria perder seu público cativo consumidor de discos, shows e programas radiofônicos. Logo, os artistas tinham de justificar as mudanças e a nova representação com que se apresentariam ao público. As justificativas

---

[100] MARTIN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações*: comunicação, cultura e hegemonia. 2ª Edição. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003, p. 323-324.
[101] Ibid., p. 322.
[102] Ibid., p. 278.
[103] Ibid., p. 322.
[104] Ibid., p. 307.

eram as de que a linguagem *mais elaborada* e *sem erros*, a imagem livre de estereótipos geradores de preconceitos e a substituição do peso pejorativo da expressão *caipira* pela expressão *sertaneja* condiziam apropriadamente com a realidade da moderna sociedade que se projetava. As modificações eram apresentadas como *evolução natural* de um gênero que mudava algumas de suas características, mas, de modo geral, continuava o mesmo — o que nos remete à analogia de Hobsbawm sobre os diversos *sentidos do passado*, a saber, nada impede que *o vinho novo possa ser vertido no que, pelo menos na forma, são velhos recipientes*;[105] a *inovação pode ser reformulada como não-inovação*. Dessa forma, os produtores da música sertaneja poderiam continuar a explorar novas e velhas temáticas, usando a boa e velha forma do canto em dupla: a dupla caipira passaria a ser dupla sertaneja.

Por outro lado, quanto à nova representação com que os artistas se apresentariam ao público, não foi à toa que iniciamos esta discussão analisando a imagem que Goiá construía de si e sua carreira. Por ela, o compositor procurava legitimar suas atitudes, sua produção e sua trajetória, e assim dava argumento a quem seguia seus passos: duplas de intérpretes de sucesso já consolidado no mercado e jovens duplas em início de carreira. Ao se afirmar como compositor de sucesso, Goiá se tornou formador de opinião no gênero e referência para artistas iniciantes que passavam a adotar algumas de suas posturas e justificativas. Para Goiá, a tática era firmar a identidade de um compositor não caipira, mas *regionalista*: um "poeta" saudoso da vida no interior, da infância junto à natureza e da cultura tradicional local. Mas tudo em doses parcimoniosas e sem exageros, conjugando sua experiência pessoal com as regras do mercado. A partir de então, a tradição seria interpretada. Valendo-se de uma dose de afeição e outra de desprendimento, cada elemento da tradição usado na criação artística ou na construção de sua representação como compositor seria negociado tática e seletivamente, pois a música sertaneja se legitimaria sob o jugo de uma *tradição seletiva*.[106]

Em seus estudos sobre a tragédia moderna, Raymond Williams formulou uma consideração sobre a idéia de tradição que pode ser esclarecedora aqui:

> O que está implicado, aqui, é mais a compreensão de que uma tradição não é o passado, mas uma interpretação do passado: uma seleção e avaliação daqueles que nos antecederam, mais do que um registro neutro. (...) Não é o

[105] HOBSBAWM, Eric. *Sobre história*: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 23-24.
[106] WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura.* Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979, p. 118-120.

> contraste, mas a relação entre o moderno e o tradicional aquilo que interessa ao historiador da cultura.[107]

Os resíduos do passado rural não seriam abandonados, mas apresentados de novas maneiras e conciliados com novos elementos formais e substanciais. Da cultura rústica, *certos significados e práticas são escolhidos para ênfase e certos outros significados e práticas são postos de lado, ou negligenciados*.[108] Não se trata apenas de se pensar nas distinções entre caipira e sertanejo, mas também de se atentar a suas interfaces, suas aproximações, seus intercâmbios e suas sobreposições. A música sertaneja não desfaz de todo da música caipira; ela a inclui: diversas características da música caipira interpenetram na música sertaneja, pois as transformações são introduzidas aos poucos nos elementos já integrantes do gênero oriundos de sua matriz cultural. A permanência desses elementos da matriz cultural — ou elementos *residuais* — na forma ou no conteúdo da canção não tem significado único, pois tais elementos são fruto da experiência da época: estavam embebidos dos sentimentos e conflitos vivenciados pelos artistas, cuja maioria era migrante; muitas vezes, estavam também permeados e até cooptados pelos valores da cultura dominante, simbolizada aqui pelas novas regras de produção do mercado fonográfico e pelos ideais de modernização do país. Logo, refletir sobre a música sertaneja supõe identificar e compreender tais conflitos.

Conforme Williams, residuais são os elementos formados no passado, mas que se fazem ativos na cultura do presente. Assim, *experiências, significados e valores* desprezados ou negligenciados pela cultura dominante são vivenciados mediante resíduos da antiga formação social e cultural. No caso da música sertaneja, estamos diante não de um residual exclusivamente oposto ou alternativo ao dominante, mas de um gênero de produção musical que revela aspectos alternativos e opostos e que conserva, em sua manifestação ativa do residual, larga medida de elementos incorporados. Desse modo, os componentes residuais na música sertaneja deixam à mostra distinções e inter-relações entre significados, valores e experiências assimilados pelo hegemônico e aqueles a ele opostos e alternativos.[109] Como salienta Williams, se uma parte do residual se afasta dos valores dominantes, outra parte é incorporada ou o será, pois, para influenciar as diversas instâncias da formação cultural e

---

[107] WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna.* São Paulo: Cosac e Naify, 2002, p. 34.
[108] WILLIAMS, 1979, p. 119.
[109] Ibid., p. 125.

social, a cultura dominante busca incorporar os resíduos de todas elas, para não correr o risco de que a presença de uma experiência residual não incorporada ameace sua hegemonia.[110]

Eis por que se diz que a tradição é seletiva. Ela é uma interpretação, mas advinda de uma negociação. Resíduos opostos são incorporados, reinterpretados, diluídos, discriminados, sufocados; outros ainda continuarão alternativos, pois a cultura dominante não é onissapiente e ubíqua:

> Na subseqüente omissão de uma determinada fase de uma cultura dominante há então um retorno aos significados e valores criados nas sociedades e nas situações reais do passado, e que ainda parecem ter significação, porque representam áreas da experiência, aspiração e realização humanas que a cultura dominante negligencia, subvaloriza, opõe, reprime ou nem mesmo pode reconhecer.[111]

Nesse contexto da produção musical sertaneja, elementos do passado seriam recuperados para que sua produção fosse construída com base nas experiências vividas. No caso de Goiá, sua criação musical e a representação de sua carreira foram permeadas de valores residuais de sua experiência de vida: pessoas, festas, sociabilidades, lugares, paisagens, estilos de vida e fatos estão presentes em sua obra, legitimando-a entre os fãs como produção musical com vínculos fortes com a matriz cultural rural, embora constantemente marcada por modificações. Os valores alternativos se fazem presentes na contraposição das distintas experiências originárias do campo e da cidade, na presença de conteúdos referentes à questão agrária e à preservação do meio ambiente, na menção à forma de expansão capitalista e na recusa à incorporação integral de valores de uma nova formação cultural. Essas experiências tomam forma em canções como *Reforma agrária*, *Pé-de-cedro*, *Chapadão*, *Poço-verde*, *Poluição*, *Retrato do sertão* e outras. Quanto às partes desse residual incorporado, há os freqüentes encômios a políticos, a governantes e ao progresso, a representação do rural como idealização e fantasia, encobrindo os conflitos, o consentimento e o ajustamento a certas normas de produção musical — como o abandono de dadas características com origem na cultura caipira. Esses pontos são observáveis em canções como *Homenagem ao presidente*, *Lei agrária*, *Mutirão de Goiânia*, *Brasília*, *Flor do lodo*, *Casinha de praia*, *Capotamento de amor*.

---

[110] WILLIAMS, 1979, p. 126.
[111] Ibid., p. 126-127.

Da experiência pessoal dos artistas nessa nova formação social e cultural, com o novo contexto de produção, distribuição e consumo, com as novas formas de vida e sociabilidade, surge a mistura conflituosa do "moderno" com o "arcaico". Agora as relações socioculturais no meio artístico sertanejo e sua produção musical têm de ser pensadas conforme o que são: outro *fazer musical* em outro formato e com novo lugar social, implicando mediações, apropriações e usos ulteriores. Nesse sentido, alerta Thompson, *todo significado é um significado-dentro-de-um-contexto e, enquanto as estruturas mudam, velhas formas podem expressar funções novas, e funções velhas podem achar sua expressão em novas formas*.[112] Portanto, a produção musical resultante dessa formação não seria apropriada igualmente por seus diferentes públicos, em espaços distintos de circulação. Com seu caráter de mercadoria cujo suporte é o disco, a música sertaneja não engendra as mesmas relações socioculturais em situações diferentes. As relações com essa produção não seriam as mesmas na capital e numa cidade do interior: o tipo de mediação, a circulação como produto/mercadoria, o novo meio de vida e suas outras relações sociais, as condições de produção e os interesses financeiros em jogo remetiam a um universo cultural complexo; no limite, era outro produto cultural que gerou outros tipos de mediações entre artistas, música e público. Este teria acesso a uma produção mercantilizada, pois os bens culturais ofertados chegavam ao formato final após passarem por uma rede de interesses que incluía, por exemplo, a intenção das gravadoras, editoras e rádios de maximizar lucros e a contribuição dos artistas para transformar o gênero a fim de se verem livres de preconceitos relativos à sua origem rural e partilharem dos lucros.

Dissemos que Goiá, desde a chegada a São Paulo, tinha um perfil de composição que se adequava à produção hegemônica de então graças a canções de conteúdo amoroso e roupagem musical de ritmos variados apreciados à época. Porém, restava ajustar sua imagem aos padrões exigidos, o que ele faz eliminando das letras as incorreções gramaticais e abandonando a imagem de "cantor caipira". Mas é curioso notar a acentuação das temáticas ligadas ao interior e ao campo quando ele reencontrou Coromandel, pois isso dera novo fôlego à sua carreira, a ponto de lhe permitir abandonar o emprego no banco e se dedicar só à carreira artística. Daí em diante, sua obra seria marcada por ritmos que consolidaram seus sucessos, porém com mais ênfase em canções para Coromandel e associadas com temáticas rurais, sem deixar de produzir canções de amor (marca nítida da

---

[112] THOMPSON, Edward Palmer. Folclore, antropologia e história social. In: *As peculiaridades dos ingleses e outros artigos*. Campinas: Editora da Unicamp, 2001, p. 243.

consolidação da música sertaneja). Ele conciliaria as duas temáticas: o amor e o rural. Sua contribuição foi inovadora, mas sem abandonar por completo suas origens. Embora as modas de viola sejam raras no repertório de Goiá, ele é visto pelo público do gênero como mantenedor da "tradição",[113] porque suas contribuições para inovar o gênero não foram tão radicais de fato se comparadas com as mudanças que viriam depois e, sobretudo, porque o gosto do público é seletivo e o levou a se apegar mais intensamente a canções ligadas a uma matriz cultural rústica e se esquecer de temáticas mais urbanizadas ou de interesse momentâneo.

Se Goiá é visto como tradicionalista, a maioria de suas composições, incluindo as de maior sucesso, foram gravadas por duplas cujos nomes se vinculam à inovação e "modernização" do gênero: Tibagi e Miltinho, Zilo e Zalo, Belmonte e Amaraí, Pedro Bento e Zé da Estrada, Durval e Davi, Milionário e José Rico, Chitãozinho e Xororó, Valderi e Mizael, João Mineiro e Marciano, Chico Rei e Paraná. Das duplas cujos nomes se associam a uma suposta "tradição", tidas como *autênticas duplas caipiras*, apenas Tonico e Tinoco gravaram uma música dele.

Por sinal, Goiá não fora o único nem o primeiro a inovar no gênero. Mas, ao contrário dos outros, assumiu a causa das mudanças e construiu uma representação que buscava legitimá-las. Por isso, é visto como catalisador das mudanças. Na memória dos artistas que viveram à época, ele aparece como protagonista da *modernização* da música sertaneja, e a representação que legitimou sua produção e lhe dera prestígio necessário para negociar suas composições com intérpretes é agora usada por eles com intenção idêntica. Mas não aceitam passivamente as justificativas e a representação de Goiá: usam-nas porque, no presente e no passado, elas se coadunavam com suas visões de mundo.

Goiá criou sua própria representação para auferir benefícios materiais e simbólicos que o auxiliassem na negociação de posições que julgava favoráveis a seus interesses pessoais e artísticos entre intérpretes, editoras, gravadoras, fãs e patronos; também para legitimar atitudes e posicionamentos adotados diante das transformações no gênero quando buscava contrabalançar os interesses de mercado com a experiência vivida. Porém,

---

[113] Em 1999, o *website* Mundo Caipira fez uma pesquisa para eleger *Os mais expressivos compositores caipiras e as trinta músicas que marcaram este século*. Goiá obteve a quarta colocação na disputa entre os melhores compositores e emplacou duas canções na lista das 30 melhores. Com a extinção do *website*, seu conteúdo foi publicado no livro *Mundo Caipira*. Ver: CATELAN, Álvaro; COUTO, Ladislau. *Mundo caipira*: histórias e lendas da música caipira no Brasil. Goiânia: Ed. Kelps/UCG, p. 87.

essa margem de negociação não teria sido possível sem o patronato que recebera de políticos, médicos, fazendeiros, pequenos comerciantes e funcionários públicos da cidade de Coromandel — objeto de estudo do próximo capítulo.

CAPÍTULO - II

NEGOCIAÇÃO SEDUTORA: AMIZADE E PATRONATO, FAVORES E RETRIBUIÇÕES

> Fiz tantos versos, recordando com carinho, / Um mimoso pedacinho do interior do meu país! / E quanta gente, propagou minha cidade, / O recanto da saudade, onde um dia fui feliz. / Após dez anos, fui rever o berço amado, / Na história do passado, revivi o meu papel, / E hoje escrevo a canção do meu regresso, / Encantado com o progresso, lá no meu Coromandel. / Quem admira e entende minha sorte, / Ao cantar de Sul a Norte a "Canção do Meu Adeus", / Entenderá o meu amor àquele povo, / Que voltei a ver de novo pela graça do Bom Deus; / Esse regresso deu-me um mundo de beleza, / E das trevas da incerteza, novamente vi a luz, / Porque rever minha gente tão querida, / Foi a paz de minha vida, foram bênçãos de Jesus. / Terra dos Castro, dos Resende e dos Barbosa, / Dos Goulart, Pena e Rosa, dos Machado, Cruvinel, / Dairel, Ferreira, Aguiar, Moraes, Pereira, /Nobre gente hospitaleira, que elevou Coromandel. / Querida terra, dos Calixto e dos Caetano, / Se eu fosse um soberano, de poder descomunal; / Escreveria o seu nome triunfante, / Na estrela mais brilhante do sistema universal. / Bendito seja, o voltar do filho ausente, / Ao convívio de uma gente, que lhe dá tanto valor./ Tanta homenagem recebi em minha vida, / Mas nenhuma tão querida, quanta aquela do interior. / Oh garimpeiros, fazendeiros e doutores, / Nós seremos defensores dessa terra tão gentil. / Coromandel, fragmento radioso, / O diamante mais formoso dos garimpos do Brasil.
>
> (*Canção do meu regresso* - GOIÁ)

Com *Canção do meu regresso*, Goiá retribuiu aos moradores de Coromandel (MG) o carinho caloroso com que a cidade o recebera em 18 de setembro de 1967, quatorze anos após sua ida para São Paulo. Era uma dedicatória aos habitantes da cidade, e foi o próprio Goiá quem a interpretou primeiramente, no programa radiofônico de seu cunhado Biá, na rádio Nacional de São Paulo. Intitulado *Biá e seus batutas*, o programa ia ao ar aos domingos, das 19h30 às 20h, e, após Goiá retomar o contato com os moradores de Coromandel, tornou-se uma das principais vias de comunicação entre o artista e a cidade, conforme proposta do próprio Goiá: *Se possível, caro Sinval, ouça sempre o programa do Biá, que será doravante, um dos veículos de comunicação entre nós, e que oferecerá, de vez*

em quando algumas surprêsas aos nossos estimados conterrâneos.[1] De fato, algumas surpresas eram preparadas, pois tão-logo teve a resposta de Sinval de que na cidade muitos já ouviam o programa, *Canção do meu regresso* foi interpretada no estúdio e veiculada para todo o Brasil. Os fãs que não estavam ligados na programação ao vivo puderam ouvi-la depois numa gravação feita pelos aficionados.

A letra da canção retoma Coromandel como assunto para exaltá-la, tal qual Goiá fizera em canções anteriores. Seu conteúdo, porém, não é a partida ou a dor da saudade, mas a felicidade do reencontro. Os primeiros versos relembram as homenagens que ele fez à sua terra natal através da música: citam o cenário de sua infância feliz — agora transformado pelo *progresso* que modificou a paisagem local — e o *amor* à população. A segunda parte exalta certas famílias que, para Goiá, haviam levado o *progresso* para Coromandel, o que ele próprio pôde observar. Contudo, entre *fazendeiros* e *doutores*, surge a figura do *garimpeiro*: personagem típico de Coromandel, então uma das maiores exploradoras de diamantes do país (não é casual o último verso: *Coromandel, fragmento radioso,/ O diamante mais formoso dos garimpos do Brasil*). Eis como seria a produção de Goiá a partir de então: a busca de um equilíbrio entre a admiração das classes dominantes e das classes trabalhadoras da cidade. A letra ainda alude aos novos horizontes profissionais abertos pela visita: *Esse regresso deu-me um mundo de beleza,/ E das trevas da incerteza, novamente vi a luz*. Esses versos ganham relevo ao mencionarem o reencontro como hora de seguir os rumos que se abriam a Goiá e, assim, dar novo fôlego a sua carreira.

Em 1968, Goiá já era um dos principais compositores do gênero sertanejo. Mas, graças às inconstâncias financeiras da profissão, ele se afastava cada dia mais do meio artístico. O primeiro sinal do afastamento foi a decisão — tomada quase três anos antes — de conciliar os afazeres artísticos (compositor, apresentador e intérprete) com a chefia do setor de cadastro de uma agência do Banco de Crédito Nacional (BCN) em São Paulo. Como o banco lhe garantia rendimento mensal fixo, os compromissos artísticos eram sufocados. Nesse momento, retornar à cidade o estimulou a retomar a carreira com novo vigor. O próprio Goiá, dez anos depois, referiu-se a esse momento em carta a Sinval Pereira:

> Quanta gente gostaria de ter um privilégio assim! Aceito tudo com muito orgulho. Mas, aquele orgulho sem vaidade, humilde, pequenino, silencioso, e que nas horas de profundas reflexões, nos dá aquela MOTIVAÇÃO, tal-

[1] DA SILVA, Gerson Coutinho [GOIÁ]. Carta enviada a Sinval Pereira. São Paulo, 26 de julho de 1968.

> qual aconteceu a muitos e muitos anos, quando li pela primeira vez uma publicação promovida por um certo amigo de Coromandel (iniciais dele: SINVAL PEREIRA) que tirou-me das "trevas da incerteza", e após aquelas e outras publicações, a "gente de minha terra" começou a tomar conhecimento de um coromandelense perdido na estrada da saudade, lutando para alcançar um ideal, sem contudo, esquecer de sua terra e sua gente.[2]

Nessa carta, Goiá diz ter sido um gesto de Sinval que lhe tirou das *trevas da incerteza*. Mesmo que reconhecesse a importância de Sinval para a retomada da carreira, Goiá sabia não ter sido ele o único coromandelense a contribuir, mas por certo reconhece que o amigo fora o primeiro, ao publicar esporadicamente um panfleto com a letra de canções que Goiá dedicava a Coromandel a fim de divulgá-las entre os conterrâneos. Ao aceitar e estimular essa iniciativa, Goiá dava o primeiro passo para entrar numa rede de patronato exercido sobre sua carreira por um grupo de moradores da cidade. Sua produção musical passou, então, a ser envolta numa teia de poderes que incluía não só a censura estatal e os ditames da indústria fonográfica,[3] mas também outras instituições sociais como o patronato exercido por membros da classe ruralista e de grupos políticos do interior do país.

Essas considerações contextualizam nossa hipótese de que, mesmo com o cenário de consolidação da indústria fonográfica brasileira nas décadas de 1960 e 1970, a produção musical dos artistas que iam para São Paulo se vinculava à influência das cidades interioranas de onde saíam esses artistas. Mais que fonte de inspiração e pólo de concentração de um vasto público consumidor do gênero (sobretudo via rádio e shows em circos), elas interferiram direta e indiretamente na produção musical desses artistas. No caso de Goiá, um exemplo disso é o patronato recebido de setores sociais dominantes de Coromandel. Essa leitura relativiza o poder decisório das gravadoras, reconhece uma margem de negociação conquistada pelos artistas no mercado com base nos benefícios negociados com o patronato e amplia a compreensão dos poderes atuantes na produção artística de então. Noutros termos, contraria estudos que reconhecem só a ação do autoritarismo estatal e dos interesses de mercado.

---

[2] DA SILVA, Gerson Coutinho [GOIÁ]. Carta enviada a Sinval Pereira. São Paulo, 5 de dezembro de 1978.

[3] CALDAS, Waldenyr. *Acorde na aurora*: música sertaneja e indústria cultural. São Paulo: Editora Nacional, 1979.

2.1 – Amizade e patronato: "Cordialmente, Gerson Coutinho da Silva (Goiá) "

As relações de patronato variam entre períodos históricos e sociedades distintas. Segundo Williams, o termo patronato pode sugerir relações sociais variadas no âmbito da produção cultural conforme a realidade estudada.[4] Por patronato, referimo-nos a formas de subsidiar artistas na produção de certos bens simbólicos. Os subsídios incluem emprego, proteção, retribuições, hospedagem, sustento, empréstimo, patrocínio ou pagamentos em espécie e outros. Essa responsabilidade do patrono surge em resposta a um pedido — às vezes simbólico, às vezes explícito — de apoio. Os pedidos simbólicos podem ser ilustrados pelas dedicatórias em livros feitas pelos autores aos reis, a quem eles recorriam em busca de proteção;[5] os explícitos se vinculam mais a expressões modernas surgidas num mercado de produção cultural, dos quais podemos citar o patrocínio pedido a empresas, órgãos públicos ou pessoas físicas.

Nesse cenário, a característica principal de uma relação de patronato é uma condição relativa de desigualdade entre quem pede apoio e quem pode atender ao pedido ou não, pois a retribuição do patrono inclui não só uma atitude de benevolência ou medida desinteressada.[6] Mesmo sem haver interesses (explícitos ou velados), essas são relações de poder complexas que, aos patronos, dá prestígio, honra e reputação e, aos artistas, uma forma condicionada de manter sua produção. A não ser em casos de encomenda de obras e patrocínios empresariais, essa troca de benefícios não é deliberadamente explícita: muitas vezes, as ofertas e retribuições se dão de maneira sutil.

Entendemos a relação de Goiá com famílias e personalidades políticas importantes de Coromandel como uma forma de patronato porque essa proximidade lhe garantiu modalidades diversas de apoio para que realizasse seu ideal de consolidar de vez uma

---

[4] WILLIAMS, Raymond. *Cultura.* 2ª edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000, p. 33.

[5] Roger Chartier estudou as relações entre mecenato e dedicatória na Europa dos séculos XVI e XVII e observou as atribuições de legitimação e prestígio envolvendo, respectivamente, o artista e o rei que recebia a dedicatória. CHARTIER, Roger. Mecenato e Dedicatória. In: *Formas e sentido.* Cultura escrita: entre distinção e apropriação. Campinas: Mercado das Letras; Associação de Leitura do Brasil, 2003, p. 49-79.

[6] WILLIAMS, 2000, p. 43. Ao analisar a dedicatória de livros aos mecenas, Chartier se atentou a este fato: "Para todos aqueles que escrevem ou publicam, a oferta de um livro ao príncipe é, então, um ato do qual pode depender toda a existência. Aceitando ou recusando a dedicatória, o soberano se encontra em posição de dar legitimidade ou, ao contrário, de desqualificar uma obra (ou uma descoberta)". Ver: CHARTIER, 2003, p. 69.

carreira artística estável no meio artístico sertanejo, dedicando-se apenas a ela. Esse apoio foi além do patrocínio: incluiu a divulgação de sua obra, empréstimos financeiros, hospedagens, tratamento médico, promoção de shows na cidade e região, bem como apadrinhamento de duplas de intérpretes para suas composições. Muitas vezes, esses favores eram retribuídos com referências ao nome do entusiasta numa música, envio de uma carta ou uma fita cassete contendo músicas e mensagens, o que dava um prestígio social enorme a quem era assim reconhecido. Todavia, não negamos aqui a existência de laços profundos de amizade e afeto entre Goiá e seus patronos coromandelenses; apenas destacamos que essa relação resultou numa rede intrincada de poderes.

Tudo começou em 1968, com a iniciativa de Sinval Pereira — jovem comerciante que se empolgara com a presença do autor na cidade — de publicar um panfleto contento uma composição de Goiá com o pretexto de divulgar sua obra. Mas tal panfleto, que Sinval dava de brinde aos clientes dos estabelecimentos comerciais da família Pereira (Posto Santo Antônio e Casas do Pedrinho), abriu as portas para que Goiá se aproximasse daquele grupo de conterrâneos que seriam seus amigos e patronos. Eis o comentário que acompanhava a letra de *Canção do meu adeus*:

> É com êstes versos impregnados de ternura e ardor patriótico, que o enlaureado compositor Gerson Coutinho (Goiá) vem divulgando por todo o Brasil o nome de sua idolatrada Terra Natal. É intérprete da bela página musical, a famosa dupla artística Zilo e Zalo, da capital paulista.
>
> Casas do Pedrinho e Posto Santo Antônio (ESSO)
>
> Duas Êmpresas de confiança — estabelecias em Coromandel, comungam com os coromandelenses de seus mais puros sentimentos de apreço e gratidão a Goiá por tão carinhosa e singular homenagem por êle tributada à sua terra.[7]

À exaltação à cidade feita por Goiá, correspondia a publicação da letra e do texto. Goiá achou interessante a divulgação, tanto é que se mostrou muito grato à iniciativa de Sinval e o incentivou a continuar a publicar as letras das canções:

> Sinceramente, Sinval, me é dificílimo transformar em palavras tudo que me vae pela mente, tal é minha alegria pela homenagem e por tudo que foi dito em sua carta e no folhêto, só me ocorrendo repetir o velho chavão “muito obrigado”, pois para expressar certos sentimentos não há adjetivos,

[7] PANFLETO. Para Coromandel conhecer: Canção do meu adeus. Coromandel, 1968.

> agradece-se através do coração, que é o receptor de todas as nossas emoções.[8]

> Muitíssimo obrigado pelos panfletos, que como sempre, vieram comover profundamente este coração coromandelense, que através do pensamento, nunca daí se ausentou! Você, Sinval, e a Concei"ção" de mais! Graças a vocês, nossos modestos trabalhos (meu e do Biá) foram divulgados e ficaram conhecidos entre nossos ilustres conterrâneos, e à cada viagem nossa a Coro (gostei muito dessa expressão carinhosa, que agora se usa por aí) é mais uma bela página no diário de nossas vidas![9]

Com o consentimento de Goiá, os folhetos continuaram a ser patrocinados pelas empresas da família Pereira, de 1968 a 1977. Em dez anos, foram publicados dez folhetos com 14 composições diferentes, todas dedicadas a Coromandel.

O primeiro grande projeto a que Goiá requereu apoio dos patronos da cidade foi a gravação de um *long-playing* em carreira solo. Por carta, Goiá atribuiu a Sinval a tarefa de iniciar uma consulta sobre a possibilidade de um grupo de moradores da cidade respaldar tal projeto. Postada em 11 de setembro de 1968, essa carta foi a segunda troca de mensagens entre ele e Sinval Pereira. Goiá inicia o texto com certo suspense quanto ao motivo de ter atrasado o envio da carta ao destinatário — segundo ele, aguardava uma resposta relativa à *concretização de um negócio artístico* sem a qual não queria lhe escrever. Num texto de três páginas, Goiá responde, com atenção, a todos os itens mencionados por Sinval em sua última correspondência, mas mantém, de certa forma, o suspense quanto ao *negócio artístico*. O conteúdo da surpresa é revelado ao destinatário só no final da carta. Nesse intervalo, Goiá cria um clima de gratidão — por causa da divulgação de sua obra nos panfletos — e fala de sua felicidade em receber, com *os olhos orvalhados*, as correspondências de Sinval e sua *querida mamãe*, Adélia.

A correspondência deixa entrever, ainda, como Sinval se tornava um conselheiro importante da carreira de Goiá ao analisar suas apresentações em programas de rádio e as interpretações de algumas composições feitas por duplas que as gravavam. Goiá expõe, então, a questão:

---

[8] DA SILVA, Gerson Coutinho [GOIÁ]. Carta enviada a Sinval Pereira. São Paulo, 26 de julho de 1968.

[9] DA SILVA, Gerson Coutinho [GOIÁ]. Carta enviada a Sinval Pereira. São Paulo, 5 de setembro de 1969.

> Bem, amigo, o fato que motivou o atraso na resposta de sua carta é o seguinte: Decidi voltar a gravar discos, iniciando com um LP, composto de músicas já conhecidas e outras inéditas, em homenagem a Coromandel, interpretadas por mim, mas, em duas vozes, pelo sistema "Play-Beck", que o amigo obviamente conhece; 3 gravadoras se interessaram pela promoção, mas não optei por nenhuma, mesmo por que não faria sem antes me comunicar com você, e de sua resposta depende a maneira como será elaborado o referido disco; Uma das gravadores sugere que na contracapa, em côres, seja colocada uma vista aérea da cidade, com a montagem de uma foto minha, ou então, a foto de um lugar que marque bem a cidade (cinema, prefeitura, praça, etc.), também com montagem a côres. Sinto-me jubiloso com êsse lançamento e estou funcionando a todo vapor para organizá-lo, sendo que quanto às músicas, faltam apenas duas para se completar as 12 faixas. Se você quiser fazer alguma sugestão, será acatada de muito bom grado, inclusive algum motivo novo que por aí exista. (...) Uma única coisa me preocupa um pouco:
>
> Qualquer gravadora, é evidente, ao fazer um lançamento desta natureza, espera realizar a maior parte de suas vendas ao povo da cidade homenageada e atingir uma quóta que, na pior das hipóteses cubra as despesas. Existe a possibilidade de se vender aí, digamos, uma quóta mínima de, 500 LPs? O grande favor que peço é exatamente sondar esta possibilidade, Junto à Dna. Jandira, Sebastião Caetano, por exemplo. Talvez se possa vender ao público, pelo sistema antecipado, mediante amostra, etc.; Uma outra sugestão da gravadora foi uma contracapa com a biografia de Coromandel, citando-se o nome de alguns ou de todos os prefeitos que a mesma já teve, e outros dados, e que nêste caso, a firma enviaria para Coromandel um seu preposto, já então diretamente à prefeitura.
>
> Enfim, aqui ficarei na expectativa de uma resposta, e é claro, seria FOR-MI-DÁ-VEL se minha cidade dissesse SIM à tal promoção.[10]

A receptividade com que a cidade recebera Goiá o fizera acreditar que alguns de seus projetos artísticos pudessem ser vinculados à empolgação gerada entre os conterrâneos, o fato de terem contato com um ídolo do rádio. Suas impressões não estavam erradas: mesmo sem uma solicitação direta de sua parte, o passo inicial nessa direção fora dado com a publicação do panfleto. A idéia de Goiá era impulsionar a carreira com novo fôlego pela gravação de um disco solo, onde ele mesmo, com a tecnologia do *play-back*, gravaria as duas vozes de forma que soasse como o característico canto em dupla da música sertaneja. O disco reuniria 12 canções, dentre inéditas e já gravadas, dedicadas a Coromandel. O projeto é apresentado por Goiá como a melhor maneira encontrada para homenagear a cidade, que, de maneira tão calorosa, recebeu seu *humilde filho* durante dois intensos dias.

Contudo, havia um problema — aliás, o único detalhe que o preocupava: o financiamento da gravação do disco. Comercialmente, um projeto voltado a um público tão

---

[10] DA SILVA, Gerson Coutinho [GOIÁ]. Carta enviada a Sinval Pereira. São Paulo, 11 de setembro de 1968.

específico estaria fadado ao fracasso, pois não era estrategicamente lucrativo às gravadoras assumir uma iniciativa de tal natureza. Como a estratégia de venda pretendia, cada vez mais, segmentar os ouvintes em grandes faixas de consumo para reduzir custos de produção e aumentar o faturamento sobre o produto final, tal projeto só seria viável se seu produtor arcasse com os custos da gravação — é o que conhecemos como "matéria paga". Essas gravações "independentes" só eram realizadas por pequenas gravadoras, que, sem pretender correr o risco do investimento, exigiam do interessado o pagamento das despesas antes da gravação. Por contraste, cabe lembrar que, em linhas anteriores, Goiá menciona o interesse de três gravadores em executar o projeto — o que sugere um negócio atraente para as empresas. Mas não é isso que o seu pedido de ajuda deixa entrever. Para cobrir a margem de prejuízo que a gravadora pudesse ter, o compositor tinha de pagar adiantado o valor referente a 500 cópias do *long-playing*; para isso, ele sugeria a opção de se comercializarem os LPs pelo sistema de venda antecipada..

Goiá dizia estar na expectativa de uma resposta positiva de "sua cidade", o que seria *FOR-MI-DÁ-VEL*. Mas sua atitude deixa entrever que ele não esperava, de fato, que a cidade toda abraçaria a iniciativa. Isso era impossível, por motivos óbvios: nem todos os moradores possuíam aparelho de reprodução de LP ou mesmo renda suficiente que lhes permitisse comprar o disco. Ele estava consciente de que, ao conclamar a *cidade* a apoiar seu projeto, falava a um grupo específico de moradores, os que tinham capital financeiro para tanto: fazendeiros, políticos, médicos, comerciantes e funcionários dos cargos mais altos da burocracia pública. Goiá, então, inseriu-se numa trama de relações de poder em que negociaria trocas de prestígio e benefícios mútuos.

Os documentos desta pesquisa permitem acompanhar os indícios de como essas relações se constituíram. Primeiramente, na escolha da temática do álbum: uma homenagem a Coromandel; em segundo lugar, na maneira sutil e indireta como o compositor sugeriu que tal projeto fosse financiado por grupos hegemônicos locais. Por isso, tão logo anunciou a intenção de gravar o LP, Goiá se referiu à proposta de uma das gravadoras de que a capa do disco tivesse a montagem de uma foto sua sobre uma foto aérea da cidade — com isso, ele abria a possibilidade para que grupos políticos e empresariais coromandelenses divulgassem o nome da cidade mediante sua obra; também aludiu à sugestão de que a contracapa contivesse uma *biografia de Coromandel, citando-se o nome de alguns ou de todos os prefeitos*. Essa referência soa como um sinal positivo à possibilidade de o financiamento do projeto ser feito por membros de um único grupo político, de modo que o

nome de opositores não figurasse como apoiadores da iniciativa. Assim, certos projetos profissionais de Goiá começavam a convergir para os interesses políticos e econômicos de seus novos amigos e patronos.

Atendendo ao pedido de Goiá, Sinval buscou financiadores para o projeto: comerciantes, políticos e fazendeiros — a quem ele apresentou a proposta e os custos de gravação do disco. A iniciativa recebeu a adesão de um número significativo de interessados, e a cidade disse *SIM* ao projeto. O financiamento veio mediante o pagamento antecipado dos discos encomendados. Em carta, Sinval informou o resultado a Goiá, que logo deu andamento ao trabalho.

Três meses depois, Goiá volta a escrever a Sinval; dessa vez, além da demonstração de gratidão, ele lhe conta as novidades do processo de gravação. Diz ele: *Sua carta, como sói acontecer, trouxe-me muitas alegrias, pelas notícias, pelos incentivos, pela sutileza de suas explanações, provas insofismáveis de que seu signatário é de fato um verdadeiro Amigo, companheiro autêntico e desinteressado*.[11] Sobre a gravação, acrescenta:

> Estive aguardando todo êsse tempo, para que quando escrevesse, pudesse enviar uma amostra do meu LP, mas infelizmente ainda não está pronto e o lançamento só será realizado em janeiro, e não pretendo ficar muito tempo sem me comunicar com vocês; Caro amigo, conforme declarei em m/ última carta era minha intenção colocar na capa dêsse disco a fotografia aérea de nossa querida Coromandel, mas por motivo de ordem técnica tivemos que deixar de fazê-lo — no presente trabalho — ficando a idéia, porém, reservada para futuros lançamentos; Quanto às músicas meu firme propósito era gravar todas as "12" para Coromandel, mas em virtude de certas vantagens propícias a gravadora, resolveu-se que seriam incluídas algumas diferentes, deixando no entanto, u'a margem de mais ou menos 70% do plano original, citando-se, "Coromandel", "Canção do m/ regresso", "Saudade de Coromandel", "Garimpeiros Theodoro", "Tipos Populares de Minha Terra", e outras; Fico muito grato por ter levado este fato ao conhecimento do DD. Prefeito, Dr. Ermiro, que me honrou com um Ofício, manifestando seu apoio a nossa modesta homenagem.[12]

No discurso de Goiá, motivações de *ordem técnica* impediram que a foto da *querida Coromandel* figurasse na capa do LP, havendo também uma alteração no repertório do disco, que não seria mais composto só de canções dedicadas à cidade. Tal situação permite inquirir sobre o sentido mais abrangente das relações entre artistas e gravadoras na execução de um projeto musical que surgem nas entrelinhas de tais acontecimentos. A ausência da foto

---

[11] DA SILVA, Gerson Coutinho [GOIÁ]. Carta enviada a Sinval Pereira. São Paulo, 6 de dezembro de 1968.
[12] Ibid.

e a substituição de músicas podem ser imposição da gravadora, mas uma possibilidade que não descartamos é a de que tal medida tenha sido fruto de uma negociação entre o artista e a gravadora. Ora, se Goiá conseguiu o financiamento necessário à gravação do *long-playing* e se três gravadoras se interessaram pelo projeto, por que aceitaria alguma imposição, visto que o disco era "matéria-paga"? Nossa hipótese é que ele viu nessa medida de desregionalização do álbum (ampliar o repertório e não usar a foto da cidade na capa) uma possibilidade de auferir mais benefícios financeiros e simbólicos para sua carreira; nesse caso, responsabilizar a gravadora foi a forma encontrada para explicar as alterações aos conterrâneos e, sobretudo, ao grupo de patronos que, a princípio, financiaram a gravação. Essa explicação das alterações aos patronos não era medida simples, pois Goiá já começava a receber as láureas do reconhecimento oficial, como sugere o ofício enviado a ele pelo prefeito, interessado em associar sua imagem ao projeto como apoiador e financiador.

Ter em mente que certos interesses mercadológicos são comuns a artistas e gravadoras é essencial para a análise. Mobilizados pelo sonho do sucesso — para a maioria, sinônimo de realização profissional —, os artistas comungavam com as gravadoras o desejo de ampliar o público e o lucro. Assim, quem quer que tenha sido o responsável pelas alterações — gravadora ou compositor —, elas foram feitas visando-se ao mercado. Noutros termos, as relações entre artistas e gravadoras têm de ser vistas não apenas como imposição dos interesses empresariais sobre os artísticos, pois assim reconheceríamos os pontos em que tais interesses convergem. Seria redutor supervalorizar as condições impostas pelas gravadoras a tal ponto de não percebermos que os artistas têm seus interesses próprios, por exemplo, recorrer a táticas distintas de promoção de suas canções no mercado fonográfico para que sejam aceitas pelo grande público.

Em janeiro de 1969, o disco foi lançado no mercado, mas não em Coromandel. Impossibilitado pelos compromissos profissionais que se acumulavam no banco e na carreira artística, Goiá retornaria a Coromandel somente um ano após o lançamento. Nesse intervalo, as cópias pertencentes aos fãs que pagaram por elas antecipadamente foram enviadas, e a cidade então pôde conhecer o tão esperado disco que a homenageava. Isso fez aumentar a expectativa pela visita de Goiá ainda mais.

Todavia, Goiá manteve contato com os moradores da cidade durante o ano todo por meio de programas de rádio e, em especial, de cartas, telefonemas e visitas constantes que recebia do grupo de patronos e admiradores em sua residência em São Paulo (essas eram as principais vias de consolidação da amizade que se iniciava). Outra forma de ele

manter a ligação com Coromandel enquanto não podia ir até lá foi viabilizar shows na cidade com artistas de seu círculo de amizade e cujo repertório tinha sucessos de sua autoria. Pelo menos duas apresentações aconteceram nesse ano, dentre as quais, a de *Biá e seus batutas*.

Em setembro, Goiá escreveu a Sinval, confirmando, para o fim do ano, uma visita na companhia da família e de alguns artistas com os quais faria um show.

> Meu bom amigo, até que enfim tenho certeza de que os visitarei no fim do ano, se Deus quizer; Além do "Taubaté", já conhecido de vocês, irá comigo também um grande amigo, Walter, que forma como êle a dupla "Taubaté e Taguaí", e pelo visto, retornarão comigo a "Gang" do Biá, para a minha satisfação. Gostaria que você falasse com o amigo Onofre sobre a possibilidade de marcar uma data para um show no cinema, se possível, entre os dias 28 e 31 de dezembro, ok? Mas é minha intenção permanecer por aí depois disso, pois quero comemorar entre vocês meu aniversário (35 abóboras no jardim da vida) no dia 11 de janeiro, se Deus quiser.[13]

Sinval, então, procurou o proprietário do cinema, que concordou com a realização do show mas propôs outra data: 5 de janeiro. Negociador habilidoso, Goiá escreveu a Sinval — patrocinador do espetáculo — tão logo soube da proposta de alteração da data para saber se o *amigo* estava de acordo com a alteração, pois sempre esteve minuciosamente informado das realizações profissionais de Goiá e fora conselheiro em grande parte de suas decisões.

> Quanto à data do show, 5 de janeiro, segunda-feira como o Onofre prefere, estaria bem? Se possível queira confirmar por telegrama, a fim de que possamos iniciar a divulgação. Se fosse apenas por mim, caro amigo, confesso que não ia incomodá-los com esta "história" de show, pois não é este o objetivo de minha visita, mesmo porque não me julgo com qualidades para tal, todavia, uma vez que o Biá irá também, terei o imenso prazer em participar.[14]

Sempre expressando desinteresse e modéstia, Goiá disse que a realização do show não era capricho dele — afinal, não se julgava *com qualidades para tal* —, mas uma maneira de agradar o cunhado Biá e os outros artistas que iriam com ele. Em dezembro, em carta breve, ele reservava as vagas no hotel e aumentava ainda mais a expectativa: *Estamos*

---

[13] DA SILVA, Gerson Coutinho [GOIÁ]. Carta enviada a Sinval Pereira. São Paulo, 5 de setembro de 1969.

[14] DA SILVA, Gerson Coutinho [GOIÁ]. Carta enviada a Sinval Pereira. São Paulo, 21 de novembro de 1969.

"contando as horas" de n/ partida, e tenho vivído um verdadeiro "festival de alegrias", na doce expectativa de n/ partida. Lembranças à querida dna. Adélia e aos demais. Tchau, grande amigo, até breve.[15]

Uma vez que Sinval concordara com a data do show proposta pela direção do cinema, a divulgação começou, nos programas de rádio em que Goiá se apresentava e em âmbito local, através de cartazes. Por ocasião de uma visita de Goiá, a divulgação era intensa e, na data da chegada, a cidade parava. Nessa visita em especial, uma grande festa foi preparada para celebrar sua chegada. Na "placa da divisa" — que determina o limite entre os municípios de Coromandel e Abadia dos Dourados —, uma caravana foi organizada para recebê-lo e acompanhá-lo em carreata até a cidade. Sob uma intensa queima de fogos de artifício e ouvindo suas composições num carro de som, o compositor desfilou em carro aberto pelas ruas. A cidade recebia, em alto e bom som, seu filho mais ilustre. Desde então, todas as vezes que o compositor visitou Coromandel, esse ritual de boas-vindas foi cumprido, mesmo no dia de seu sepultamento. Além do show, várias atividades foram programadas durante a estada de Goiá. Ele pôde rever vários lugares que inspiraram suas canções, como o Poço-Verde, o rio Douradinho e a Igreja de Sant'Ana. Passou alguns dias numa pescaria com um grupo de amigos e patronos num rancho às margens do rio Paranaíba. Foi recebido com muita pompa — até um coquetel de gala lhe foi oferecido no Grêmio Recreativo Coromandelense para comemorar seu aniversário (dia 11 de janeiro).

Mas, dos fatos que marcaram sua chegada, há um que acrescenta outro elemento a este estudo. Nessa sua primeira visita pós-gravação do LP, Goiá não precisou das vagas que reservara para ele e sua família no hotel; antes, sua hospedagem em tal ou qual residência foi motivo de disputa entre o patronato local. Esse acontecimento diz muito de sua capacidade de se tornar *pessoa*.[16] Esse convite e até a disputa que envolvia a definição da casa onde Goiá e sua família se hospedariam ilustram como o compositor, por meio de sua arte, havia adquirido capital simbólico suficiente para negociar sua inserção no universo das relações sociais pessoais — rede de sociabilidades que, além de grandes amizades, garantiu-lhe uma série de benefícios profissionais. Ficava por conta da convivência na casa dos diversos patronos[17] — por excelência, um ambiente familiar, de afetividades e relações

---

[15] DA SILVA, Gerson Coutinho [GOIÁ]. Carta enviada a Sinval Pereira. São Paulo, 12 de dezembro de 1969.

[16] Sobre a distinção entre indivíduo e pessoa que influenciou essa argumentação, ver: DA MATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis*. 6ª edição. Rio de Janeiro: Record, 1997, p. 218-238.

[17] Sobre a diferença entre casa e rua, ver: DA MATTA, 1997, p. 90-102.

pessoais — acabar de garantir a Goiá a passagem de *indivíduo* a *pessoa*. Alçar-se a categoria de *pessoa* significava uma neutralização aparente da hierarquia entre Goiá e seus patronos, pois estavam envoltos num jogo em que colhiam vantagens recíprocas. A Goiá, essa associação de conveniências rendia sua legitimação em meio ao público e benefícios artísticos; aos patronos, a distinção social usada para lhes reforçar a representação de homens públicos de poder político e econômico.

O relacionamento entre a família de Goiá e as famílias de seus patronos, porém, não se resumia à hospedagem. O contato com o ambiente familiar de seus patronos — gerador de laços mais estreitos de intimidade e amizade — era solidificado noutras oportunidades. Assim, mesmo que ele não se hospedasse na casa de todos, a cada dia se via diante de um novo convite para uma recepção ou um passeio. Conforme depoimentos de amigos e familiares,[18] podemos imaginar que, além de momentos de descanso e prazer, as idas de Goiá a Coromandel poderiam ser algo cansativas caso sua agenda estivesse muito ocupada com almoços, jantares, festas ou visitas a sítios, fazendas, clubes e bares. Em muitas situações, ele se viu diante de convites que não podia recusar, pois eram ocasiões para solidificar laços de consideração, prestigiar amigos ou mesmo retribuir gentilezas recebidas.

Foi na casa de Osvaldo Alves da Silva — o Osvaldo "Alfaiate" — que Goiá mais se hospedou. Ambos foram amigos de infância quando moravam na região do Douradinho, mas perderam o contato quando Goiá se mudou para São Paulo. O próprio Osvaldo é quem dá indícios do quão prestigioso era hospedar Goiá em sua: sempre que foi convidado a falar sobre o compositor, ele frisou esse contato forte entre eles. Ao repórter do programa *Shopping regional*, da extinta rede Manchete, afirmou: *Eu não sei se você sabe, o Goiá era meu amigo, meu companheiro e meu hóspede*.[19] Quando o entrevistamos em sua residência em Coromandel, ele tocou no assunto: *E desde essa época ele já se hospedava na minha casa. Ele não ia pra outra casa*.[20]

Tal proximidade — devemos mencionar — aprofundava cada vez mais os laços afetivos entre Goiá e seus patronos. Para alguns, como Osvaldo, a amizade construída ao longo de anos resultou numa cumplicidade que foi além de pequenos favores como a

---

[18] ENTREVISTA com Nelson Coutinho da Silveira. Coromandel - MG, 9 de outubro de 2005. 1 cassete sonoro; ENTREVISTA com Sinval Pereira. Coromandel - MG, 9 de outubro de 2005. 1 cassete sonoro.

[19] *GENTE DA GENTE*: doze anos sem Goiá. Produção: JN Produções. Uberaba: TV Regional/Rede Manchete, 1993. 1 vídeo cassete (90 min), son., color.

[20] ENTREVISTA com Osvaldo Alves Alfaiate. Coromandel - MG, 8 de outubro de 2005. 1 cassete sonoro.

hospedagem. Na entrevista, Osvaldo mencionou os períodos de dificuldade financeira vividos por Goiá, quando ele pedia empréstimos que nem sempre quitou. Osvaldo também apoiou a família de Goiá quando este faleceu, em janeiro de 1981. Ele afirma que, nos anos de sua gestão como presidente do Sindicato dos Produtores Rurais de Coromandel, contratou só artistas que interpretavam músicas de Goiá para fazer os shows das festas agropecuárias; com isso, ele pretendia não só manter viva a memória do compositor, como também gerar direitos de execução de suas canções, a serem recebidos pela esposa de Goiá via agências arrecadadoras de direitos autorais. Osvaldo também conseguiu que a dupla Chitãozinho e Xororó fizesse um show na cidade mediante pagamento de cachê simbólico cuja renda seria revertida em benefício da esposa do compositor. Essas passagens ilustram como os compromissos e as responsabilidades mútuas não se encerraram de uma hora para outra, pois a solidariedade e os préstimos nesse momento difícil para a família ainda fizeram parte dos auxílios prestados pelo amigo.

Enfocamos essa questão para mostrar o quão estreitas e duradouras eram as relações entre artista e patronato local e assinalar que, mesmo havendo laços afetivos entre Goiá e seus amigos de Coromandel, não descartamos a hipótese do patronato porque os compromissos artísticos que ligavam o compositor à cidade nunca foram de ordem profissional, mas da ordem dos favores e das retribuições; não houve um contrato de uso de imagem, de prestação de serviço nem de vínculo empregatício: todos os benefícios auferidos por Goiá foram obséquios, empréstimos e proteções, numa relação pessoal. Numa análise da sociedade brasileira, Roberto Da Matta observou, nesse sistema de relações pessoais, o império de características como solidariedade, precedência, consideração, respeito, intimidade, apelos biográficos e vínculos afetivos, as quais formam um conjunto complexo de normas que reforçam as relações sociais verticais calcadas em nos laços de patronagem.[21] Amparados nesse pensamento, diríamos que o caso aqui estudado sugere uma hierarquização cordial (para recordar toda a carga de tensões incorporadas em nossas relações de cordialidade),[22] pois — diria Da Matta — é impossível qualificar a sociedade brasileira como

[21] DA MATTA, 1997, p. 181-248.

[22] Para Sérgio Buarque, a polidez do homem cordial não é senão uma *máscara*, um *disfarce*, uma *mímica deliberada* que revela, no fundo, "[...] a dificuldade que se sentem, geralmente, os brasileiros, de uma reverência prolongada ante um superior. Nosso temperamento admite fórmulas de reverência, e até de bom grado, mas quase somente enquanto não suprimam de todo a possibilidade de convívio mais familiar. A manifestação normal do respeito em outros povos tem aqui sua réplica, em regra geral, no desejo de estabelecer intimidade". HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 141-151.

hierarquizada porque aqui estamos a *meio caminho entre a hierarquia e a igualdade*;[23] trata-se de uma *estrutura social em que a hierarquia parece estar baseada na intimidade social*.[24]

Com base nesta pesquisa, esse tipo de relacionamento entre artistas da música sertaneja e membros das elites política e econômica das cidades do interior não era peculiar a Goiá e se aproximava bem de um predicado importante do próprio gênero sertanejo. Em entrevista com a dupla sertaneja Durval e Davi, eles se recordam como, nalgumas cidades, os *fazendeiros* disputavam para saber quem hospedaria a dupla:

> Durval: Então às vezes a gente chegava no circo e o dono do circo já falava olha o fulano quer que vocês vão ficar na casa dele. Então a gente se hospedava muito em casa de fãs. E o cara fazia aquilo, te levar pra casa dele, pra contar pros outros depois. "Aquele povo lá teve na minha casa."[25]

> Davi: Em Minas Gerais ficava em sítio, e quando a gente ia embora levava melancia, porco, galinha tudo pra casa (risos). Nossa! O artista era tratado como um..., idolatrado como um..., o máximo. Você ir na casa dele..., pra ele aquilo era uma glória. Às vezes ia em circo assim, depois do espetáculo tinha dois fazendeiro lá: "não eles vão pra minha casa". E o outro: "não eles vão pra minha". Dava até discussão, então a gente tinha que entrar no meio pra apaziguar e falar olha então a gente vai fazer assim vamos dormir na sua casa e vai almoçar na casa do outro. Chegou muitas vezes da gente dividir, um ia pra casa de um e o outro de outro.[26]

Mesmo que isso não fosse freqüente, é instigante observar como, na memória deles, aparece o interesse de fãs mais abastados em hospedá-los. E mais: os artistas tinham consciência de que esses fãs buscavam distinção social ao lhe oferecerem hospedagem — no dizer de Durval, *o cara fazia aquilo, te levar pra casa dele, pra contar pros outros depois*. Mas é o depoimento de Davi que vai além ao aludir a uma disputa entre dois fazendeiros em Minas Gerais para saber qual teria a *glória* de hospedá-los. Mais que idolatria ao artista e satisfação em hospedá-los, essa passagem revela o interesse constante desses homens em ter por perto artistas do meio radiofônico que lhes dessem distinção e prestígio. Hoje, ao rememorarem tais passagens, os artistas selecionam as que mais agradam e tendem a dar tons mais vivos aos momentos que melhor lhes convêm para representar a carreira. Mas isso não

---

[23] DA MATTA, 1997, p. 192.
[24] Ibid., p. 246.
[25] ENTREVISTA com Gildemar José Rocha, o Durval. Campinas - SP, 22 de fevereiro de 2008. 2 cassetes sonoros.
[26] ENTREVISTA com Expedito José Rocha, o Davi. Campinas - SP, 22 de fevereiro de 2008. 2 cassetes sonoros.

invalida a riqueza de suas narrativas ao revelarem o meio artístico como ambiente repleto de trocas de favores e relações de poder.

As situações registradas vão além da hospedagem, e isso mostra que os artistas depositavam muita expectativa nesses "bons relacionamentos": a esses padrinhos solicitava-se de tudo. Numa das fitas cassetes onde Goiá registrou os encontros musicais em sua residência, um de seus convidados dá indícios de que essa ligação com os círculos de poder era algo intensa. Um dos artistas presentes, ao apresentar a canção que interpretaria, fez este comentário:

> Pra vocês outros, amigos que vão ouvir esta fita, eu quero deixar um esclarecimento. É que esta música não foi gravada, não é conhecida. Eu pretendo gravar. Eu pretendo transformar, e a minha pretensão talvez seja muito grande, eu quero transformar esta música num hino sertanejo. O sertanejo não tem hino. Quase todas as classes no Brasil têm hino e o sertanejo não tem. Mas quem sabe, agora eu estou mais ou menos ligado a homens assim, autoridades e tal. E eles tão me dando algumas oportunidades e eu vou pedir para oficializar esta música como hino sertanejo. Então esta música eu participei de um festival lá em Araraquara ao lado de minha família e ela foi classificada, uma música premiada e ta aí guardada. Editada mais sem gravar.[27]

Falhas na gravação na fita cassete nos impediram de identificar qual dos artistas presentes na ocasião fez tal declaração. Ainda assim, convém notar como seu desejo de instituir a composição como *hino sertanejo* se associa mais ao relacionamento com as *autoridades* do que a possível qualidade musical da composição. Ele não pensou que sua canção pudesse se tornar *hino sertanejo* de forma independente e por méritos próprios, pois via no poder das *autoridades* que lhe davam *algumas oportunidades* a chance de, via decreto, institucionalizá-la como tal. O tom do depoimento indica suas expectativas: trata-se de um anseio ingênuo num ambiente que dá pistas de que só os hábeis galgariam algum sucesso. Num meio tão competitivo, convém lembrar — conforme Robert Darton, referindo-se a outro contexto — que *os fracos ganham com a única arma que têm: a esperteza*.[28] Para fazer sucesso, além do talento era preciso saber jogar, e nesse cenário os negociadores astutos ocuparam o espaço de quem tinha muita vontade e pouca malícia, a exemplo de Goiá. Eis como o vemos no meio artístico: um talentoso compositor e um hábil negociador.

---

[27] DA SILVA, Gerson Coutinho [GOIÁ]. Gravação de uma sessão musical na residência de Goiá por ocasião de uma visita de Jorival. São Paulo: [197-]. 1 cassete sonoro.

[28] DARNTON, Robert. *O grande massacre de gatos*: e outros episódios da história cultural francesa. Rio de Janeiro: Graal, 1986, p. 74.

Se os artistas iniciantes se sujeitavam mais a essas influências, a ponto de verem nos bons relacionamentos o meio principal para consolidar a carreira, os veteranos e os de carreira já consolidada não se esquivavam dos supostos bons relacionamentos. O cantor Zalo, em entrevista, também mencionou essa ligação de artistas com homens de poder — no caso dele, prefeitos de cidades interioranas. Aqui, é a casa dele que aparece como espaço de sociabilidade entre artistas e políticos, ao mencionar as festas realizadas constantemente em sua residência em São Paulo, ainda no auge da carreira:

> Isso aí era quase todo mês tinha [festas]. É que eu tinha amizade com os prefeitos também da Alta Araguarina, da região de Rio Preto, então eles iam pra São Paulo todo mês, ligavam pra mim: "Zalo eu vou levar umas carninha pra fazer na sua casa aí, pode levar?" "Pode!" Tinha um prefeito, o seu João Felix, o prefeito lá, infelizmente já faleceu, lá de José Bonifácio. "Então cê compra a bebida, que a carne eu levo, depois eu acerto com você. E chama os violeiros pra cantar pra nóis". E eu chamava. A noite então, era Liu e Léu, Zico e Zeca, Irmãs Galvão, Nalva Aguiar, Marciano, uma turma. Chitãozinho e Chororó..., aquela turma. Tinha dia que tava cantando gente na área lá de fora, na cozinha e lá na sala (risos). E daí era muito bom, porque os prefeitos já marcavam com a gente lá, marcava comigo e com os amigos que estavam lá, com os violeiros que estavam na festa. Então é muito bom.[29]

Segundo o depoimento de Zalo, os artistas eram convidados para essas festas em sua residência a fim de divertirem os prefeitos que estavam a trabalho na capital. Mas sua fala deixa entrever que havia interesse dos artistas em receber essas visitas ou mesmo participar desses encontros. Zalo e os demais não recebiam tão bem os prefeitos a troco de nada: viam esses encontros como oportunidade de agendar shows nas cidades dirigidas por tais políticos. Decerto não era incomum políticos se empolgarem com o ambiente de cantoria em meio aos artistas e, após algumas rodadas de bebida alcoólica, contratarem shows das duplas presentes. Assim, a passagem revela uma negociação sutil entre artistas e políticos em busca de vantagens mútuas: de um lado, divertimento e distinção; de outro, benefícios para a carreira artística. Essa relação de amizade permeada de interesses recíprocos, em que uns e outros negociam, resulta num esfumaçamento complexo da fronteira entre igualdade e hierarquia; e reforça, com outros exemplos, a proposição de que relações pessoais e laços de patronagem eram verdadeiros predicados do gênero sertanejo no período analisado.

---

[29] ENTREVISTA com Benizário Pereira de Souza, o Zalo. Mogi Mirim - SP, 13 de fevereiro de 2008. 1 cassete sonoro.

Maria Silvia Carvalho Franco também apontou essa relação ambígua entre igualdade e hierarquia em seu estudo sobre os *homens livres na ordem escravocrata*.[30] No capítulo intitulado *A dominação pessoal*, a autora aponta como as relações sociais entre fazendeiros e subalternos (tropeiros, vendeiros, sitiantes, agregados e camaradas) formam uma rede complexa de dependência mútua calcada em favores e retribuições e na qual o poder seria garantido pelos fazendeiros com o cumprimento de *deveres e obrigações* para com seus dependentes. A autora aponta ainda diversas situações de *inconsistências* no *sistema de dominação* que questionariam a existência de um *esquema unilateral de poder*; esses elementos de *inconsistências* comporiam um *fundamento de equivalência* entre os membros desses diferentes estratos sociais.[31]

No entanto, mesmo com essas constatações, os encaminhamentos conclusivos dessa autora sempre ressaltam a *dominação pessoal* exercida pelos fazendeiros sobre seus subalternos[32] — posicionamento de que discordamos. O equívoco dessa importante análise está em buscar atribuir demasiado peso à *dominação* quando, na verdade, o que a própria autora demonstra é a existência de uma dependência recíproca jogando no interior dessas relações de poder. Nesse cenário, entendemos, com base em Thompson, que o estudo da estrutura das relações sociais de poder deve se atentar aos momentos em que a *subordinação está se tornando objeto de negociação*.[33] Desse modo, uma categoria respeitável é introduzida por suas análises: a *reciprocidade nas relações entre ricos e pobres*.[34] Para esse autor, plebe e gentry *precisavam uns dos outros*, a ponto de modelarem o *comportamento mútuo* por uma ligação intensamente *ativa e recíproca*.[35] Com isso, *os pobres impunham aos ricos alguns deveres e funções do paternalismo, assim como a deferência lhes era por sua vez imposta. Ambos os lados da questão estavam aprisionados em um campo de força comum*.[36]

---

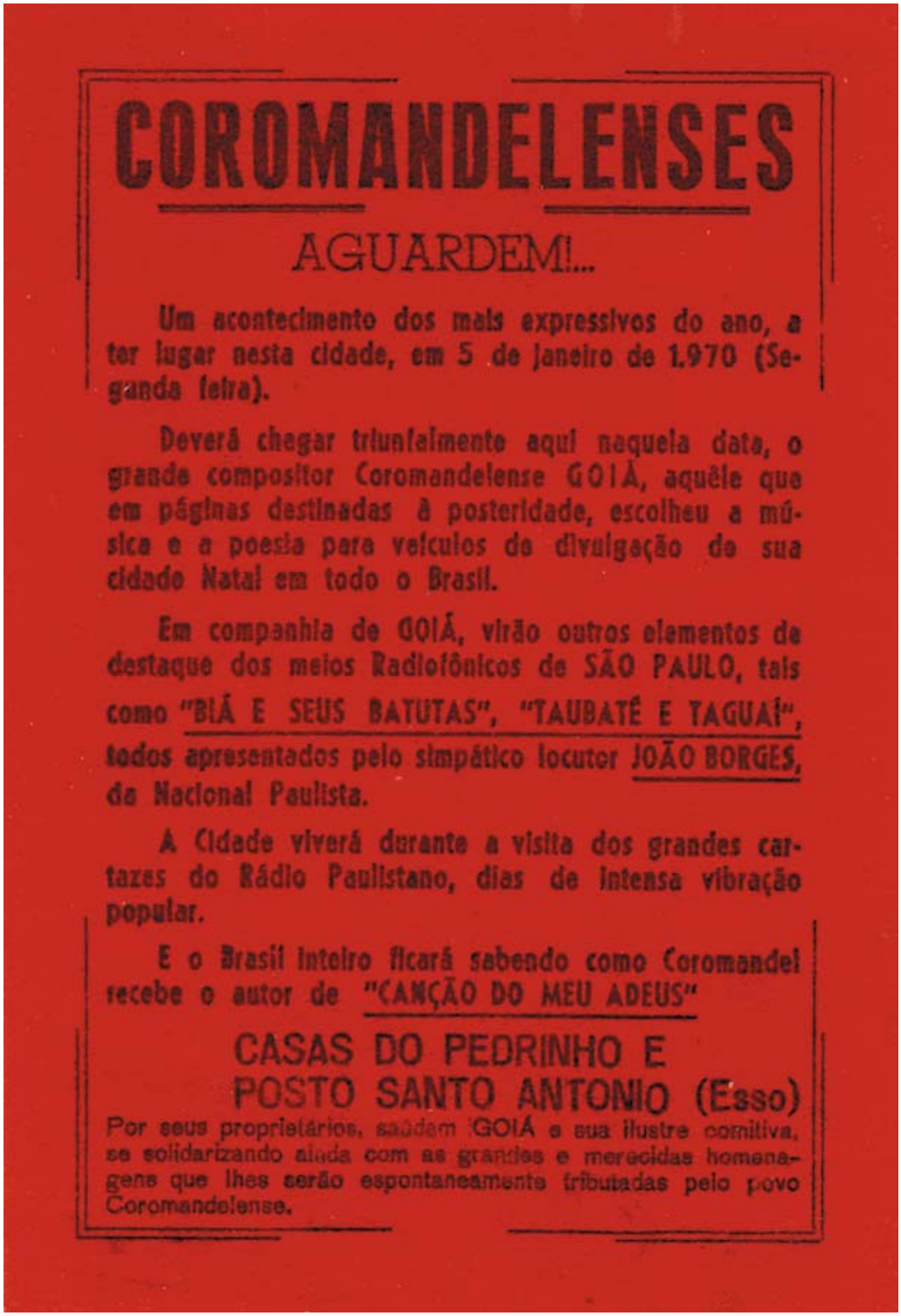
[30] FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. *Homens livres na ordem escravocrata*. 4ª edição. São Paulo: Editora Unesp, 1997.
[31] Ibid., p. 65-113.
[32] Como exemplo do que afirmamos, podemos extrair de sua obra esta citação: "Plenamente desenvolvida, a dominação pessoal transforma aquele que a sofre numa criatura domesticada: proteção e benevolência lhe são concedidas em troca de fidelidade e serviços reflexos. Assim, para aquele que está preso ao poder pessoal se define um destino imóvel, que se fecha insensivelmente no conformismo". FRANCO, 1997, p. 95.
[33] THOMPSON, Edward Palmer. *Costumes em comum*: estudos sobre a cultura popular tradicional. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 42.
[34] Ibid., 1998, p. 56.
[35] Ibid., 1998, p. 57.
[36] Ibid., 1998, p. 78.

Dito isso, no que se refere às limitações impostas à plena eficácia do poder hegemônico, a relação entre paternalismo e deferência não é estática; mas é envolvida por um *campo de forças* em que ambos os lados jogam e negociam em busca de benefícios que os favoreçam. No caso de Goiá, se ele recebia apoio financeiro para consolidar sua carreira e projetos artísticos, seus patronos acumulavam prestígio em meio à população local e divulgavam o nome da cidade para o país pelas canções do compositor, o que se alinhava com os interesses políticos e econômicos. Esses indícios nos levam a orientar nossa análise pela perspectiva da *negociação* entre artistas e patronos no *campo de forças* das relações pessoais, e não da dominação exclusiva.

Para ampliar a análise e especificar mais como as partes em questão se beneficiavam dessa relação, avançaremos nessa discussão.

2.2 – Negociação: a reciprocidade de compromissos, favores e retribuições

A divulgação do show e da chegada de Goiá a Coromandel, em sua primeira visita após o lançamento do disco, diz muito dessa troca de favores entre artista e patronos porque mostra com mais clareza a que anseios Goiá atendia e como seus patronos o ajudavam a construir e reforçar sua representação em meio à população local. A divulgação que Sinval Pereira fazia da obra de Goiá mediante panfletos e cartazes revela como certos objetivos do artista e dos patronos se encontravam e passavam a caminhar juntos.



COROMANDELENSES

AGUARDEM!...

Um acontecimento dos mais expressivos do ano, a ter lugar nesta cidade, em 5 de janeiro de 1.970 (Segunda feira).

Deverá chegar triunfalmente aqui naquela data, o grande compositor Coromandelense GOIÁ, aquêle que em páginas destinadas à posteridade, escolheu a música e a poesia para veículos de divulgação de sua cidade Natal em todo o Brasil.

Em companhia de GOIÁ, virão outros elementos de destaque dos meios Radiofônicos de SÃO PAULO, tais como "BIÁ E SEUS BATUTAS", "TAUBATÉ E TAGUAÍ", todos apresentados pelo simpático locutor JOÃO BORGES, da Nacional Paulista.

A Cidade viverá durante a visita dos grandes cartazes do Rádio Paulistano, dias de intensa vibração popular.

E o Brasil inteiro ficará sabendo como Coromandel recebe o autor de "CANÇÃO DO MEU ADEUS"

CASAS DO PEDRINHO E
POSTO SANTO ANTONIO (Esso)

Por seus proprietários, saúdam GOIÁ e sua ilustre comitiva, se solidarizando ainda com as grandes e merecidas homenagens que lhes serão espontaneamente tributadas pelo povo Coromandelense.

Ilustração 1: Cartaz de divulgação do Show de Goiá, Biá e seus batutas e Taubaté e Taguaí em Coromandel. 05/01/1970.

O cartaz de divulgação do show patrocinado pelas empresas de Sinval deixa entrever que os patronos ajudavam Goiá a legitimar sua representação de um compositor saudoso do interior e apegado à terra natal. A letra maiúscula dos dizeres iniciais — *COROMANDELENSES, AGUARDEM!...* — e em tamanho superior ao das outras frases dá mais destaque visual à introdução do anúncio para captar a atenção do leitor e cria a expectativa para a notícia a ser divulgada. Destaques equivalentes só seriam destinados aos nomes dos visitantes: Goiá e os artistas que compunham sua comitiva — letras maiúsculas, sublinhado e aspas — e ao nome das empresas patrocinadoras — maiúsculas em tamanho superior ao do corpo do texto. Também evidencia a ênfase na notícia a opção por imprimir o cartaz numa cor de destaque — vermelho escuro — com letras pretas. Mais que uma estratégia de divulgação despretensiosa e ingênua, a exposição de Goiá e de sua chegada era feita com técnicas indispensáveis a um anúncio publicitário com objetivos claramente definidos: associar a imagem das empresas patrocinadoras à do celebrado compositor. O cartaz ainda mostra que o texto pretendia criar um clima festivo para a recepção de Goiá, a ponto de lançar provocações para que iniciativas da população preenchessem essa demanda por uma receptividade calorosa. Ao mesmo tempo, o anúncio cria a demanda pelas manifestações de reconhecimento da população e se solidariza com essas manifestações ditas *espontâneas*.

Outra estratégia usada para promover a chegada de Goiá foi explorar sua imagem e a de seus convidados como artistas do rádio. Aos fãs dos programas radiofônicos sertanejos, isso lhes possibilitava terem contato direto com os ídolos, era um momento de participação coletiva em que estariam filiados ao grande evento de celebração dos visitantes. A proximidade espacial entre fãs e ídolos era destacada para despertar naqueles a sensação de pertencimento, ainda que momentâneo, ao mágico e encantador mundo do rádio. De fato, nesses períodos a população poderia até gozar de ocasiões de relativa intimidade com os artistas em estada na cidade — daí o sucesso alcançado pela estratégia de divulgação adotada pelos patrocinadores e entusiastas do show.

Como mediador entre Goiá e os moradores da cidade, Sinval se sentia à vontade para construir e legitimar as homenagens dedicadas ao compositor. Os dois panfletos que precederam sua chegada e o primeiro após sua partida deixam ver como ele, em diferentes momentos, falava ora em nome da população, ora em nome do artista.

> Casas do Pedrinho e Posto Santo Antônio, interpretando o sentimento de todos os coromandelenses, dirigem a GOIÁ os mais calorosos aplausos

> pelas suas sucessivas demonstrações de carinho e veneração à cidade onde nasceu.[37]
>
> Tendo o compositor Goiá em sua terra natal a "FONTE INSPIRADORA" das mais belas canções, é justo que admiremos e mais justo ainda que ofereçamos a êle o testemunho público de nossa admiração.[38]
>
> Como se recorda, GOIÁ, sua ESPOSA e FILHOS, foram alvo das mais vibrantes e sinceras manifestações de apreço de que já se teve notícia na terra dos Diamantes.[39]

Mesmo com toda a simpatia e amizade de Sinval por Goiá, o tom grandioso dos discursos sobre a chegada não encobriam outras intenções em torno da obra e presença do compositor. Ao ser apropriada pelos patronos, a visita dele se transformava num momento de clara emersão de interesses políticos e econômicos. Com a exposição e visibilidade que dava à cidade em suas canções veiculadas na programação radiofônica sertaneja de todo o país, a classe dirigente local via Goiá como cartão de visitas a ser cada vez mais divulgado, porque pretendiam usar a produção musical do compositor para destacar a cidade no cenário político e econômico nacional; pretensão audaciosa ou não, Coromandel queria se mostrar ao Brasil. À medida que Goiá usava os cenários rurais e urbanos da cidade para consolidar sua representação, ele construía uma representação da cidade que em nada desagradava o patronato local.

Contagiada pelo surto desenvolvimentista nacional, Coromandel concentrava seu capital financeiro e político na urbanização do município. Segundo Machado, alinhada aos interesses econômicos federais, a cidade se viu como cenário privilegiado de investimentos no setor agropecuário, feitos pelos desdobramentos regionais dos planos desenvolvimentistas. Tais investimentos visavam à ampliação do potencial agroexportador do país. Com a consolidação de uma nova fronteira agrícola na região do cerrado, Coromandel vivenciou um tímido ciclo de urbanização e industrialização que fez surgir indústrias pequenas e médias, agências bancárias, ampliou o comércio e expandiu a construção civil, impulsionada por obras públicas em especial. Machado ainda ressalta que o monopólio do acesso aos financiamentos com juros e prazos acessíveis por fazendeiros, empresários e

---

[37] PANFLETO. Aos coromandelenses. Para sua meditação: "Poente da vida" & "Sonho de criança". Coromandel, 1969.
[38] PANFLETO. Ao povo de Coromandel e região circunvizinha: "Saudade de minha terra" & "Saudade de Coromandel". Coromandel, 1969.
[39] PANFLETO. "Sonhar de novo". Coromandel, 1970.

políticos mais abastados ocasionou a mesma concentração de renda e ampliação dos latifúndios que se verificava em nível nacional.[40] Logo, movida por um imaginário progressista, a cidade se sentia o verdadeiro berço do desenvolvimento regional. Aí está — parece-nos — o ambiente favorável ao uso da figura de Goiá e sua produção musical como carro-chefe de um esquema de divulgação da cidade para projetá-la no cenário político e econômico nacional e, assim, atrair ao município investimentos públicos e privados que impulsionassem ainda mais seu desenvolvimento.

Uma análise mais detida dos panfletos que circularam na cidade permite aprofundar essa questão. Desde a publicação do primeiro panfleto, em 1968, até o último, datado de setembro de 1977, o principal argumento dos patrocinadores do projeto era retribuir ao compositor seu esforço em divulgar o nome da cidade país afora. Porém, havia outros objetivos em jogo, como a associação das empresas patrocinadoras do panfleto com o *progresso* da cidade. Estava claro — ainda mais a partir de 1974 — que os patrocinadores passaram a se apresentar como representantes incontestáveis do progresso local.

A ilustração a seguir reproduz o último panfleto publicado. Com raras alterações, seu formato é o modelo das 11 edições anteriores: a impressão em vermelho e preto, em papel branco de 30 centímetros por 21 centímetros é característica. Notemos, no convite inicial — *Atenção, Atenção, coromandelenses próximos ou distantes!* —, uma pista de que, por essa época, a circulação do panfleto já não se restringia aos limites do município. Nas correspondências enviadas a Sinval, Goiá pedia exemplares do panfleto para que pudesse enviar a amigos e ouvintes que tomavam conhecimento da publicação através dos programas de rádio e escreviam pedindo um exemplar. Nesse número, a associação dos patrocinadores com o desenvolvimento da cidade se destaca.[41]

---

[40] MACHADO, Maria Clara T. *Cultura popular e desenvolvimentismo em Minas Gerais*: caminhos cruzados de um mesmo tempo (1950-1985). 1998. 291f. Tese (Doutorado em História) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998, p. 154-172.

[41] PANFLETO. Atenção, atenção, coromandelenses próximos ou distantes!: “Campos amados de Coromandel”. Coromandel, setembro de 1977.

Atenção, Atenção,

coromandelenses próximos ou distantes!

As Casas do Pedrinho

Tradição e seriedade

O Posto Santo Antônio Esso

e o Posto

BR PETROBRAS

Dois marcos indeléveis do progresso da cidade, dão a seguir, divulgação a mais uma página imortal de GOIÁ, um poeta-compositor dotado de rara inspiração, sendo conhecido em todo o Brasil como aquele que melhor transmite ao público o que sente.

"Campos amados de Coromandel"

« Inédito »

— I —

Na melancolia da grande cidade,
O que ameniza o meu dissabor,
E' a doce lembrança da simplicidade
Dos meus conterrâneos aos quais tenho amor.
E hoje sentindo o peso da idade,
Levando no peito um mundo de dor,
Vou perambulando pro sul ou pro norte;
Quem sabe chegando à casa da morte...
Mas penso que antes mereça a sorte
De ainda rever o meu interior.

— II —

As moças usavam cabelos de tranças
Que hoje em dia não vejo iguais!
Os casais de velhos de falas tão mansas...
As festas de Reis de Minas Gerais!
Congadas, catiras, trucadas e danças
Na brisa cheirosa dos buritizais!
A vida de hoje vai se transformando
E as coisas tão lindas que estou recordando,
Na noite dos tempos vão se apagando,
Daqui a uns anos não existem mais.

— III —

Eu fui a criança sem vocabulário
Que acreditava em Papai Noel.
A deusa que cuida do itinerário,
Jogou-me na Torre da grande Babel.
E hoje escrevendo da vida o Diário,
Cantando eu sinto tristeza cruel
Não nego que sou estimado onde moro,
Mas um velho sonho a Deus eu imploro:
Andar abraçado com quem eu adoro,
Nos campos amados de Coromandel.

Coromandel (MG) Setembro de 1977

Ao nosso amigo Dr. Renato Cardoso, com um grande abraço.

Ilustração 2: Panfleto de divulgação da canção *Campos Amados de Coromandel*. 1977.
Fonte: Acervo particular de Sinval Pereira.

Mas essa associação pode ser percebida em diferentes panfletos:

> Daquela maneira que lhe é peculiar de se comunicar com seus conterrâneos, isto é, através da música e da poesia, GOIÁ, em pouco tempo, fez com que o nome de sua Terra Natal ficasse conhecida em todo o Território Nacional. Para uma vez mais comprovarmos com eloqüência as nossas palavras a respeito, estampamos a seguir um novíssimo trabalho tirado entre muitos outros, igualmente inéditos, do consagrado Compositor Coromandelense. Este faz parte de uma longa seqüência de folhetos do gênero que fazemos circular num oferecimento de: Casas do Pedrinho, Posto Santo Antônio (Esso) e BR Posto Petrobras. Quatro estabelecimentos comerciais com um só objetivo, que é o de impulsionar o progresso de Coromandel para felicidade de seu povo.[42]

Nessa mensagem, não é outro o motivo da homenagem prestada ao compositor senão retribuir a dedicação de quem *fez com que o nome de sua Terra Natal ficasse conhecida em todo o Território Nacional*. O texto ressalta ainda, de maneira algo demagógica, o *progresso de Coromandel*, que afirmam *impulsionar* não para benefício de seus negócios, mas *para a felicidade de seu povo*. Não há dúvida, porém, de que, para suprir as demandas desse ideário progressista ou, pelo menos, não se indispor a elas, Goiá se viu apto a negociar ainda mais benefícios para sua carreira — e o fizera.

Nas canções que circulavam pelo lugar mediante os panfletos e o recém-lançado disco *O compositor Goiá interpreta suas músicas em duas vozes*,[43] a cidade cantada pelo autor era a Coromandel dos doces tempos de sua infância — uma associação quase automática entre infância e felicidade.[44] Nas composições, elementos da natureza — como o cantar dos pássaros ao entardecer — se intercalam com traços do cotidiano da pequena cidade — como as canções executadas nos alto-falantes da igreja após as novenas. Elas constroem a imagem de uma cidade pequena onde o rural e o urbano se interpenetram sem conflitos. Trata-se de uma lembrança idealizada de experiências do passado.[45] Eis a representação que figura em canções como: *Saudade de Coromandel*, *Saudade de minha terra*, *Campos amados*

---

[42] PANFLETO. Aos que apreciam de verdade a genuína música brasileira: "Caminhos de minha infância". Coromandel, setembro de 1974.
[43] GOIÁ. *O compositor Goiá interpreta suas músicas em duas vozes*. Volume 1. São Paulo: Discos Chororó, 1969. (1 disco sonoro)
[44] CHITÃOZINHO E XORORÓ. Caminhos de minha infância. In: *Caminhos de minha infância*. São Paulo: Copacabana, 1974. (1 disco sonoro)
[45] GOIÁ. Coromandel (Goiá e Zalo). In: *O compositor Goiá interpreta suas músicas em duas vozes*. Volume 1. São Paulo: Discos Chororó, 1969. (1 disco sonoro)

de Coromandel, Poente da vida, Retalhos de saudade, Poço-Verde, Chapadão, Recordação e *Gente de minha terra*.

A obra de Goiá mostra ainda a busca por um equilíbrio entre a admiração dos membros das classes dominantes e os das classes populares da cidade. Além da presença de um grande número de patronos e amigos, suas composições se referem a tipos populares mais diversificados: andarilhos, bêbados, donas-de-casa, garimpeiros, loucos e músicos populares. Em *Tipos populares de minha terra*, personagens e acontecimentos cotidianos do imaginário da população local são apropriados para ressaltar o lado jocoso e espirituoso que caracterizava cada um. Dez anos após essa primeira composição, tal temática havia rendido tanto reconhecimento a Goiá, que, ao lançar, em 1979, o LP *O compositor Goiá interpreta suas músicas em duas vozes* – volume 2, ele a retomou na canção *Piadas de minha terra*.[46]

Essas canções foram compostas com anedotas que circulavam por Coromandel, como se fossem fatos acontecidos ali. Nelas, Goiá remontava a uma linha de criação existente desde as primeiras gravações da música caipira, da qual Cornélio Pires fora pioneiro. Na música e na literatura, Pires foi um dos responsáveis principais pela criação de personagens inspirados na imagem estereotipada e na oralidade da cultura caipira.[47] Entretanto, seus personagens tinham uma característica peculiar: eram representados com *inocência, lirismo, pureza de intenções*[48] e, sobretudo, astúcia. Goiá seguiu essa a linha em *Tipos polares de minha terra* e, depois, em *Piadas de minha terra*, na qual conta algumas piadas rápidas que ressaltam o lado espirituoso e astuto de seus personagens. A busca desse equilíbrio revela certo esfumaçamento das tensões sociais, pois, para auferir os benefícios que negociava, Goiá representava a cidade como um reino de consenso e belezas em que nenhum conflito vinha à luz; e nunca se indispôs com os dirigentes ou os grupos de poder político e econômico instituídos localmente.

Nessa visita de janeiro de 1970, Goiá e sua família permaneceram por um mês na cidade: fez o show no cine-teatro, visitou ranchos, sítios e fazendas, foi a algumas cidades vizinhas, reviu lugares da infância, recebeu homenagens e manifestações de admiração da

---

[46] GOIÁ. Piadas de minha terra (Goiá e Osvaldo Gomes). In: *O compositor Goiá interpreta suas músicas em duas vozes*. Volume 2. São Paulo: Discos Chororó, 1979. (1 disco sonoro)

[47] Para uma análise do humor na literatura de Cornélio Pires, ver: SALIBA, Elias Thomé. A *macarrônea* dos desenraizados: humoristas em São Paulo. In: *Raízes do riso*: a representação humorística na história brasileira: da *Belle Époque* aos primeiros tempos do rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 154-218.

[48] DUARTE, Geni Rosa. Risos de muitos sotaques: o humorismo no rádio paulistano (1930-1950). *ArtCultura*, Uberlândia, v. 9, n. 15, jul-dez., 2007, p. 183.

população, além, é claro, de ter dado um tom especial às noitadas boêmias regadas a música e rum com guaraná — sua bebida predileta. Com isso, ele alterou a rotina quase sempre pacata das noites coromandelenses.

Das homenagens recebidas, a que mais surpreendeu o compositor e que tem vínculos fortes com as pretensões de seus patronos foi a inauguração da rua Gerson Coutinho da Silva, segundo palavras de Goiá, a *minha rua*.[49] O compositor recebia assim, além do reconhecimento dos fãs, o reconhecimento oficial, pois o poder público municipal institucionalizava, com esse ato, uma série de homenagens prestadas a ele em sua estada na cidade. Tal reconhecimento seria explicitado outra vez anos depois, com o título de Cidadão Honorário dado a ele pela Câmara Municipal de Coromandel e, após sua morte, com a inauguração de um busto seu no cruzamento das duas principais avenidas da cidade. Mas, naquele momento, a inauguração da rua simbolizava a apropriação, pelos patronos, das demonstrações de admiração e homenagens manifestadas pelos moradores da cidade ao autor, a fim de lhe provocarem um sentimento de gratidão e consideração pelo apoio recebido na divulgação de sua obra e consolidação de sua carreira. Seus patronos plantavam e cultivavam para poder colher e, como vemos, com interesses variados: políticos (associação do prestígio do compositor à imagem de grupos políticos), econômicos (consolidação do desenvolvimento agroindustrial da cidade) e pessoais (distinção e notoriedade).

Noutra carta a Sinval, Goiá citou as homenagens recebidas durante sua estada:

> Meu bom amigo, jamais terei condições de retribuir tudo aquilo que vocês nos fizeram em nosso Coró, “tão amado, tão lembrado”! É como disse em meus versos, que depois dessa viagem, “tornou-se para mim humanamente impossível pagar tantas bondades através de pobres versos”... Não tenho também condições de citar nomes, pelo receio de omissões imperdoáveis (...) são tantas e tantas pessoas que se desdobraram em atenção para comigo que é impossível citá-las sem esquecer alguém.[50]

Mesmo afirmando ser incapaz de retribuir *tantas bondades através de pobres versos*, foi com versos que Goiá as retribuiu, ou seja, com um poema. Mas ele usou outras táticas. Chegou a cogitar a possibilidade de *escrever inúmeros versos, com o maior número possível de nomes, e mandar imprimí-los para distribuição por aí, isto pela impossibilidade*

---

[49] DA SILVA, Gerson Coutinho [GOIÁ]. Carta enviada a Sinval Pereira. São Paulo, 12 de fevereiro de 1970.
[50] Ibid.

de se declamar pelo rádio.[51] Não concretizou tal proposta, mas, nessa mesma correspondência, citou o nome de 66 pessoas a quem ele gostaria que Sinval transmitisse sua *mensagem de gratidão*. Se considerarmos que Goiá passou só um mês na cidade e que a maioria das pessoas citadas ele conheceu nesse espaço de tempo, então teremos uma noção do quão intensa foi a relação estabelecida com os moradores. Com seu jeito atencioso, Goiá conquistava amigos e admiradores cada vez mais. Além dos mais próximos, nessa correspondência agradeceu pessoas com quem teve somente um breve contato: *Gumercindo e seu irmão (o do piston), Manoel (o da loja e o da ponte), Liro (será este o nome? Refiro-me ao motorista da Perua do Tião), João Lemes (ou Lemos), Tiãozinho (cozinheiro na pescaria).*

Os comentários específicos sobre cada pessoa relembravam momentos carregados de uma carga maior de afetividade e intimidade: *Prof. Mauro (que personalidade!), "Culôde" Vieira (quá-quá-quá...), José "Bicota" (agora promovido a "Beijo"...), Onofre (com os nossos parabéns pelo casamento, que Deus os protejam)*. Todos os registros deixados por Goiá, seja em cartas ou fitas cassetes, sempre mostram as palavras de um homem agradável, atraente, um verdadeiro sedutor. O jeito simples de se apresentar e o tratamento indiferenciado que dava a quem a ele se dirigia encantavam a todos que o conheciam. A sedução e o encantamento eram sempre usados pelo compositor para negociar a construção de sua representação e conquistar benefícios e favores. Eis por que a linguagem quase sempre envolvente e emotiva em suas narrativas, como nessa carta em que comenta a visita de um mês: *Quantas vezes tenho contemplado nossas fotografias tiradas aí, e sinceramente, Sinval, vêm-me as lágrimas aos olhos, na dor pungente que a saudade me traz!*.

Se Goiá fazia o possível para agradar ao maior número de pessoas, não há dúvidas de que os patronos recebiam atenção maior: a eles eram dedicadas as cartas, as fitas cassetes, as poesias e as cobiçadas citações de nomes nas composições. O bom relacionamento familiar, também, recebia atenção especial de Goiá. Após essa sua estada em Coromandel, até sua filha foi incentivada a se corresponder com a filha de Sinval Pereira. Nessas cartas, Mary Coutinho escreve a punho uma mensagem para a amiga Leila, em Coromandel:

---

[51] DA SILVA, Gerson Coutinho [GOIÁ]. Carta enviada a Sinval Pereira. São Paulo, 12 de fevereiro de 1970.

> Minha querida amiguinha Leila. Aceite o grande abraço de sua amiguinha distante, já cheia de saudades das horas felizes que passamos juntas. Querida Leila que saudade das noites que a D. Adélia cantava para nós dormirmos, contava estórias, fazia doces, tocava o bandolim e muitas coisas mais. (...) Quando fui embora já fui chorando porque não queria ir. Nunca mais em minha vida, eu vou esquecer da minha infância querida junto com você e com a D. Adélia fazendo tudo, tudo para nós. (...) E por isso terminando esta cartinha dou-lhe, abraços e beijos de saudades de sua amiguinha distante. [52]

> Minha adorável colega Leila. Receba o meu grande abraço de saudades da sua amiguinha. (...) Leila sempre quando estou com saudades de vocês eu canto "Canção do meu adeus" e "saudades de coromandel". (...) Quando eu vim embora, quando ainda dava para ver a cidade inteirinha eu disse: Até o ano que vem pessoal querido, até o ano que vem, terrinha boa! Leila você e seu pessoal estão no meu coração. Vocês aqui permanecerão para sempre. [53]

Mary se serve de uma linguagem próxima da que seu pai usava para falar de Coromandel: a valorização das coisas simples (como as *estórias* contadas e as comidas preparadas por dona Adélia), o retorno à terra querida, a saudade dos momentos felizes, o sofrimento provocado pela distância e a infância querida são temas presentes em suas correspondências. Cabe notar ainda como dona Adélia — chamada por Goiá de sua segunda mãe — assume uma presença significativa na narrativa de Mary, ao ser representada como presença maternal nos momentos de ausência de seus pais. Por fim, ao melhor estilo Goiá, Mary afirmou cantar as canções que o pai escreveu para a cidade todas as vezes que sentia saudades.

Goiá foi além em suas estratégias de retribuição: fez um poema, *Mensagem à minha terra*.

> As lágrimas no rosto vão correndo, enquanto penso, / Na terra mais querida deste meu Brasil imenso, / Prestando a homenagem mais bonita que se fez. / Uma cidade inteira que se irmana e apressa, / A receber o filho tão humilde que regressa, / Envolto na saudade e na sua pequenez. / Meus discos de saudades, exaltando as paisagens, / São hoje quase nada, ante tantas homenagens; / Num mar de euforia eu os vejo quase imersos. / Depois desta viagem, minha gente inesquecível, / Tornou-se para mim, humanamente impossível, / Pagar tanta bondade através de pobres versos. / Meu lindo Poço Verde, companheiro solitário, / Passei em tuas margens o meu feliz aniversário; / Mas tive a companhia da saudade que voltou, / De uns olhos

[52] DA SILVA, Mary Coutinho [Filha de Goiá]. Carta enviada a Leila Pereira. São Paulo, 1º de março de 1970.
[53] DA SILVA, Mary Coutinho [Filha de Goiá]. Carta enviada a Leila Pereira. São Paulo, 30 de janeiro de 1970.

> muito verdes, como tuas mansas águas, / Que foram lenitivos pra lavar as minhas mágoas, / Do pranto da esperança que o tempo desbotou. / Amada alma gêmea que voltou a minha vida, / Deixemos esta parte da história esquecida, / Que fique o fragmento, seja um sonho pequenino, / Pois hoje como ontem, amanhã como depois,/ Virão outras histórias bem iguais a de nós dois; / E assim a humanidade vai seguindo o seu destino... / Vai longe o pensamento pelas asas da saudade, / Levando a mensagem de amor e amizade, / Na brisa da alvorada que balouça os mangueirais. / E quando o canarinho repicar ao pé da serra, / Será o filho ausente a chorar por sua terra, / Sonhando com as planícies que talvez não veja mais. / Saudade das fazendas, das campinas e cascatas, / Da turma de amigos, do luar das serenatas, / Que a gente lá fazia, sem barulho ou escarcéu. / Não sei se o que digo, possa até ser heresia, / Mas era tanta paz e tanto amor que se sentia, / Que às vezes eu pensava que pudesse estar no céu. / Oh, Coromandelenses! Distribuo aos companheiros, / As grandes emoções do mais feliz dos brasileiros, / Nas horas de venturas que me deram a granel; / Minha alegria não se apaga ou perde o brilho, / Pois tenho o privilégio e a hora de ser filho, / Da nossa gentil e inesquecível, Coromandel.[54]

Esses versos foram declamados por Goiá uma semana após seu retorno a São Paulo, de novo no programa *Biá e seus batutas*. Pelo rádio, a população da cidade ouviu de Goiá um agradecimento pelas homenagens recebidas durante sua visita.

Goiá se tornava cada vez mais reconhecido e notório entre os artistas do meio e os fãs; com isso, era mais fácil comercializar suas canções entre os artistas, fossem jovens ou veteranos. A intuição de Goiá não falhara, e ele passou a viver outra fase de sua carreira, a ponto de se sentir seguro o bastante para, em 1970, abandonar o emprego no banco e, outra vez, dedicar-se só à música. Ele sabia que, nos momentos de dificuldade, poderia recorrer à *querida Coromandel*. Vejamos um exemplo de como "Coromandel" estava sempre disposta a ajudá-lo. Em 1974, Goiá escreve uma correspondência a *Dr. Nivaldo* sobre um assunto *estritamente confidencial*:

> Talvez lhe pareça estranho receber u'a carta minha, mas sempre há uma primeira vez, não é? Acontece que depois de uma análise demorada, cheguei à conclusão de que você (pela sua cultura e personalidade), seria um dos poucos amigos aí do Coró que poderia entender-me, neste assunto delicado que irei abordar;
>
> Primeiramente, Dr. Nivaldo, devo dizer-lhe que o motivo desta carta é assunto estritamente confidencial, pois como o preclaro amigo sabe, a gente é bastante conhecido por aí, temos um nome a zelar, e não ficaria bem se tal fato se espalhasse, e é justamente por sabe-lo discreto e amigo puro, que tomei a iniciativa de procura-lo. Por favor, desculpe-me o atrevimento de

[54] DA SILVA, Gerson Coutinho [GOIÁ]. *Mensagem à minha terra*. São Paulo, fevereiro de 1970.

> perturba-lo, mas como disse acima, somente você e uns poucos amigos têm condições de ajudar-me, nesse particular, tão íntimo!
>
> Tenho esperanças que os legítimos amigos de minha querida terra possam resolver meu caso, e é a primeira vez, em toda a minha vida, que os procuro para tal finalidade.[55]

Goiá disse que entrara num negócio em sociedade com um amigo de São Paulo que, embora estivesse indo *de vento em popa*, entrou em crise por causa da má gestão do sócio. Dada a responsabilidade legal com a empresa, Goiá não queria manchar seu nome com as dívidas, que aumentavam dia a dia. Sem detalhar a que tipo de *negócio* se referia, pede a Nivaldo que lhe empreste ou que viabilize com algum *amigo do peito* o valor de *quatro mil e novecentos cruzeiros* para que pudesse saldar o débito. Eis a conclusão da carta:

> Depois de pensar por horas e horas, decidí recorrer-me (pela primeira vez), à minha querida Coromandel, no caso, representado pelo prezado amigo, e tenho certeza de seu empenho, no sentido de socorrer-me. Para liquidar o meu caso, preciso que alguém me empreste, se possível, por noventa dias, a quantia de quatro mil e novecentos cruzeiros, darei, ou melhor, já estou enviando um promissória assinada e em branco, pode ter a certeza de que, antes do vencimento, já terei devolvido a importância! O que acontece, meu caro amigo Dr. Nivaldo, é que aqui em São Paulo não quero expor esse caso, pois além de nunca ter me acontecido antes, jamais pedi nada a ninguém, entende? É apenas uma questão de tempo! Não tenho condições e nem quero pedir uma prorrogação, pois trata-se de pessoas que me têm em alta conta e não ficaria bem, não é mesmo? Por gentileza, veja o que pode fazer por mim, sem que muita gente daí fique sabendo (isto para mim é IMPORTANTÍSSIMO!) e se você não puder faze-lo pessoalmente, quem sabe conseguiria aí com algum amigo do peito, que tenha condições de me socorrer discretamente! Há não ser o portador (meu amigo de confiança), ninguém mais sabe disso, nem mesmo meus familiares, e peço-lhe, encarecidamente, que mantenha sigilo. Conto com a sua compreensão, Dr. Nivaldo, faça isto por mim, você na imagina a extensão da minha gratidão!!![56]

À parte a necessidade do empréstimo, destaca-se a preocupação de Goiá com o sigilo sobre o acontecimento. Como vimos, ele se preocupava em demasia com sua representação; como não foi fácil construí-la, não queria vê-la manchada com facilidade, fosse em Coromandel ou São Paulo. Outra questão importante: ele pedira o empréstimo a Nivaldo, com quem nunca havia se correspondido. Por que não o pediu a Sinval Pereira,

---

[55] DA SILVA, Gerson Coutinho [GOIÁ]. Carta enviada a Dr. Nivaldo. São Paulo, 13 de agosto de 1974.
[56] Ibid.

freqüente patrocinador e entusiasta inconteste de sua carreira? Ou a Osvaldo Alfaiate, igualmente próximo e íntimo? O argumento mais plausível é que eles já haviam servido Goiá de alguma maneira nesse mesmo período. Podemos ver, nessa época, o pedido de favores a Sinval (resolução de problemas no cartório, envio de encomendas para São Paulo) e empréstimos feitos com Osvaldo. Talvez parte da preocupação com o sigilo do pedido fosse receio de que os patronos se indispusessem com a solicitação de tanta ajuda. Ao pedir esse empréstimo a Nivaldo, Goiá usava a ampla rede de credores que conquistara com seu capital simbólico. Nivaldo Humberto Silva era médico e vereador, depois foi eleito prefeito de Coromandel por dois mandatos.

De fato Goiá havia se projetado ao status de *pessoa*, ou seja, convertera seu capital simbólico em capital social. Ao acumular crédito e consideração com diferentes patronos, não se esquecia de ninguém, apenas sabia a hora certa de cobrar o quê e de quem. Assim, após *pensar por horas e horas*, chegou à conclusão de que tinha chegado a vez do amigo Nivaldo Humberto, filho de uma família de posses. Mas o pedido não era feito apenas a Nivaldo, mas à cidade que esse patrono representava: *decidi recorrer-me (pela primeira vez), à minha querida Coromandel, no caso, representado pelo prezado amigo*. Portanto, Goiá pedia confiança dando uma demonstração de confiança: além de expor sua situação ao amigo e sem saber a resposta, envia-lhe uma promissória assinada e em branco junto à correspondência onde fazia o pedido. Feito o empréstimo, Nivaldo passava a fazer parte do grupo restrito de patronos de sua carreira.

Eis como Goiá encerra a correspondência:

> Quero ter o prazer de pagá-lo pessoalmente, e abraçá-lo comovido, por ter entendido meu dilema e por confiar em mim! Na expectativa de seu atendimento, despeço-me, com um “até breve”, quando os caminhos da saudade até aí me levarem, para vivermos os momentos cor-de-rosa que esta terra querida oferece![57]

Da maneira que lhe é peculiar e valendo-se de uma tática de negociação um tanto sedutora, Goiá encerra sua carta, mas não sem revelar por que buscou em Coromandel o apoio para solucionar seu problema: a amizade, a gratidão e a hombridade nos momentos de

[57] DA SILVA, Gerson Coutinho [GOIÁ]. Carta enviada a Dr. Nivaldo. São Paulo, 13 de agosto de 1974.

aflição são valores que só podem ser encontrados na *terra dos momentos cor-de-rosa*, onde se encontram os *amigos puros*.

2.3 – Uma negociação sedutora

Nesse ambiente de reciprocidade de compromissos, favores e retribuições, Goiá se via cada vez mais íntimo e ligado aos amigos de Coromandel. Foi assim que o compositor teve a idéia de se comunicar com esses conterrâneos de forma diferenciada: *Estive pensando em uma troca de mensagens gravadas, que tal? Eu mandaria uma fita, com músicas, brincadeiras, etc., principalmente o etc., e depois vocês as devolveriam, com a réplica... Ah, mas será formidável*.[58] A efetivação dessa proposta nos permite, pela audição de algumas fitas com tais gravações, observar como elas se tornaram uma maneira viável de manter o vínculo sentimental e afetivo com amigos, patronos e fãs da região na década de 1970 nos momentos em que o compositor esteve ausente graças a compromissos profissionais. A audição e análise dessas gravações revelam a maneira como constituíam um canal complexo e funcional de mediação das relações pessoais e de retribuição dos favores prestados ao compositor por algum *amigo-irmão* — forma de tratamento empregada por Goiá nas gravações para se referir aos patronos.

Não é possível dizer com exatidão quantas gravações foram feitas por ambos os lados nesse período. Em nossa pesquisa, tivemos contato com o conteúdo de quase 25 gravações — dizemos quase porque a audição delas mostra que muitas fitas foram editadas pelos proprietários: uns porque se interessavam só pela parte musical, outros para censurar o conteúdo das conversas a fim de não *trair a memória*[59] do compositor. Algumas foram até digitalizadas e gravadas em CD (*compact disc*) — em certos casos, um mesmo CD tem o conteúdo de mais de uma fita. Mas, pelo que depreendemos das conversas gravadas e das correspondências, é possível estimar que, dentre as fitas enviadas pelo compositor e as que seus fãs, amigos e patronos lhe enviaram, quase uma centena foram gravadas. As gravações que usamos aqui nos foram disponibilizadas por fãs e patronos de Goiá, mas algumas delas,

---

[58] DA SILVA, Gerson Coutinho [GOIÁ]. Carta enviada a Sinval Pereira. São Paulo, 12 de fevereiro de 1970.
[59] ENTREVISTA com Arquimedes José de Castro. Uberlândia - MG, 5 de dezembro de 2004.

bem como dois filmes sobre a carreira dele, podem ser encontradas numa banca que vende CDs e DVDs piratas do gênero sertanejo, num dos camelódromos da cidade de Uberlândia (MG).

Como a família do compositor não conservou, ou não quis disponibilizar para consulta, as gravações que ele recebia de seus patronos e fãs, analisamos aqui as gravações enviadas por Goiá. Ouvimos 12 horas de gravações feitas com equipamento doméstico; como resultando desse registro amador, o áudio tem certas interferências indesejáveis, tais como canto de pássaros, ruídos de panela de pressão, barulho de automóveis e até de aviões. Os registros seguem a ordenação de um programa radiofônico — evidentemente, sem as chamadas comerciais. Têm abertura — quando o destinatário da fita e seus familiares são cumprimentados por todos presentes no momento da gravação; músicas — quando Goiá e seus convidados interpretam canções dedicadas a seu interlocutor; e encerramento — quando ele se despede e faz suas considerações finais. A linguagem é marcada pelo uso abusivo do diminutivo (cachêzinho, humildezinha, simplezinha, joinha, musiquinha, letrinhas, pouquinho, menininha, filhinha, amiguinha etc.), para despertar sensações de afetividade, intimidade e, sobretudo, modéstia e simplicidade. Também notável é a preocupação com a correção gramatical — os deslizes são imediatamente corrigidos. Porém, a marca central dessas gravações é o sentimentalismo de uma linguagem que fala de coração para coração.

Na maioria das vezes, as aberturas têm fundo musical instrumental apropriadamente explorado por Goiá — por exemplo, uma fala emotiva é emoldurada por uma música de andamento lento; aberturas festivas são contextualizadas por canções de andamento rápido. As músicas escolhidas ora são sertanejas, ora internacionais; ora são gravações, ora são executadas ao vivo no violão. Eis a abertura feita por Goiá numa fita enviada a um amigo recém-conhecido de Uberaba:

> Alô Dr. Heber, amigo inesquecível, fidalgo e gentil. Dona Elza, figura humana que está em nossos corações. Alô Isis. Meu querido Inacinho, cada vez mais joinha, né? Neném e Itamar. Gente amiga de Uberaba é o Goiá que os cumprimenta e juntamente com meu “amigo-irmão” Hélio Pereira estamos nos propondo a enviar esta mensagem a vocês. E como diz um irmão muito querido: “vai junto com a nossa saudade!”. Uma mensagem despretensiosa, sem muita arte feita no improviso, mas que vai muito de nós pra vocês também. Vai a nossa gratidão por horas tão felizes que aí vivemos. A toda esta turma amiga de Uberaba que o preclaro amigo Hélio Pereira irá declamar daqui a pouco. Inicialmente o nosso abraço já saudoso e como eu disse uma “carrada” de gratidão por tudo que vocês são. Por enquanto deixo aqui também o meu abraço particular e voltarei a falar com

> vocês depois. Deixo o microfone a meu irmão, meu companheiro de tantos anos Hélio Pereira.[60]

Neste trecho é perceptível a utilização da oralidade radiofônica como recurso central da comunicação. Outras passagens são marcadas pela repetição de palavras (*lindo, lindo, lindo*) e de nomes (*Não é Isis? Dona Elza, Dr. Heber. Formidáveis são vocês! Viu Isis?*) a fim de prender a atenção do ouvinte no tempo da fala. Dizemos isso porque, mesmo com o aparente improviso das gravações, a linguagem parece ser preparada e selecionada, ou seja, improvisava-se conforme um repertório preestabelecido e já dominado por Goiá e convidados, que participam da gravação das mensagens com freqüência.

Algumas partes são previsíveis, porque consagradas e conhecidas de todos que ouviam as fitas, a exemplo dos cumprimentos da esposa e dos filhos de Goiá a seus interlocutores — quando Ilda ou as crianças nitidamente liam uma mensagem previamente escrita. Em gravação enviada a Luiz Manoel, Goiá apresenta a esposa: *com aquela mensagem tão pura e sincera aqui está a minha esposa Ilda*:

> Olá Dr. Luiz, como vai? Quero aqui por intermédio desta fita agradecer as horas dedicadas a nós, pelas horas que passamos juntos lá na roça. Como é bom ter amigos iguais ao Sr., de alto nível que é, e de uma simplicidade tão grande. Quero-o muito bem como se fosse um irmão, juntamente com sua filha mais velha. Dona Maria Carmem, de uma pureza tão grande e uma bondade, adorei-a mostrando-me suas plantas, suas flores. No meio delas é uma rosa delicada e perfumada. E como a considero! Abraço a seus filhos com o meu agradecimento pela pureza e bondade de todos vocês.[61]

Os cumprimentos da esposa de Goiá eram lugar-comum em todas as gravações porque as imagens de pai de família dedicado e de um ambiente familiar feliz eram partes fundamentais da representação que Goiá requeria para si; também porque, a partir do momento em que o compositor estreitou laços de sociabilidade com seus patronos, a intimidade entre as famílias passava a ser um fator de sustentação desse relacionamento. Essa passagem ilustra ainda como, mediante uma aparente deferência na fala de Ilda — tratando o amigo por *Doutor* e mencionando a *simplicidade* de uma pessoa de tão *alto nível* —, Goiá, ao preparar as falas de cada familiar, aproveitava para recobrir o patrono e sua família de elogios.

---

[60] DA SILVA, Gerson Coutinho [GOIÁ]. Fita cassete enviada a Heber. São Paulo: [197-]. 1 cassete sonoro.

[61] DA SILVA, Gerson Coutinho [GOIÁ]. Fita cassete enviada a Luiz Manoel. São Paulo: 1978. 1 cassete sonoro.

Na já mencionada fita enviada a *Dr. Heber*, também a filha Mary leu uma mensagem com linguagem próxima da que seu pai empregava:

> Dona Elza, Isis, Dr. Heber e todos de Uberaba, através dessa fita tentarei dizer em poucas palavras tudo que quero transmitir. Em primeiro lugar agradeço imensamente pelo gentil tratamento, pela grande atenção que deram a meus pais. Graças a deus onde quer que eles estejam são sempre bem recebidos. Mas a hospitalidade mineira abrange uma doçura incomparável que mexe com nosso eu, não é mesmo? E eu fico muito feliz e satisfeita quando vejo meus pais orgulhosos contando tudo de bom que aconteceu, a beleza imensa dos lugares e a pureza e a bondade de todos vocês para com eles. Eu fico muito agradecida e lamento por não ter ido. Devo confessar até que sinto um pouco de inveja quando eles me contam os momentos felizes e expressam toda a satisfação num brilho de olhar penetrante. Mas se deus quiser em breve terei o mesmo privilégio. Até lá só peço a Deus que faça com que tudo permaneça de assim para melhor sempre e que ilumine nosso caminho, a cada passo, até que em um deles a gente se encontre e em fim unirmos toda a nossa alegria. Por enquanto só posso dizer obrigada. Quando estivermos juntos poderei dizer muito mais e ouvir também. Um abraço a todos e os votos de muita saúde e paz na estrada da vida.[62]

Com base na análise da documentação produzida por Goiá e no conhecimento que adquirimos de seu estilo de escrita graças ao contato com os documentos, não acreditamos que a referência à *doçura incomparável* da *hospitalidade mineira* que *mexe com nosso eu* ou à *satisfação* expressa pelos *momentos felizes* por meio de *um brilho de olhar penetrante* tenha sido coisa de sua filha Mary. Esses detalhes evidenciados na comunicação e no modo de se relacionar com os patronos de sua carreira compunham a tática de que Goiá se valia para, sedutoramente, negociar os benefícios e favores que aqui mencionamos.

No desenrolar das gravações, sobretudo nas intervenções de Goiá entre uma música e outra, surgem indícios mais claros de tal negociação. Não só o interlocutor direto da mensagem é cumprimentado; muitas vezes, ele incumbe o destinatário da mensagem de levar os cumprimentos do compositor a outros amigos da cidade. Não raro Goiá se dirigia diretamente a outro patrono a quem a fita não foi dedicada, prevendo a circulação de seu conteúdo e evitando qualquer desconforto. Osvaldo Alfaiate mencionou este fato em sua entrevista:

---

[62] DA SILVA, Gerson Coutinho [GOIÁ]. Fita cassete enviada a Heber. São Paulo: [197-]. 1 cassete sonoro.

> A gente ia passando [as fitas]. Às vezes estragava. Voltava pra gente estragada. Tem muita fita que está por aí que eu não recuperei. Algumas eu recuperei, outras não. Em toda fita ele não esquecia de falar nas pessoas ele tinha muito cuidado. Ele não entrava em contradição não. Ele tratava todos muito bem. Era muito atencioso. Não tinha pessoa que saia reclamando que Goiá o tratou mal. Uma pessoa super educada naturalmente.[63]

Essa fala permite compreender por que uma fita enviada a Adélia Pereira fora recheada de cumprimentos a um enorme número de patronos: além do contato com amigos, outra função da comunicação via fitas cassetes era retribuir favores recebidos. Diz Goiá nesta gravação:

> E aproveito para que seja concluída aqui esta mensagem, nessa primeira parte, para enviar também um abraço ao Elias Pena. Elias, meu querido amigo, quando eu for a Coromandel, não sei se será em julho, creio que sim, mas tenho um desejo muito grande em meu coração de passar uns dias aí, na fazenda de vocês, na Fazenda dos Pena, viu? Eu te faço portador, por gentileza, de um abraço ao Seu Alírio, seu tio, Alírio Pena. Ô Alírio, muito obrigado do meu coração pelas gentilezas suas aí, quando a gente aí vai e leva nossos amigos, viu seu Alírio.[64]

Nessa passagem, Goiá menciona as *gentilezas* prestadas pelo fazendeiro e ex-prefeito de Coromandel Alírio Herval Pena, quando os artistas de sua comitiva chegaram a Coromandel, e revela o desejo de visitar a fazenda da família em sua próxima estada na cidade — uma visita como forma de retribuição.

Goiá vai além. Em fita enviada a Osvaldo Caixeta, da cidade de Lagamar, após uma série de interpretações musicais e elogios infindáveis ao *amigo-irmão* e à cidade, Goiá encontra a ocasião propícia para mencionar o acerto de um cachê para realizar um show na cidade:

> E olha, Osvaldo Caixeta, fala aí pra turma, viu? Pra confirmar aquele cachezinho aí; cachê que nós combinamos aí na Festa de São Brás, viu? Irá eu, o Evangelista e o Hélio Pereira. Então, aproveitando e mandando pro cêis viu gente? Do Goiá, do Evangelista e do Hélio Pereira, nós que marcamos tão bem e sentimos em nosso coração até hoje aquela recepção que vocês nos proporcionaram aí em Lagamar. Nós que chegamos aí já quase lá pela uma da madruga e tivemos aquela recepção, aquele aplauso e

---

[63] ENTREVISTA com Osvaldo Alves da Silva. Coromandel - MG, 8 de outubro de 2005. 1 cassete sonoro.

[64] DA SILVA, Gerson Coutinho [GOIÁ]. Fita cassete enviada a Adélia Pereira. São Paulo: 15 de junho de 1974. 1 cassete sonoro.

> aquele calor humano que faz tão bem a alma da gente, ao coração da gente. Porque é muito bom, é muito bonito cantar para um auditório que nos aplaude; e nós, gente, estamos de certa forma acostumados com isso, mas é muito melhor sermos aplaudidos por um auditório de amigos, de irmãos, de gente de nossa terra, que é como eu me sinto tanto em Coromandel, quanto aí nas redondezas tal qual Lagamar e tal qual tivemos a oportunidade de sermos recebidos fidalgamente em Monte Carmelo e sermos também aplaudidos. Esse aplauso se torna muito maior e nos dá uma motivação tremenda para prosseguirmos em nossa jornada.[65]

Sem pretensão, Goiá revela sua intenção de fazer um show na cidade; para que isso acontecesse, restava Osvaldo confirmar, com os patrocinadores e contratantes, o *cachezinho* que haviam combinado. Essa fita foi enviada para retribuir a recepção proporcionada a ele quando visitou a cidade e para negociar seu retorno, quando então faria um show remunerado.

A maneira de se comunicar com os patronos era amigável, intimista e despretensiosa. Em meio a elogios feitos por Goiá, seus familiares e artistas que participavam das gravações, os agradecimentos, os novos pedidos de favores e as negociações de benefícios artísticos eram tratados com naturalidade e discrição. Como salientamos, suas táticas de retribuição e negociação eram sedutoras porque dava respeito, prestígio e notoriedade aos patronos: Goiá lhes pedia opinião sobre as letras, adotava títulos que lhe indicavam, fazia músicas com temas que lhe sugeriam, dava-lhes parceria nas composições e compunha músicas para poemas de autoria deles. Eram sedutoras, também, porque ele citava o nome dos patronos em diversas canções: Elias Pena e Oduvaldo Pereira, em *Piadas de minha terra*; Arquimedes Castro, em *Chapadão*; Jorival, em *Natal em Goiás*; José Calixto e Sebastião Caetano, em *Tipos populares de minha terra*; Pedro Ozelim, em *Meus amigos do sul de Minas*; e Bariani Ortencio, em *Visita a Goiás* — notemos que os nomes não são só de Coromandel. São parceiros de Goiá em composições: Osvaldo Alfaiate, em *Luz de minh'alma*; e Luiz, Manoel em *Noite estrelada* (poema de Luiz Manoel musicado por Goiá). Outro indício dessa negociação era que, na gravação de cada fita cassete enviada, havia um *convidado especial*: um artista que Goiá apresentava como estando ali para cumprimentar e cantar para o destinatário da mensagem. Eram artistas em início de carreira e outros com algum *tempo de estrada*, mas ainda sem grande sucesso ou notoriedade no gênero sertanejo — alguns se projetaram depois, a exemplo de Valdery e Mizael e João Mineiro e Marciano.

---

[65] DA SILVA, Gerson Coutinho [GOIÁ]. Fita cassete enviada a Osvaldo Alves da Silva. São Paulo, 1977. 1 cassete sonoro.

Por outro lado, essas *composições inéditas* — que Goiá dedicava em *primeira mão para o querido amigo* — eram gravações de momentos de trabalho: testes de canções; avaliações de cantores iniciantes que procurava Goiá em busca de apoio; interpretações para se fazerem acertos entre música e letra; ensaios de duplas que gravariam suas músicas; enfim, interpretações feitas por Goiá a fim de ensinar às duplas a interpretação que tinham de fazer de sua composição na hora de gravar um disco. O próprio Goiá disse, numa fita, que a música que ali interpretava era um teste.

Desse modo, Goiá fazia dos patronos participantes do processo de produção musical e conselheiros capazes de interferir em sua obra, pois ele acatava muitas opiniões e sugestões deles. Daí a distinção e notoriedade advindas do recebimento dessas fitas, que eles reproduziam e divulgam em espaços distintos de sua sociabilidade. Das gravações dedicadas a Jorival — *amigo-irmão* da cidade de Brasília (encarregado de levar as canções de Goiá e outros artistas ao escritório da censura) —, participaram convidados como Marciano, Taguaí, Evangelista, Valdery, Mizael, Tatuí e Os Marajás; nas gravações enviadas a Adélia e Sinval Pereira, tomaram parte Hélio Pereira, Pirany, Evangelista, Crioulo e Carreirito; a gravação enviada ao doutor Heber, médico de Uberaba com quem Goiá iniciava um tratamento, contou com Hélio Pereira, apresentando as interpretações de Goiá e Ilda; na gravação destinada a Osvaldo Alfaiate, estavam Os marajás, Evangelista e Hélio Pereira; enfim, a gravação enviada a Luiz Manoel tinha a presença do violeiro Julião Saturno e continha as *primeiras audições* de músicas compostas e interpretadas por Goiá para a trilha sonora do filme *A vingança do Chico Mineiro*.

Alguns patronos tinham tratamento especial: eram os que acompanhavam Goiá há mais tempo e estavam sempre prontos a servi-lo num momento de dificuldade — seus maiores amigos. A estes, Goiá interpretava canções que lhes faziam mais sentido: composições em parceria com eles e composições de que mais gostavam. A gravação dessas interpretações poderia ser reproduzida depois, noutras fitas — mas nem sempre elas foram executadas ao vivo, pois isso dependia do prestígio de quem as recebia e, com o passar dos anos, do estado de saúde do compositor. Em geral, as fitas eram enviadas após Goiá visitar uma cidade, em resposta a uma fita recebida ou para agradecer algum préstimo.

Alguns poemas escritos por Goiá, também, demonstram como ele agradava seus patronos de forma distinta. Tais poemas foram escritos por ocasião do aniversário de patronos pelos quais Goiá sempre manifestou profunda *gratidão*, a exemplo de Luiz Manoel da Costa Filho, juiz de direito de Coromandel, então recém-transferido para Uberaba (MG).

Foi Conceição Rosa, amiga próxima de Goiá e grande entusiasta de sua carreira — mencionada no poema como Conceição do Bino — quem o alertara para a passagem do aniversário de seu amigo. Goiá lhe dedicou estes versos:

> Meritíssimo senhor, Doutor Juiz de Direito: / Em meu sentido perfeito e tão sóbrio, como quê! / Permita-me no momento, aqui em meu euforismo, / Trata-lo sem formalismo, eu vou chamá-lo, você. / Hoje é seu aniversário; alguém disse com carinho, / E tal qual Gerson Coutinho, ela é a sua fã; / Um alguém que quero bem, desde os tempos de menino, / É a Conceição do Bino, conterrânea, amiga e irmã. / Poeta da gente humilde! Amigo do Zé Povinho, / Do Grande ao pequenininho, a frase é uma só. / Se deixa nossa cidade, a alegria se acaba, / Pois leva pra Uberaba o coração de Coró. / Com toda essa pureza que trazes em seu coração, / Será sempre a atração, em toda à parte que for. / A sua simplicidade deixa o povo encantado, / Acima de magistrado, você é gente, Doutor! / Neste seu aniversário, amigo, também irmão, / Eu uso o velho chavão, de todos, tão conhecido: / Meus parabéns a você! Gostaria de cantar, / Mas tenho que me esforçar pra não chorar comovido. / Na roda de seus amigos, com alegria se fala: / Subirá mais uma escala em sua nobre função. / Fiquei tocando alvorada e sinto-me tão feliz, / Meritíssimo Juiz da corte de apelação. / Foi lá no Clube da Bica, que eu o conheci mais de perto, / Também o Dr. Humberto, Dr. Renato e Sinval. / Vivemos horas felizes, como foi belo esse dia! / Lá na Fazenda Poesia, do amigo Alírio Herval. / Meu caro, Dr. Luiz! Com essa gente amada, / Você verá estampada a alegria em cada rosto, / E muitos irão consigo, renovar as esperanças, / Contemplando as águas mansas do Poço Dez de Agosto. / Profundo conhecedor de tudo que é perfeito, / Da ciência do direito e sua legislação. / Sabe que as brincadeiras, conforme as horas cabem, / São chaves que se abrem às portas do coração. / Assim os meus conterrâneos e amigos aqui presentes, / Cantarão todos contentes a você, Luiz Manoel. / Parabéns para você! / Da gente que o estima, pois até seu nome rima, / Com o nosso Coromandel.[66]

A matriarca da família Pereira, Adélia Pereira, recebeu a dedicatória de poemas em seu aniversário por duas vezes, pois seu filho Sinval era grande amigo e um dos principais patronos de Goiá: além de publicar os panfletos, patrocinar shows e fazer empréstimos, ele fora patrono de uma dupla sertaneja — Peão e Peãozinho — que só interpretava músicas compostas por Goiá. Os poemas dedicados a ela exaltam a figura materna e os ideais da família unida e abençoada por Deus. Com pureza, sinceridade e tranqüilidade, ela exerce, com maestria, sua *missão enobrecida de criar e educar* a família. Além desse gesto de atenção e carinho pela *segunda mãe*, o autor não deixava de agradar seu amigo. Eis os versos:

---

[66] DA SILVA, Gerson Coutinho [GOIÁ]. Poema dedicado a Luiz Manoel da Costa Filho. São Paulo: s/d.

> Quatorze de setembro / Assinala o calendário! / Um feliz aniversário / Celebramos com amor. / D. Adélia Pinto Pereira, / Lá na terrinha querida, / No jardim de sua vida / Colhe hoje outra flor... / Parabéns ó D. Adélia! / Nesta humilde mensagem, / Juntamos nossa homenagem / Com o carinho dos seus. / Alma sincera e pura / Que só bem sempre faz: / Mensageira da paz, / Representante de Deus. / Que seu caminho se alongue / E leve a paz em muitos lares, / E conserve os familiares / Numa doce união. / Que todo o bem deste mundo, / Com a graça do Onipotente, / Esteja sempre presente / No seu nobre coração! / Que sejam seus horizontes / Deslumbrantes e radiosos / Com arco-íris formosos / Enfeitando o caminhar / Por entre as flores cheirosas / Da primavera da vida / Na missão enobrecida / De criar e educar. / Quem cumpriu sua jornada, / Conquistou o seu tesouro, / Tem um coração de ouro / E a alma plena de luz. / Cada filho, cada neto, / São partes do itinerário... / São contas do meu rosário / Creditadas por Jesus.[67]

A relação de Goiá com Adélia servia, também, para consolidar ainda mais a representação de um pai de família dedicado e cristão. No segundo poema dedicado à matriarca, ele se refere a ela como sua mãe adotiva e se representa como exilado saudoso da terra natal.

> Dona Adélia, minha mãe, de ilusão também se vive! / Vejo em teu semblante meigo a mãezinha que não tive. / Isto é, tive; não tenho. / Quem não chora o que é nosso! / Hoje resta-me o empenho, de esquecê-la mas não posso. / O bom filho sempre jura amar a mãe até no exílio, / Pois nas horas de amargura toda mãe entende o filho. / É por isso, Dona Adélia, que eu sinto esta saudade, / De uma mãe tal qual Amélia, que é meiga de verdade. / Dona Adélia, / Que saudade de rever as suas flores, / E matar essa saudade do Coró dos meus amores! / Sua casa, seu jardim e a paz sempre a reinar, / Trazem sempre para mim, lembranças do meu lar. / Em São Paulo, eu também, ouço os galos já de pé, / E o canto do Belém chega até Tatuapé. / E o galo das quebradas, solitário, triste e só,/ A cantar nas madrugadas perfumadas de Coró. / É difícil, dona Adélia, entender esse Goiá: / Sinto lá, falta daqui; sinto aqui, falta de lá. / Mas que canto diferente desse galo cantador! / Pois o coração não sente a poesia do interior. / Eu espero que não quebre minha conta no rosário, / Pois prefiro estar alegre nesse seu aniversário. / Mas me vem tão repentina na pureza da amizade, / Sete letras pequeninas que conheço por saudade. / A tristeza que eu choro é a saudade que hoje trás, / De uma coisa que adoro, onde sempre achei a paz. / Dona Adélia, alma pura, sinta o mundo em que vivo! / Queira bem a criatura, o seu filho adotivo. / Este pobre ser terrestre, pede ao alto com alegria: / Que Jesus, Divino Mestre, seja a sua companhia.[68]

Também a Osvaldo Alves da Silva Goiá dedicou um poema de aniversário:

---

[67] DA SILVA, Gerson Coutinho [GOIÁ]. Poema dedicado a Adélia Pereira. São Paulo: s/d, [a].
[68] DA SILVA, Gerson Coutinho [GOIÁ]. Poema dedicado a Adélia Pereira. São Paulo: s/d, [b].

> Meus irmãos de minha terra, / Quem agora está falando, / Já devia estar chorando a saudade à distância, / Mas vinte e quatro de julho mudou meu itinerário, / Pois marca o aniversário de um amigo de infância. / Caro Osvaldo, meu compadre, que saudade da esperança, / Quando sonho de criança era apenas um pontinho! / Eu, você e Esmeraldo, manobrando a alavanca, / A brincar na areia branca do amado Douradinho. / Recordando tudo isso, foi maior a alegria, / Ao notar um lindo dia que assinala o calendário. / Eu estou emocionado, mas dizer-lhe eu consigo: / Parabéns, querido amigo, pelo seu aniversário. / À Giselda, a sua esposa, o painel da perfeição, / Deixo minha gratidão nos versinhos que eu fiz. / Nessa hora de emoção, os parentes já deliram, / Porque todos admiram um casal que é tão feliz. / Aos filhinhos de vocês, deixo aqui minha mensagem: / Sendo de boa linhagem, boa gente sempre vem. / Ao Willian e ao Hilton, digo o que me vem na mente: / Parabéns, sinceramente, pelos pais que vocês têm. / Todo bem que há no mundo, ofereço nesse ensejo; / Pois o mau que lhes desejam, quero todo para mim. / Em seu modo de agir, nunca aja um reverso, / Que o mentor do universo lhe conserve sempre assim. / Desde os tempos de menino, com a vida despontando, / Você veio conquistando amizades a granel; / Pois receba caro amigo, nesses momentos ditosos, / Os aplausos calorosos, do nosso Coromandel.[69]

Intitulado *Mensagem a um amigo de infância*, esse poema foi escrito e declamado por Goiá numa de suas visitas a Coromandel. Depois, numa das fitas enviadas a Osvaldo, Goiá o recitou de novo. Sempre que julgava conveniente, citava essas homenagens ou outros momentos marcantes vividos junto com este grupo mais próximo de amigos e patronos.

Dito isso, acreditamos ter ampliado a compreensão de como Goiá, sedutoramente, negociava, com seus patronos, os favores e benefícios artísticos; e mais: estamos convencidos de que a relação entre eles não foi construída sob a égide da dominação unilateral, pois a análise das fontes apontou a existência de uma dependência mútua entre artista e patronos — aquilo que Thompson denominou de *reciprocidade* num *campo de forças comum*. Goiá construiu seu relacionamento com Coromandel calcado numa fronteira tênue entre a cidade como fonte de inspiração poética e o interesse pelo apoio do patronato local.

A gravação do disco *Goiá interpreta suas canções em duas vozes* foi uma realização de valor para suas ambições artísticas — menos pelo investimento financeiro, e mais pelo resultado publicitário, ou seja, pela visibilidade que a autoria de uma obra em carreira solo lhe deu. A exposição alcançada consolidou, de vez, seu nome no cenário da

---

[69] DA SILVA, Gerson Coutinho [GOIÁ]. *Homenagem a um amigo de infância*. Poema dedicado Osvaldo Alves da Silva. Coromandel: s/d.

música sertaneja: junto com as músicas gravadas por duplas de várias regiões do país, a participação em programas de rádio e os shows, o disco lhe trouxe o reconhecimento do público — fato algo incomum no gênero sertanejo, em que a maioria dos grandes nomes atuou só na criação (João Pacífico, Anacleto Rosas Junior, Benedito Seviero, Teddy Vieira etc.) — e o legitimou como um dos mais prestigiados compositores da música sertaneja. A gravação desse disco permitiu a Goiá manter no repertório canções dedicadas à natureza, ao campo e às cidades do interior (repertório residual). Isso reforçou sua representação de compositor "de raízes" rurais. Da ligação com Coromandel, vieram ainda a dupla Peão e Peãozinho — financiada por Sinval — e o Trio Gerson, Coutinho e Silvani (alusão ao compositor que inspirara a formação do Trio: Gerson Coutinho da Silva).[70] Embora não tenham atingido o estrelato, esses artistas ajudaram a consolidar o nome de Goiá em meio ao público das regiões onde iniciavam a carreira.

Em vez de só ficar esperando favores de seus patronos, Goiá buscou com afinco o reconhecimento público. Por exemplo, para divulgar sua obra, ele apresentava, nas ondas do rádio amador, a *Hora do Goiá*, programa em que contava histórias, declamava versos e interpretava as mais recentes composições. Nas rádios comerciais de várias regiões do país, ele estimulou a veiculação de programas que irradiavam suas canções, a exemplo do *Encontro com Goiá* — o *compositor mais famoso e querido do hemisférico sul* —, transmitido aos sábados, das 7h às 7h30, pela rádio Popular de Campos do Jordão, a *Suíça brasileira*.[71]

Com a exposição e o prestígio, Goiá subiu alguns degraus na hierarquia artística. Além de ampliar a demanda por seus próprios shows, consolidou-se como agenciador de duplas em início de carreira: sua responsabilidade era agendar shows para as duplas e fazê-las conquistar a confiança de diretores de gravadoras que lhes assegurasse a gravação de um LP.[72] A reputação alcançada lhe permitiu, também, ter mais vantagens na negociação de suas composições: as de maior qualidade eram reservadas a duplas famosas ou de sucesso assegurado; as que ainda não tinham a garantia de uma boa vendagem eram destinadas a duplas menos promissoras.

---

[70] GERSON, Coutinho e Silvani. *Carabandela*. Coromandel, p. 3, março de 1982.
[71] GRAVAÇÃO do programa *Encontro com Gerson Coutinho da Silva*. Campos do Jordão: rádio Popular de Campos do Jordão, [197-]. 1 cassete sonoro.
[72] Para uma análise das relações entre músicos e agenciadores na década de 1970, ver: CALDAS, 1979, p. 12.

Outra tática para auferir mais rendimentos com as composições era incentivar a gravação da mesma música por vários intérpretes. Canções como *Saudade de minha terra* tiveram tantas gravações que seria quase impossível enumerar todos os fonogramas — Goiá afirmou, em entrevista, que ela tinha sido gravada 43 vezes até 1981.[73] Da análise dos fonogramas arrolados, podemos concluir que a maioria das gravações de músicas inéditas foi feita por duplas de sucesso consolidado ou por duplas que despontavam como promissoras, tais como Zilo e Zalo, Belmonte e Amaraí, Durval e Davi, João Mineiro e Marciano, Waldery e Mizael, Chico Rei e Paraná. Para duplas expressivas em regiões específicas, às vezes eram reservadas composições inéditas, mas de potencial criativo menor — além disso, elas deveriam gravar outras canções já lançadas e de sucesso assegurado.

Essas táticas para negociar benefícios para sua carreira com públicos diferentes — artistas, radialistas, empresários, gravadoras e patronos — indicam que, na relação entre criação e mercado, viabilizar um projeto artístico implicava abandonar outras idéias/ideais momentânea ou definitivamente. Ainda assim, as fontes que consultamos evidenciam que tais negociações acarretaram certa margem de autonomia artística aos projetos e à obra de Goiá. Isso nos leva a inferir que a situação de Goiá não se tratava de *total perda de autonomia e criatividade do artista sertanejo em sua obra*.[74]

Ao afirmar isso, não negamos que, na disputa por interesses artísticos e econômicos, haja uma relação desigual de forças entre artistas e gravadoras. Mas entendemos que alguns trabalhos sobre a música sertaneja enfatizam um suposto controle da indústria fonográfica sobre intérpretes e compositores na produção musical, como o de Waldenyr Caldas, que estuda a música sertaneja na cidade de São Paulo na década de 1970. Para Caldas, nos primeiros anos da música sertaneja, *quando a indústria cultural ainda não tinha açambarcado a sua totalidade, quando ela ainda era expressão cultural de uma coletividade homogênea, os compositores sertanejos eram mais ou menos livres para escolher e explorar os temas de suas canções*.[75] Com a inserção definitiva da música sertaneja na indústria fonográfica, a perda completa dessa autonomia teria sido inevitável, e

> O resultado foi o progressivo crescimento da música sertaneja enquanto "novo estilo musical" e a conseqüente perda de autonomia por parte de seus compositores e cantores, que passavam a produzir não aquilo que sabiam e queriam, mas o que lhes era determinado por elementos especializados em

[73] ENTREVISTA. Goiá. In: *Carabandela*. Coromandel, ano 1, n. 0, janeiro de 1981, p. 4.
[74] CALDAS, 1979, p. 17.
[75] Ibid., p. 3.

> mercadologia, por elementos "especializados" em detectar o gosto popular.[76]

Tal afirmação é algo mecânica e simplista, por sugerir que determinações impostas pelas gravadoras fossem aceitas automática e passivamente pelos artistas sertanejos. Ela desconsidera a existência de pontos comuns entre o interesse dos artistas e o das gravadoras, ou seja, reduz esses fatores à imposição destas àqueles (referimo-nos, sobretudo, à ampliação do público, que resulta em rendimentos financeiros maiores). Também pressupõe que só as gravadoras exerciam os poderes que pesavam sobre a produção musical sertaneja.

A nosso ver, atribuir superpoderes à indústria fonográfica significa descartar da análise um leque complexo de relações sociais de poder, pois o campo de forças que permeiam essa produção musical não é composto apenas pela relação entre artistas (intérpretes, compositores e músicos) e gravadoras. Como vimos, embora o grande centro de produção e difusão da música sertaneja fosse a cidade de São Paulo, esse gênero musical não estava desvinculado das regiões interioranas de onde vinha a maior parte dos artistas e onde estavam seus patronos e padrinhos artísticos. Essas relações sociais de poder entre artistas e patronato serviam a interesses mútuos: se prestigiavam e distinguiam os patronos, davam aos artistas uma autonomia relativa quanto ao mercado. No caso de Goiá, ao gravar seu LP, ele pôde escolher parte do repertório; ao mesmo tempo, a gravação lhe deu reconhecimento para comercializar diversamente suas composições entre os intérpretes do gênero e ampliar a demanda por seus shows.

Assim, a relação com a indústria fonográfica é um jogo em que os artistas ganham e perdem, avançam e retrocedem, mas sempre produzindo suas obras com base na negociação por uma margem de liberdade artística nesse mercado que aponta cada vez mais para a expropriação de sua autonomia. A criação musical, de fato, não surge só de definições pessoais e isoladas do autor, mas também de diálogos e negociações mais amplas.

Entretanto, se essa negociação garantiu certos benefícios a Goiá para que ele consolidasse sua carreira artística, devemos apontar, com mais clareza, os pontos que ilustram seus limites no mercado fonográfico. Se até aqui analisamos as táticas de negociação empreendidas por ele a fim de auferir benefícios simbólicos e artísticos para sua carreira, cabe agora compreender os limites postos a essas negociações pelas regras vigentes no mercado fonográfico brasileiro nas décadas de 1960 e 1970.

---

[76] CALDAS, 1979, p. 5.

CAPÍTULO – III

LIMITES DA NEGOCIAÇÃO, RELAÇÕES DE TRABALHO E AVALIAÇÃO DA CARREIRA NO MERCADO FONOGRÁFICO

Até aqui, tratamos das táticas de Goiá para negociar benefícios simbólicos e artísticos para sua carreira e de como essa negociação lhe garantiu certas vantagens para consolidá-la. Agora cabe esclarecer os limites dessa negociação no mercado fonográfico, ou seja, as barreiras postas pelas regras nele vigentes nas décadas de 1960 e 1970. Nesse sentido, examinamos separadamente as experiências desses artistas sertanejos no mundo do trabalho artístico: para ilustrar as condições de trabalho dos compositores, continuamos a acompanhar a trajetória artística de Goiá; quanto aos intérpretes, buscamos subsídios no depoimento de alguns nomes importantes que interpretaram músicas desse compositor.

3.1 – Em busca de direitos autorais: compositores, editoras musicais e sociedades arrecadadoras

Quatro pontos nos ajudam a situar com mais exatidão as experiências de um compositor ante as regras vigentes no campo do trabalho artístico musical: 1) a relação com as editoras musicais; 2) as sociedades arrecadadoras de direito autoral; 3) a venda de composições; 4) a divisão de parcerias. A seguir tratamos de cada um.

Sobre os vínculos com as casas editoras e sociedades arrecadadoras, o trabalho de Othon Jambeiro *Canção de massa*[1] é uma referência importante, pois inaugura os estudos sobre a atuação da indústria fonográfica no Brasil. Embora prevaleça, em certa medita, a ótica da dominação da indústria fonográfica em relação ao trabalho dos artistas (*escravidão*

[1] JAMBEIRO, Othon. *Canção de massa*: as condições da produção. São Paulo: Editora Pioneira, 1975.

artística[2]) e ao gosto do público em sua argumentação, o autor faz uma apreciação segura e detalhada das *condições de produção* musical, na qual afirma que o compositor não se ligava profissionalmente às gravadoras, mas às editoras de suas obras.[3]

Na relação com as editoras, os contratos assinados pelos compositores são o primeiro obstáculo à autonomia do trabalho artístico. Como atesta Jambeiro, pelo contrato o compositor *cede e transfere à editora a plena propriedade de sua obra, em todos os países do mundo, e seus direitos patrimoniais de autor sobre a composição, de acordo com as leis e tratados em vigor e que vierem a vigorar*.[4] Um contrato da Sociedade Arrecadadora de Direitos de Execução Musical no Brasil (Sadembra), padrão para editoras associadas a ela — como a Irmãos Vitale, detentora dos direitos autorais das 311 composições de Goiá registrada nessa sociedade arrecadadora[5] —, deixa entrever o caráter da relação que os editores propunham estabelecer com os compositores. A Sadembra foi uma sociedade arrecadadora fundada pelos próprios editores musicais para defender seus interesses no campo autoral quando, num conflito interno na Sociedade Brasileira de Autores, Compositores e Editores de Música (Sbacem), os editores foram excluídos de todos os cargos de direção dessa entidade.[6] Celebra o "Contrato de cessão de direitos autorais", logo em sua cláusula primeira:

> *I.* Com a presente alienação, passam para a propriedade da EDITORA, por definitiva transferência, todos os direitos e faculdades que, no seu conjunto, constituem o direito autoral do(s) cedentes(s), sobre a obra cedida, em todos os seus aspectos, manifestações e aplicações diretas ou indiretas, processos de reprodução e divulgação ou extensões e ampliações [...].[7]

Os termos dessa *alienação* (leia-se cessão de bens) revelam a truculência da proposta das editoras para usurpar, do compositor, a propriedade e os direitos de gestão de sua obra. A postura vil dos editores, preocupados só com os benefícios econômicos advindos do estabelecimento desses contratos, punha os compositores na condição indigna de não terem domínio legal dos frutos de sua criação: quando cediam os direitos autorais de uma canção,

---

[2] JAMBEIRO, 1975, p. 111.
[3] Ibid., p. 77.
[4] Ibid., p. 77.
[5] SADEMBRA. Fichas de registro das composições de Gerson Coutinho da Silva pertencentes ao patrimônio da entidade. São Paulo: Sadembra, s/d. As fichas consultadas estão numeradas de 1 a 13 e foram disponibilizadas pela viúva do compositor.
[6] MORELLI, Rita de Cássia Lahoz. *Arrogantes, anônimos, subversivos*: interpretando o acordo e a discórdia na tradição autoral brasileira. Campinas: Mercado de Letras, 2000, p. 107.
[7] CONTRATO de cessão de direitos autorais. *Box N.° 7*. In: JAMBEIRO, 1975, p.91.

cabia à editora o *exclusivo arbítrio* sobre a obra adquirida, inclusive *adaptação, variação* e *redução*.[8] Assim, quando em 1978 Goiá demonstrou a Luiz Manoel sua indignação com a gravação de *Canção do meu adeus* feita pela dupla Nestor e Nestorzinho, que violara a versão original,[9] sua reação não poderia passar de um protesto verbal, pois a editora usufruía legalmente de um direito que lhe fora concedido em contrato. Disse Goiá na ocasião:

> E você não há de ver, meu caro amigo, que um indivíduo, só posso qualificá-lo assim, aqui do nosso meio, teve a audácia, a ousadia de gravar "Canção do meu adeus" toda deturpada! Justamente esta que é o meu dodói pelos caminhos da vida e que graças a ela Coromandel e o Brasil começaram a me apoiar. Então com muita mágoa, muita revolta eu vou tocar pra você e vou reproduzir um pouquinho do programa do Demitres ele próprio anunciando. Aí está, a "Canção do meu adeus" entre aspas.[10]

A versão gravada por Nestor e Nestorzinho tem diversas alterações: nome de pessoas e de lugares, bem como frases inteiras são substituídas. Mas nada deve ter irritado tanto Goiá como a substituição do nome de Coromandel pelo da cidade de Birigui. Notemos que o compositor questiona o comportamento dos colegas de profissão que fizeram a versão, e não a editora que autorizara a gravação, pois Goiá sabia que recaía sobre esta a competência legal para aprovar as modificações.

---

[8] CONTRATO de cessão de direitos autorais. *Box N.° 7*. In: JAMBEIRO, 1975, p.91.

[9] Segue a transcrição da composição original de Goiá com as alterações feitas pela dupla Nestor e Nestorzinho; as passagens suprimidas estão entre parênteses; as acrescidas, entre colchetes: *Jamais verei minha terra pequenina,* / *Porque sei que em cada esquina,* / *Só teria desenganos;* / *Mas não me esqueço (do garimpo dos Coqueiros,)* [da beleza dos coqueiros] / *E dos velhos companheiros, dos saudosos nove anos.* / *Me lembro sempre do Jozias e Anterino,* / *Agnaldo e Noraldino, (Desidério e Rafael;)* [Gabriel e o Davi] / *Ai quem me dera, se mudasse meu destino,* / *E voltasse a ser menino, (lá no meu Coromandel).* [e viver em Birigui] / *Mas como posso, te rever minha cidade,* / *Se nas ruas da saudade, meus amores não verei,* / *(Se lá no alto, na casinha tão branquinha,)* [Pois sei que agora tudo é muito diferente] / *(Não está minha mãezinha, pois sem ela já fiquei;)* [Já pertence a outra gente a casinha onde eu morei] / *E nas novenas de (Sant'Ana, padroeira),* [São Judas Padroeiro] / *Já não há o (Zé Ferreira), com a bandinha a tocar;* [Zé Medeiros] / *E neste instante, (meu Coromandel querido),* [ó meu Birigui querido] / *Baixo os olhos comovido, pra ninguém me ver chorar.* / *Adeus, adeus, (Macaúba das Vazantes),* [Minha querida cidade] / *(Douradinho dos Diamantes, a saudade é meu tormento.)* [Choro de tanta saudade não te esqueço um só momento] / *(Por que guardar os lindos sonhos de criança,)* [Lembrarei sempre dos meus tempos de criança] / *(É viver de esperança, pra morrer de sentimento).* [Viverei de esperança, morrerei de sentimento] / *(Coromandel), dos antigos sonhos meus,* [Ó Birigui] / *A canção do meu adeus, para ti eu dediquei; / São pedacinhos de saudade dos parentes, / Das planícies e nascentes, desta terra que amei.* NESTOR E NESTORZINHO. Canção do meu adeus. (Goiá e Zé Claudino). Reproduzido em: DA SILVA, Gerson Coutinho [GOIÁ]. Fita cassete enviada a Luiz Manoel. São Paulo: 1978. 1 cassete sonoro.

[10] DA SILVA, Gerson Coutinho [GOIÁ]. Fita cassete enviada a Luiz Manoel. São Paulo: 1978. 1 cassete sonoro.

Pelo contrato, o autor via sua margem de negociação ficar restrita à tentativa de auferir percentual maior sobre o valor obtido com a venda das edições gráficas e fonomecânicas de suas obras e sobre o montante arrecadado com direitos de execução musical. Ainda assim, a negociação do percentual a ser recebido sobre lucros adquiridos com a mercantilização da obra não era privilégio de todos os compositores, mas, sobretudo, daqueles de maior sucesso e vendagem, que se amparavam no prestígio para obter percentuais melhores.

A cessão do direito autoral ao editor nunca fora consenso no campo autoral brasileiro. Se muitos artistas se viam reféns das editoras mediante a assinatura dos contratos, muitos reagiram e fundaram suas editoras, criaram sociedades arrecadadoras, formaram chapas para disputar as eleições para cargos de direção nessas entidades, romperam com sociedades de que eram associados e disputaram seus direitos na justiça. Mas esse balanço rápido não pode soar enganoso, pois, em grande parte dos casos, por trás dessas preocupações havia motivações só de ordem econômica, e não um engajamento de caráter político na disputa pela plena propriedade sobre a criação. Na trajetória de construção do campo autoral no Brasil, foi comum artistas antes rebelados se aliarem de novo a editores e sociedades sempre que viam vantagem financeira na retomada desse vínculos.

Nesse cenário, entretanto, ecos de um engajamento político em prol da propriedade dos direitos autorais dos criadores eram ouvidos desde a década de 1940, com a atuação de Oswaldo Santiago, indo até as disputas travadas pelos novos nomes da música popular brasileira das décadas de 1970 e 1980. Se um dos grandes ideais dessa disputa foi a nulidade da cessão de direitos autorais às editoras e gravadoras, uma resposta governamental só viria em 1998, ainda assim protelando uma solução para essa questão central.[11] De acordo com Morelli, a nova lei,

> (...) consagrou o princípio de que o autor é apenas a pessoa física criadora da obra ou da interpretação, mas não tornou sem efeitos a cessão de direitos autorais, embora tenha acolhido a licença como modalidade alternativa de transferência, nomeando com esse último título, mais abrangente, o capítulo que antes se denominava “Da cessão de direitos autorais”.[12]

---

[11] Essas considerações sobre o campo autoral no Brasil e as que se seguem se embasam no estudo da obra de Rita Morelli, *Arrogantes, anônimos, subversivos*. Ver: MORELLI, 2000, passim.
[12] Ibid., p. 432.

A atuação das sociedades arrecadadoras de direitos autorais, a que os compositores se filiavam por meio das editoras detentoras de direitos sobre a obra deles, também limitava compositores e artistas na negociação de condições mais dignas de trabalho. Havia esse limite porque eles se viam na dependência dessas sociedades para administrarem direitos de execução musical, afinal não tinham condições técnicas de dominar e fiscalizar a arrecadação e a distribuição de seus direitos. O histórico de atuação dessas sociedades mostra que, embora em dado momento de sua trajetória cada entidade defendesse agendas ampliadas, a característica central de atuação das sociedades arrecadadoras até a década de 1970 foi apenas defender os interesses econômicos de seus associados, e não dos portadores de direitos autorais como um todo; ou seja, excluíam associados das demais sociedades. Além disso, havia nessas sociedades uma hierarquia simbólica e política entre autores filiados que resultava na distribuição desigual de recursos arrecadados, visto que os interesses de nomes que estavam na ponta de tal hierarquia eram resguardados em detrimento dos direitos dos outros associados.[13]

Os pedidos de intervenção estatal e mesmo a sugestão de que o setor autoral tinha de ser estatizado sempre foram ouvidas no meio artístico; e foi por uma intervenção autoritária do Estado em 1973 que intérpretes, músicos e compositores viram duas de suas principais reivindicações serem atendidas: centralização da arrecadação e distribuição de recursos embasada no critério de execução das músicas. Nesse ano foram criados o Conselho Nacional de Direito Autoral (CNDA), órgão normatizador das questões autorais no país, e o Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (ECAD), responsável por abrigar as sociedades de então.[14] A intervenção estatal e a deliberação do CNDA de que era o ECAD que tinha de guiar a distribuição dos recursos no critério de execução musical não significou, a princípio, que tal medida fosse tomada pelo escritório central. A complexidade da representação no escritório era grande: havia sociedades representantes do interesse de produtores fonográficos (Sociedade de Intérpretes e Produtores Fonográficos – SOCINPRO) e editoras (SADEMBRA); além disso, antigos dirigentes ainda à frente de algumas sociedades não estavam dispostos a perder privilégios conquistados ao longo de anos.

Com tantos desmandos e jogos de interesses no Brasil, pouca credibilidade foi dada ao campo autoral por seus usuários, sobretudo os artistas. Morelli afirma que a troca de acusações entre dirigentes de entidades e ataques verbais de artistas a esses dirigentes criou

---

[13] MORELLI, 2000, passim.
[14] Ibid., p. 225-226.

uma *tradição de maledicência*[15] ainda presente na opinião de artistas de gêneros musicais diferentes. Eis o ponto de vista de alguns artistas da música sertaneja sobre a distribuição do direito autoral no país:

> Durval: O Brasil infelizmente..., o Brasil é falido em relação a isso. O Brasil não paga os direitos autorais devidamente. Tem compositores brasileiros aí que se vivessem nos Estados Unidos tavam milionário, teve brasileiro que foi pra fora e ficou milionário com uma música, que foi sucesso no mundo, né?[16]

> Davi: Não podia fugir da regra, né? Como é o país da corrupção, as pessoas que cuidam lá do Ecad também são. Não ia fugir da regra. Então o que sobra pro artista é 0,01 %, o restante é todo da máfia que tem lá. Tem uma máfia muito grande lá. (...) Porque tem artista que não toca, não vende e vai lá e recebe uma grana violenta, um dinheiro violento. E tem artista que vende, que toca e que não recebe nada. Então eles fizeram uma repartição ali muito injusta. Muito injusta! Fora, não contando o que eles tiram pra eles. Isso aí não é novidade, isso no Brasil não é novidade. Então devido a isso que tem artistas, compositores, morrendo à míngua, mudando de profissão.[17]

Para criticar tal situação, Durval — um pouco mais contido que seu irmão, Davi — menciona os Estados Unidos, país apontado pelos artistas como referência na distribuição dos direitos autorais. A opinião de Davi sintetiza a da maioria dos intérpretes e compositores com que conversamos, os quais, porém, são menos incisivos ante a presença do gravador ligado: o órgão arrecadador é apresentado como lugar de *corrupção*, onde uma *máfia* de administradores defende interesses de grupos específicos, e não os da classe artística. O tom de desabafo não deve desacreditar seu depoimento, pois com essa afirmação o intérprete levanta uma importante questão sobre os critérios de distribuição dos recursos arrecadados.

Para nos dar esse depoimento, Davi rememorou o início de carreira (começo da década de 1970), quando a dupla fez mais sucesso, vendeu mais discos e a proporção entre execução da obra musical e arrecadação auferida pelo artista era ainda mais obscura do que no sistema atual. Com base nessa experiência concreta, ele questiona o sistema de arrecadação e distribuição sem se preocupar com distinções ou ressalvas. Conforme atesta Morelli, é

---

[15] MORELLI, 2000, p. 81.
[16] ENTREVISTA com Gildemar José Rocha, o Durval. Campinas - SP, 22 de fevereiro de 2008. 2 cassetes sonoros.
[17] ENTREVISTA com Expedito José Rocha, o Davi. Campinas - SP, 22 de fevereiro de 2008. 2 cassetes sonoros.

provável que uma infinidade de compositores que tiveram sua produção musical usada por emissoras de rádios e televisão, gravadoras, casas de espetáculo e demais usuários da música com fins econômicos não tenha recebido seus direitos devidamente.[18]

Se a queixa dos artistas não é infundada, não se pode dizer que todos pensem da mesma maneira: o depoimento do intérprete e compositor Marrequinho, mesmo que reconheça os prejuízos causados aos artistas em tempos passados, soa diferente das considerações de Davi e Durval, por não questionar os fatos ocorridos e por acreditar que a criação do ECAD solucionou os impasses do setor:

> Outro aspecto que prejudicou as partes lá detrás: exatamente a legislação. (...) Mais tarde com o surgimento de grupos maiores, de pessoas mais influentes, aquela turma de São Paulo que influenciou muito, do Rio. Esses populares, principalmente os populares. Sertanejo toda vida foi um povo acomodado pra caramba. Nunca tomou iniciativa de nada, parece que não acreditava em nada, ou não importava com nada, ou não sabia de nada também. Mas os mais inteligentes um pouco lá, começaram a criar aquelas entidades representativas de classe. Onde surgiu várias, uma desmembrou da outra, brigava uma entre a outra, formava outra independente. Foi virando aquele "zetelo" danado de arrecadadoras. E, com o surgimento dessas associações, a força realmente é importante pra caramba, começaram a fazer uma certa pressão, foi ali mexendo nos lugar certo e tal, foi onde se criou o ECAD, e foi votada uma lei criando a obrigatoriedade do pagamento do direito de execução. (...) Aí sim. Aí passou a ser diferente. Diferente veja por que. Nós dessa época lá, tem muita gente que fala: "É..., que a gente fez isso, fez aquilo...". Rapaz, nós fizemos isso em uma época que não tinha nada disso aí não. Se é que a gente ainda vê um mirréis de lá, hoje, a gente tem até que agradecer demais da conta, de alguém no mundo ainda lembrar de pegar uma música nossa que tá fora de catálogo há 40 anos e rodar lá no programa dele. É porque respeita uma obra que marcou realmente, é porque alguém pediu, porque essa pessoa respeita e tal. Mas cê analisa. Só pro cê analisar o resultado disso aí. Veja hoje. Eu cito muito o Zezé di Camargo por que incontestavelmente é cabeceira hoje absoluta. Em matéria de rodagem, de vendagem, de tudo. Vinte e quatro horas por dia: AM, FM, SW, onda curta, MW. Aquilo é igual goteira de chuva em tempo de inverno, é permanente. Latinha de baixo da goteira pingando, só enchendo. Tira aquela enche outra... e tem muita gente que quer comparar. "Perai, mas nóis tivemos..., eles têm que respeitar, nóis fez aquilo, nóis fez aquilo..." Rapaz não mistura as bola não cara. Tâmo vivendo uma outra época, era tudo diferente. É mais do que lógico o que ta acontecendo. É lógico e justo. Eles fizeram a coisa certa, da forma certa, na hora certa e tem o potencial que o público queria que alguém tivesse. Então vamos reconhecer isso e entender que cada fase de vida é uma fase de vida. E a coisa tem que evoluir, a coisa tem que mudar. Eu vejo dessa maneira, sem mágoa, sem nada. Com

[18] MORELLI, 2000, p. 82.

> absoluta certeza de que merecidamente nada acontece por acaso. Não creio no acaso.[19]

Três pontos dessa fala merecem reflexão. Se havia acomodação de artistas da música sertaneja ante problemas de direito autoral, é preciso relativizar essa afirmação, pois há referências, por exemplo, a uma chapa formada por cantores sertanejos para disputar as eleições de 1978 para a diretoria da Sociedade Independente de Compositores e Autores Musicais (Sicam);[20] as fontes não nos permitem analisar com mais acuidade o envolvimento de compositores sertanejos na militância no setor autoral (quem eram, o que propunham, seus objetivos, a motivação que os levou à disputa, dentre outros pontos), mas esse aprofundamento não é nosso objetivo neste momento; além disso, se os artistas da MPB protagonizaram os debates sobre direito autoral na década de 1970 (até pela visibilidade que a trajetória pessoal deles lhes deram no cenário artístico e político nacional), eles não foram os únicos. Se Marrequinho critica os artistas mais impetuosos nas reclamações, ele deixa transparecer certa resignação e pouca combatividade porque, como compositor e intérprete, também ele fora lesado em seus direitos; assim, ele mostra ter a mesma indiferença que diz ser atitude comum aos artistas do gênero; acrescente-se que não só os métodos de arrecadação — dificultados ainda mais pelos interesses de grandes usuários de música (gravadoras, rádios e redes de televisão) — prejudicaram muitos compositores, mas também — e sobretudo — a má distribuição dos recursos, fruto de uma manipulação dos critérios de repartição para beneficiar grupos específicos. Enfim, se a fundação do ECAD atenuou problemas, convém ressaltar que outras questões de interesses dos artistas ainda estão pendentes; e mais: o direito autoral ainda é um ponto nodal das críticas e reivindicações de setores da classe artística nacional ao Estado, especificamente o Ministério da Cultura.

Essas normas de funcionamento do mercado musical contribuíram para que os artistas buscassem alternativas que lhes permitissem manter a carreira, a exemplo de Goiá e seu relacionamento com o patronato. Mas foram além, pois nem todas as regras diante das quais se viam os ingressantes no meio fonográfico eram negociáveis. Em muitos pontos, os artistas tiveram de se submeter ao jogo instituído no mercado: compositores como Goiá, desde o início da carreira, viram-se em condições desfavoráveis para sua inserção e manutenção no gênero, o que lhe impunham, nalguns casos, a venda total ou divisão da

---

[19] ENTREVISTA com Francisco Ricardo de Souza, o Marrequinho. Goiânia - GO, 17 de julho de 2007. 2 cassetes sonoros.
[20] MORELLI, 2000, p. 354-355.

parceria de suas composições com terceiros. No caso de Goiá, a proteção do patronato lhe permitiu preservar seu nome em grande parte das composições — embora, em dado momento, essa proteção tenha resultado na mesma atitude que questionamos aqui: a divisão de parcerias com os patronos.

Mesmo que a venda de músicas e a divisão de parcerias, assim como a atuação de editoras e sociedades arrecadadoras, limitem a autonomia artística e os espaços de negociação em que buscavam atuar os compositores, havia distinções entre esses limites. A compra e venda de composições são normas de funcionamento derivadas da própria convivência entre os artistas: em geral, veteranos obtêm benefícios e condicionam a entrada de iniciantes. Mas eram impostas, também, por pessoas alheias à criação musical: radialistas, empresários de duplas de intérpretes, diretores de gravadoras ou mesmo pessoas ambiciosas iludidas com a carreira artística, mas sem talento para criar. Se não bastasse o compositor não deter a propriedade de sua criação (pois esta pertencia à editora) e não receber devidamente seus direitos autorais das arrecadadoras, ainda tinha de dividir esses parcos rendimentos com as editoras e os falsos parceiros. E isso se ele não tivesse chegado à situação-limite de vender a música na íntegra, quando abria mão de todos os rendimentos gerados pela canção.

Dito isso, agora podemos fazer alguns questionamentos sobre a figura do autor de obras gravadas pela indústria fonográfica brasileira. No caso da música sertaneja, observamos que, nos primeiros tempos, grande parte de seu repertório foi formada por canções adaptadas do cancioneiro tradicional popular, numa apropriação espúria das canções ditas *folclóricas* ou de *domínio público*. Ao se afirmar, erroneamente, que eram de *domínio público* ou *autoria coletiva*, desconsiderando-se a figura do autor popular, permitiu-se que um sem-número de artistas oportunistas se fartasse da multiplicidade de canções populares e formasse, com base nelas, um grande repertório de composições registradas no nome deles. Assim, teve início a individualização autoral no gênero. Mas não alimentaram a carreira só com essas apropriações: também escreveram as primeiras canções sertanejas a serem gravadas em disco. Talvez Raul Torres seja o maior representante desses compositores, pois são incontáveis as canções populares que registrou como suas dentre as muitas que de fato criou.

Goiá e os compositores de sua geração criavam com exclusividade para um mercado em que as canções tradicionais populares já não agradavam tanto. Era um compositor profissional: o fim último de suas canções era a gravação; por isso nunca descuidou de agradar ao público e aos patronos, aos intérpretes e aos agentes do mercado fonográfico (diretores de gravadoras, radialistas etc.). A escolaridade parca era compensada

por horas e horas de leitura e muita pesquisa: não dispensava mapas nem dicionários — segundo a esposa, Ilda, diversas vezes Goiá manifestou a intenção de escrever um dicionário, tal era a insatisfação com os disponíveis: não encontrava palavras com os significados que queria.[21] Vale recordar como Davi, páginas atrás, pôs de lado as menções idealizadas sobre a predestinação artística do criador para ressaltar seu caráter comercial, apontando a produção musical como uma *profissão* qualquer dentre as outras, ou seja, uma forma de trabalho remunerado para garantir a subsistência, que pode e deve ser abandonada legitimamente à medida que deixa de ser rentável para o compositor/trabalhador.

Ao nos atermos à profissionalização da carreira de Goiá, não questionamos seu talento ou o amor que tinha pela música e pela composição. Nossa intenção é destacar certa ambigüidade em sua carreira, pois ora mostrava amor e apego totais a ela — afinal, se esforçara muito para se dedicar só à composição —, ora cedia às regras do meio artístico e estabelecia uma ligação efêmera com as canções que vendia. Tal desapego a certas canções denuncia uma face de sua trajetória artística: a música como negócio, o que Goiá pretendia deixar de fora da representação que criou para sua carreira. A construção dessa representação era tão importante para ele quanto as composições que expunha ao público, a ponto de ele sempre cuidar da imagem pessoal, familiar e artística. Sobre sua representação autoral, Ilda Coutinho nos revelou, em entrevista, que conversas sobre a venda de canções ou o grau de escolaridade eram tabus para Goiá, visto que, além do semi-anonimato dado pelo mercado ao compositor, ele planejara para si uma imagem pública que não deveria ser manchada. Diante de atos que, a seu ver, não dignificavam sua representação (venda de composições, negociatas com radialistas e empresários de artistas), trabalhou com afinco para que não aparecessem.

Comprar e vender músicas não foi norma exclusiva da música sertaneja. Fora desse gênero, os casos mais famosos se vinculam à inserção do samba no mercado fonográfico: é extensa a lista de sambistas dos quais alguns sambas têm a paternidade questionada, a exemplo de Donga, Sinhô e Francisco Alves. No dizer de Lenharo, em certos casos os co-autores ou autores nem sambistas eram: o mundo do samba era prato cheio para bicheiros ávidos por dinheiro e prestígio social, que chegavam até a abrir editoras para demarcar espaço nas sociedades arrecadadoras de direitos autorais.[22] Segundo Lenharo, *este tipo de transação não pode ser tomada como uma simples troca de interesses recíprocos. No*

---

[21] ENTREVISTA com Ilda Coutinho da Silva e Hilger Coutinho da Silva, viúva e filho de Goiá. São Paulo - SP, 1º de março de 2008. 1 cassete sonoro.
[22] LENHARO, 1995, p. 34-37.

fazer da relação a desigualdade dos ganhos fica instaurada.[23] E mais: *No cômputo geral a situação dos compositores populares que comercializavam suas músicas é entristecedora. Os ganhos antecipados perdiam de longe para a arrecadação de direitos que faltaria depois, em momentos difíceis de isolamento e de falta de trabalho*.[24] Como observa Lenharo, os "malandros" tão celebrados faziam papel de otários.

Embora muitos vissem legitimidade na venda de canções — inclusive nos golpes aplicados em compositores menos expressivos —, outros não encaravam com bons olhos tais transações e tiravam partido da situação. Por exemplo, Bezerra da Silva encontrou, na divulgação de autores desconhecidos, *um filão mercadológico e o sentido político para sua arte*: apresentava-se como *porta-voz dos autores, embaixador da comunidade, produto do morro*.[25] Graças, sobretudo, à obra de Letícia Vianna, sabemos que ele não comprava autoria das músicas que gravava nem pedia parceria: apenas se abstinha de remunerar o autor, por acreditar que a divulgação da música que levava o compositor a sair do anonimato era o pagamento. Nas palavras de Vianna, ele *faz questão de se abster da autoria, pois tem como estratégia aparecer apenas como intérprete — não como um intérprete de sambas, simplesmente, mas* o *intérprete, ou "porta-voz", dos favelados*.[26]

Esses fatos nos fazem crer que parceria e autoria se diferem na prática. Nem sempre um parceiro (registrado como co-autor) participa da criação; logo, não é autor. Numa parte significativa dos casos, a parceria designa mais a sociedade num negócio — a canção — do que trabalho mútuo na criação musical (embora não desconsideremos que parcerias importantes foram — e são — feitas por compositores de gêneros e gerações diversos). Mas, no caso de Goiá, fica claro que seu empenho em sentido contrário não impediu intérpretes de suas canções de vê-lo como compositor envolvido na venda de músicas a parceiros-sócios. A declaração de Durval reitera essa afirmação:

> Ele [Goiá] fez muitos compositores famosos. Muitos! Tem muito compositor famoso aí, e foi com o nome do Goiá, com as músicas do Goiá. Tem muito compositor que nunca fez uma música, é "comprositores" [risos].[27]

---

[23] LENHARO, 1995, p. 34.
[24] Ibid., p. 37.
[25] VIANNA, Letícia. *Bezerra da Silva*: produto do morro. A trajetória de um sambista que não é santo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998, p. 33.
[26] Ibid., p. 55.
[27] ENTREVISTA com Gildemar José Rocha, o Durval. Campinas - SP, 22 de fevereiro de 2008. 2 cassetes sonoros.

Durval mostra certa ironia e certo desprezo ao se referir a pretensos autores como "*comprositores*": o trocadilho debocha de quem vencia as dificuldades para ingressar no meio artístico pela compra de espaço, e não pelo talento. Os compradores são vistos com restrição, pois a altivez que faltava aos autores legítimos sobrava neles.

Por sinal, a venda de canções foi mencionada por Davi:

> O Goiá tem muita música que fez sucesso no nome de outros que é do Goiá. Porque o Goiá também tinha as deficiências dele, as vezes apertava a situação e ele negociava, ele vendia as músicas dele. Então nisso é que tem muitas músicas de sucesso tocando no nome de outros, porque o Goiá talvez na situação que ele se sentia no momento foi obrigado a vender a música. (...) Mas o Goiá, se for por mesmo as músicas gravadas que ele fez dá umas duas mil. Eu acho que ele ganhou mais com as que ele vendeu, do que com as que ele gravou. Porque direitos autorais é uma porcaria mesmo, então eu acho que ele ganhou mais com as que ele vendeu do que com as que ele gravou.[28]

A alusão a músicas bem-sucedidas de Goiá e creditadas a outros compositores marca a memória dos intérpretes e compositores que entrevistamos. Não é possível dizer com precisão o número de canções vendidas, mas — à parte o exagero de Davi: *umas duas mil* — alguns entrevistados arriscaram um palpite: *mais de seiscentas, umas setecentas, mais de mil* — quantidades sempre generosas.

Também chama a atenção na fala de Davi a suposição de que Goiá tenha ganhado mais dinheiro vendendo canções do que recebendo direitos autorais de músicas registradas em seu nome. Não estamos propensos a considerar como válida essa proposição porque, mesmo com os problemas de arrecadação de direitos autorais daquele momento, Goiá era um compositor de prestígio no gênero sertanejo e um dos principais em quantidade de músicas editadas; logo, é plausível supor que tivesse arrecadação superior à dos compositores menos expressivos e iniciantes. Essa proposição só seria válida se o preço pago por tais canções fosse muito alto. Questionamos os entrevistados quanto a esse valor e descobrimos que não era alto.

Se o preço de venda não era alto, nenhum tipo de comercialização desvalorizava tanto a criação quanto o que nos revelou Bariani sobre Goiá:

---

[28] ENTREVISTA com Expedito José Rocha, o Davi. Campinas - SP, 22 de fevereiro de 2008. 2 cassetes sonoros.

> E o cara falava "você podia por meu nome aí também pra me divulgar". Ele até dava. Mais toda música ele é quem fazia. (...) Ele compunha. O negócio saía de dentro da cabeça dele e tal. Aí dava pro fulano. Pra rodar, rodar, rodar. Rodada de pinga ali. O cara pagava ali e tudo bem. Ele não tinha dinheiro, ele era bancário. E esse trem não dá dinheiro, cê pensa que dá dinheiro, não dá. Direitos autorais não é muita coisa nada, né?[29]

Nossa investigação nos permite dizer que não parece ter sido freqüente Goiá vender composições em troca de rodadas de bebidas alcoólicas, embora alguns entrevistados digam que participaram de tais ocasiões. Não descartamos essa possibilidade, sobretudo porque o alcoolismo fora um problema sério na carreira dele. Na maior parte das vendas, a remuneração era paga com dinheiro; quando era divisão de parceria pela divulgação da música, o empresário, intérprete ou radialista ficava com a responsabilidade de garantir a execução radiofônica ou a gravação da obra. Era comum a divisão de parceria com agentes exteriores à criação, sobretudo radialistas, intérpretes, empresários de duplas, produtores e diretores de gravadoras. Eis o que diz Zalo sobre a chegada de Goiá ao meio artístico em fins da década de 1950: *Naquele tempo usava muito pedir parceria, principalmente quando o compositor era novo, o pessoal pedia: "Ah, me dá parceria que eu gravo"*.[30] E mesmo que conseguisse as primeiras gravações, conquistar a confiança de uma dupla de sucesso levava tempo[31], como atesta Davi: *Ele* [o compositor novato] *tem que batalhar. Até ele ser conhecido como compositor pelos artistas e pra ter a preferência dos artistas famosos ele tem que batalhar muito*.[32] Até a chegada desse dia, o compositor se envolvia em negociatas diversas para gravar suas composições. É assim que Bariani guarda em sua memória a relação entre compositores, radialistas e empresários:

---

[29] ENTREVISTA com Waldomiro Bariani Hortêncio. Goiânia - GO, 18 de julho de 2007. 1 cassete sonoro.

[30] ENTREVISTA com Benizário Pereira de Souza, o Zalo. Mogi Mirim - SP, 13 de fevereiro de 2008. 1 cassete sonoro.

[31] Sobre a busca de Goiá por parcerias com artistas que vendiam mais discos, uma passagem importante está relatada numa correspondência a Sinval Pereira quando este questiona Goiá sobre o talento artístico de uma dupla, à época, privilegiada com as primeiras gravações de suas músicas. Respondeu Goiá: "Artísticamente falando, caro Sinval, é de fato uma lástima, e se mantive, durante tantos anos, um 'compromisso musical' com aqueles colegas, foi, em grande parte, devido à grande amizade que nos une, principalmente a uma das partes, e também, (porque não dize-lo) pelo 'comércio' da dupla, que se mantém em bom nível de vendagem; Últimamente porém, você pode notar que venho, pouco a pouco, diminuindo o número de 'primeiras audições', e a cada novo LP, esse número será menor, até chegar a zero... Aí está, confidencialmente, a verdade sobre o assunto". DA SILVA, Gerson Coutinho [GOIÁ]. Carta enviada a Sinval Pereira. São Paulo, 11 de setembro de 1968.

[32] ENTREVISTA com Expedito José Rocha, o Davi. Campinas - SP, 22 de fevereiro de 2008. 2 cassetes sonoros.

> Você pode pegar um disco, tá lá três ou quatro autores, mas em geral foi um só quem fez. Em geral o nome dele ta lá no fim. Porque tem que dar parceria pro *disc jockey* senão não roda o disco sabe?! Naquele tempo você fazia uma gravação e tinha que por três, quatro compositores. Tinha que ser o diretor artístico, pra poder gravar com o nome dele. Depois tinha que dar pro *disc jockey* pra poder rodar, senão não roda. Depois também pagar o tal do jabá, né? Que é pra rodar o disco. E desse jeito aí, cê pode olhar, muitas vezes uma música que tem quatro compositores, só um que é autor, né?[33]

Como afirma Durval, tais práticas eram cotidianas nesse meio artístico:

> Ele [Goiá] foi bem explorado com isso daí! Na época tinha poucos artistas para gravar as obras dos compositores, então, tinha muito aquela intermediação, né? "Olha fulano de tal, eu tenho uma música aqui pra vocês gravar". Ouvia a música, achava legal e dizia: "Eu gravo, mas você tem que dar a parceria pra mim, pro meu irmão, meu empresário". Então tinha muito essas coisas e o compositor pra ser gravado acabava cedendo uma parte.[34]

Se Goiá é visto como artista *explorado* em seus direitos e se quem comprava canções é condenado, a venda é tida como algo normal até certo ponto — afinal, outros revelaram que venderam composições quando a situação financeira ia mal: Davi afirmou que fez *isso*: *infelizmente se torna normal, se torna negócio*. O filho e a esposa de Goiá reiteraram, em seus depoimentos, o quanto tais negociações eram comuns: a necessidade de *sobrevivência* foi a justificativa mais mencionada nas entrevistas para a venda das músicas, revelando o caráter profissional do ofício do compositor e o quanto este dependia de rendimentos do trabalho artístico para sustentar a família e a si próprio.

Durval e Davi nos mostraram fonogramas dos primeiros anos de sua carreira onde a maioria das canções de Goiá que interpretaram eram assinadas em co-autoria com o empresário da dupla, Sebastião Aurélio, que impunha a divisão de autoria como condição para que a música fosse gravada. Goiá tem oito parcerias registradas em co-autoria com ele entre 1972 e 1978, quase todas gravadas pela dupla. Outro "comprositor" parceiro de Goiá é um ex-caminhoneiro que se tornou empresário bem-sucedido do setor de transportes rodoviários: Waldemar de Freitas Assunção. Goiá tem 17 músicas em co-autoria com ele, cuja carreira de

---

[33] ENTREVISTA com Waldomiro Bariani Hortêncio. Goiânia - GO, 18 de julho de 2007. 1 cassete sonoro.

[34] ENTREVISTA com Gildemar José Rocha, o Durval. Campinas - SP, 22 de fevereiro de 2008. 2 cassetes sonoros.

compositor, segundo depoimentos, só se sustentou nos anos em que ele esteve ao lado do compositor de Coromandel. Com tantas "parcerias", das 311 composições registradas por Goiá, só 41 não têm co-autoria. Convém dizer, isso não significa que todos os seus parceiros tenham comprado co-autoria, pois muitos foram compositores renomados e, de fato, criadores de repertórios expressivos no gênero sertanejo.[35]

O relato desses depoentes, todavia, não deixa dúvidas: o meio artístico era competitivo e, além do glamour sempre apregoado, o caráter comercial das relações entre os artistas era intenso. Não só ao assédio de empresários e radialistas inescrupulosos estavam sujeitos os compositores iniciantes: muitos tiveram composições extorquidas ou roubadas por velhacos à espreita de uma oportunidade para darem um golpe. Das muitas memórias sobre o Café dos Artistas, em São Paulo, Bariani relata uma pecha que recai sobre o lugar: *Ali os artistas ficava se conhecendo, um era apresentado pro outro. Aquela concorrência! Você não podia mostrar uma música pra ninguém que o cara já copiava e gravava, sabe? Conheço demais gente que roubava o tema. Então, ali era aquela coisa.*[36] Também Durval relatou situações em que compositores iniciantes ou de menos prestígio eram alvo de manobras desonestas:

> E tem aquele negócio, você é compositor desconhecido e mostra a música pro artista. Tem muitos artistas assim, ele pega sua música e leva pra casa, gosta grava e põe o nome de outros. Como ele tem um nome, é grande, ele pode. Aí então, ele faz, às vezes põe uma letrinha, uma vírgula e põe o nome na música. Tem muitos compositores famosos que são assim, muitas vezes você mostra a música pra um compositor famoso e que tem acesso aos grandes, às estrelas e ele vai lá pega a música, dá uma melhoradinha nela e grava no nome dele. Às vezes ele até fala pra você: "ó eu tive que colocar meu nome lá e eu vou dar uns troquinhos pra você". Ou às vezes nem dá satisfação, você vai ver a música tá rodando aí e não tem o seu nome. E pra você provar que a música é sua? Aí você vai falar pra alguém que a música é sua, o nego tá rindo da tua cara! Porque não tem como provar. Nossa, tem muito disso.[37]

O relato de Durval deixa entrever um ambiente propício à hostilidade, à inveja, ao ressentimento e à coação, atitudes e sentimentos provocados pela face comercial da

---

[35] SADEMBRA. Fichas de registro das composições de Gerson Coutinho da Silva pertencentes ao patrimônio da Sociedade Arrecadadora de Direitos de Execução Musical no Brasil - Sadembra. São Paulo: Sadembra, s/d. Fichas de 1 a 13.

[36] ENTREVISTA com Waldomiro Bariani Hortêncio. Goiânia - GO, 18 de julho de 2007. 1 cassete sonoro.

[37] ENTREVISTA com Gildemar José Rocha, o Durval. Campinas - SP, 22 de fevereiro de 2008. 2 cassetes sonoros.

canção, o “lado B” de uma história que, ao contrário desses entrevistados, poucos artistas se sentem à vontade para relembrar e contar.

Enfim, ainda sobre as parcerias, nossos depoentes sempre ressaltaram um lado generoso de Goiá, quando, disposto a ajudar um amigo compositor, ele fazia alguns ajustes na criação deste sem pedir parceria. Outras vezes, compunha uma música e presenteava algum amigo com toda a música ou com a co-autoria. Havia ainda ocasiões em que os compositores com dificuldades em desenvolver certos temas pediam ajuda a Goiá para terminarem a criação em conjunto, mas ele se abstinha de figurar como co-autor da obra. Em seu depoimento, o compositor pernambucano Sebastião Rocha, radicado em São Paulo desde a década de 1960, ressaltou esse lado generoso e fraterno de Goiá:

> Quando eu comecei a conhecer o Goiá, a gente foi se conhecendo melhor e o Goiá escrevia muito bem. Eu não podia na época mostrar os meus trabalhos perto do Goiá. Então, algum trabalho meu que apareceu com outras duplas foi trabalho que eu dei pro Goiá pra ele ajeitar pra mim. Ajeitar, colocar a letra na métrica, né? Fazer a oração do tema direitinho e ele fazia até a melodia. Tem umas músicas minha que não tem o nome do Goiá que é dele. Ele me deu de presente. É uma facilidade muito grande, Goiá..., sabe aquela doçura, assim..., quando ele fazia também não dizia..., se ele desse uma música pra você nunca ele dizia eu fiz a parceria com fulano, que ..., eu dei pra fulano essa música. Tem música que Goiá fez pra mim e é inédita até hoje pra muita gente. Não sabe que tem, e tem. Que eu dei mais o tema do que..., eu dei o tema e ele fazia, deixava lapidada assim como se fosse uma coisa mesmo do garimpo de Minas. Deixava prontinho assim: “autoria de Sebastião Rocha”.[38]

Sobre a parceria em *Chapadão*, uma das composições mais prestigiadas de Goiá, revelou-nos Sebastião Rocha:

> Nossa, ele até me deu uma parceria que chama *Chapadão*. Eu cheguei lá tava aquela letra lá. Ele batia a letra numa maquininha lá. Cheguei lá..., enfim, Sebastião Rocha e Goiá. Nossa eu não sabia o que fazer, fiquei quieto não falei nada. Eu digo, não vou falar nada por que se eu for falar eu vou me emocionar e..., é feio se emocionar. E o Goiá falou: “Tião, essa aí nos vamos sair de parceria nos discos aí.” Nossa eu fiquei assim..., preocupado sem saber o que fazer. Puxa será que eu mereço sair num disco do Goiá. Aí eu sou parceiro lá. O que eu fiz ali foi somente chorar de alegre e agradecer. Eu acho tão bom as pessoas não negar a verdade, né? Se eu tivesse feito um parágrafo ali, um verso aí eu dizia que fui eu, mas não fiz nada não. No fim ele fez foi tudo, se ele me deu de presente foi porque ele

[38] ENTREVISTA com Sebastião Vieira da Rocha. Caraguatatuba - SP, 31 de dezembro de 2007. 1 cassete sonoro.

> achou que eu merecia. Quando um amigo faz uma coisa pelo outro e não cobra nada é por que merece né? Então eu acabei sendo o autor [risos] Ai meu deus. Autor..., puxa vida. Falar do Goiá é muito bom. Eu amo, eu amo demais.[39]

Esse dia em que Sebastião se viu como co-autor de *Chapadão* foi em 1979, quando Goiá terminava as canções para gravar o segundo volume de *O compositor Goiá interpreta suas composições em duas vozes*. Sebastião era, já há alguns anos, um grande amigo da família — foi quem acompanhou Goiá, já debilitado pela doença, ao estúdio durante o período de gravação do álbum. A hipótese mais plausível para a parceira em *Chapadão* talvez seja a tentativa de ajudar Sebastião a deslanchar na carreira de compositor, o que Goiá vinha fazendo — como atesta o próprio Sebastião; ou seja, ajudar um amigo sempre presente nos últimos momentos de sua vida e ainda hoje muito próximo da família Coutinho e parceiro de composição de Hilger Coutinho, filho de Goiá que segue a carreira de compositor e adotou o nome artístico de Goiá Filho.

Além de ter esse caráter generoso e fraterno, Goiá jogava com o lado comercial de sua profissão; na construção de sua representação, isso reforça não esse aspecto, mas o lado artístico e criativo de seu trabalho. Embora os artistas depoentes ressaltem pontos conflituosos na representação criada por Goiá (venda de músicas e parcerias em troca de vantagens), eles retornam à representação elaborada pelo compositor para reforçar seu lado despretensioso e humilde, a representação de um poeta:

> Esse tempo que ele ficou no banco ele afastou, daí voltou outra vez. Voltou com toda né? Porque trabalhando no banco, se ele fizesse as músicas não ia ter pra quem apresentar também. Mas ele infelizmente não dava muito valor pra o trabalho dele, ele dava muita parceria pros outros. Teve muitos compositores que ficaram famosos com as músicas dele, eu não cito nome porque é desagradável, mas tem vários. Mas ele era assim, não tinha essa ambição por dinheiro. Que nem eu falo, o Goiá além de compositor era um poeta e o poeta é dessa maneira né? O poeta não tem muita ambição pra dinheiro, ele faz aquilo porque gosta! Gosta de viver do jeito que ele gosta. Sempre com os poetas aconteceu isso, não dá muito valor no trabalho dele, acha que aquilo é uma coisa normal e não é, né?[40]

---

[39] ENTREVISTA com Sebastião Vieira da Rocha. Caraguatatuba - SP, 31 de dezembro de 2007. 1 cassete sonoro.

[40] ENTREVISTA com Benizário Pereira de Souza, o Zalo. Mogi Mirim - SP, 13 de fevereiro de 2008. 1 cassete sonoro.

O relato de Zalo reforça a imagem de Goiá como um criador não materialista e que não valorizava o fruto de seu trabalho. Os entrevistados reiteram que a falta de *ambição por dinheiro* era extrema em Goiá, que fazia o que fazia só porque gostava. Para esses artistas, tal peculiaridade fazia dele um poeta. Como o poeta encara sua criatividade e seu estilo de vida como *uma coisa normal*, isso o impede de buscar retorno financeiro para seu trabalho criativo.

Marrequinho dá um testemunho análogo sobre a maneira de Goiá se relacionar com a arte:

> Por incrível que pareça, bate mais uma vez naquela tecla que eu te falei: quando o interior de uma pessoa vai ao encontro do interior de outras pessoas. Ele escrevia sobre o interior dele, ele não queria saber se tinha uma ou duas pessoas que sentisse o que ele sentia. Nem tava interessado nisso também. O que ele precisava era botar no papel o que ele tava sentindo. Um dos maiores sucessos dele, o maior, o que mais marcou e que talvez seja a identidade mais perfeita dele, exatamente uma música que tá na mídia até hoje, sendo regravada por intérpretes de grande nome: "Saudades de Minha Terra". Mais uma vez Coromandel na cabeça, sempre. É aquilo que eu falo pra você, tem a arte-comércio e a arte-arte. Goiá era arte-arte, era perfeição. O outro era arte-comércio, não queria saber se tava perfeito, se era bonito, se era feio, ele queria saber se vendia. Se vendia ele tava atrás diretamente de atingir aquele objetivo, o Goiá não tava. O Goiá estava exatamente atrás de mostrar para as pessoas o que ele era lá dentro dele. E isso ele conseguiu. Uma pessoa de uma formação espiritual elevadíssima, perfeito como gente, como amigo, como compositor e como artista de forma geral.[41]

Marrequinho idealiza o trabalho criativo de Goiá: criação como resultado de uma inspiração interior, necessidade de pôr em versos sentimentos íntimos. Para esse tipo de criador, a recepção do público importaria menos; de tão profundo, o sentimento se tornaria universal e acabaria *indo ao encontro do interior das outras pessoas* naturalmente. Poetas, assim como Goiá, não fazem *arte-comércio* (preocupada, sobretudo, com a venda da criação), mas *arte-arte* (que se ocupa da perfeição: beleza, padrões estéticos). Nossa análise da obra e trajetória artística de Goiá percorre caminhos contrários a tais afirmações, pois temos descoberto que ele não agia com tanto desinteresse assim nem fazia música por necessidades exclusivamente individuais e artísticas. Vimos o quanto negociara com pessoas e instâncias exteriores à criação: o lado comercial da carreira artística foi intenso e explícito.

---

[41] ENTREVISTA com Francisco Ricardo de Souza, o Marrequinho. Goiânia - GO, 17 de julho de 2007. 2 cassetes sonoros.

Contudo, aparentemente, a intenção de Goiá não era acumular rendimentos para ficar rico. O depoimento de pessoas próximas a ele (amigos, familiares e colegas de profissão) sugere uma pessoa simples e sem vaidades; seu sonho — nunca realizado — era comprar uma casa para a família. Acrescente-se que os lucros de seu trabalho eram mal geridos: se tinha muito, gastava tudo; se nada tinha, dava um jeito: vendia uma canção, fazia um empréstimo. Também a forma de ressarcimento dos direitos autorais aos compositores contribuía para essa situação, pois os repasses eram feitos a cada três meses; nesse período, o compositor deveria planejar os gastos até o próximo vencimento ou encontrar outras formas de renda — a esta altura já sabemos que Goiá ficou sem renda fixa após se demitir do banco. A família do compositor reconhece sua parte de culpa no que vê como falta de ambição com negócios artísticos:

> Hilger: Ele vendia muita música também.
> Ilda: Vendia muito. Outro dia eu falei pra eles: "não sei como ele vendeu essa música". Metade de *Saudade de Minha Terra*.
> Hilger: Eu presenciei várias vezes.
> Ilda: Ah, isso era normal. Ele vendia quando ele precisava, quando as coisas não davam muito certo, aí ele vendia. Sobrevivência, né?
> Hilger: Ele próprio já não era justo com ele. Porque ele dava muita música, parceria. Ele dividia o direito da música dele, a parceria dividia o ganho. Além do quê, todas as parcerias que ele dava ele deixava pra trás muita coisa que interessava a ele. Tanta gente deixava de dar terreno, casa, pra ele. Pessoa que tinha dinheiro. Ele largava de ganhar muita coisa, se ele fosse interesseiro tinha ficado rico.
> Ilda: Ah, aí ele tinha me deixado muito bem.
> Hilger: Ele nunca foi ambicioso. Então, ele sempre se recusava a ganhar essas coisas. Um dia o Biá falou pra ele: "eu sei é que poeta morre pobre". Ele só deu risada.[42]

A menção à falta de ambição ocupa o centro da fala conjunta de Ilda e Hilger. Mas vão um pouco além nessas queixas ao atribuírem implicitamente a Goiá a responsabilidade pela má gestão de seus negócios artísticos. Parece haver certo ressentimento da família quanto à maneira de Goiá conduzir a carreira, pois deixou mulher e filhos sem casa própria e em dificuldades financeiras. O ressentimento tem muito a ver com o comportamento profissional de Goiá, pois ele se esforçou muito para ser reconhecido e estimado por seus pares e pelo público, mas não se dedicou tanto à administração financeira da carreira. A queixa da esposa e do filho sobre a divisão de rendimentos dos direitos autorais, sobre a

[42] ENTREVISTA com Ilda Coutinho da Silva e Hilger Coutinho da Silva. São Paulo - SP, 1º de março de 2008. 1 cassete sonoro.

cessão de parceria e sobre a "falta de ambição" ao não incorporar ao patrimônio os presentes e as gentilezas oferecidos por gente abastada que o admirava é significativa porque parte de quem o conhecia no íntimo. Desses presentes mencionados pela família, pelo menos um terreno em Coromandel foi citado por Goiá em suas correspondências com Sinval Pereira.

Com efeito, Goiá parecia estar mais preocupado com o sucesso artístico do que com a realização financeira. Tal comportamento gerava polêmica na família da esposa: uns se preocupavam com as condições de vida da família, outros mostravam uma dose de ciúme. Tal conflito surge na fala de Hilger ao mencionar a declaração que Biá, irmão de Ilda, teria feito sobre a conduta artística de Goiá: *eu sei é que poeta morre pobre*. Um dos responsáveis pela transferência de Goiá para São Paulo, Biá era um administrador atento aos rendimentos advindos da carreira artística, mas não era tão popular quanto Goiá, o que o levava a provocar o cunhado. Entrevista concedida por ele a um jornal de Coromandel deixa entrever mais da mágoa:

> Quanto ao problema que a Graça ressaltou, de que não sou tão reconhecido em Coromandel quanto o Goiá, atribuo ao fato de eu ter me afastado da cidade, devido a compromissos de trabalho. Se eu quiser, hoje, passar um fim de semana em Coromandel, não posso, tantos são meus compromissos profissionais. Já com o Goiá, não acontecia isso. Ele se dedicou mais à composição. Se ele dissesse: vou passar 15 dias em Coromandel, ele ia. Por isso, ele teve uma convivência maior com o coromandelense. É mais idolatrado e lembrado do que eu. Por isso, faço questão de ressaltar para as pessoas que não sabem, que tudo partiu de Biá. Partiu de mim, porque fui o cara que teve coragem de sair de Coromandel e abrir uma picada até São Paulo. E nessa picada vieram Goiá, minha família e muitos outros. Eu não estou magoado com nada e nem estou querendo explicar por que isso aconteceu. Só quero lembrar que eu fui o pioneiro.[43]

De fato, a dedicação exclusiva à carreira de compositor deu a Goiá mais tempo e liberdade para viajar para Coromandel e localidades do sul de Minas, Mato Grosso, Paraná e interior de São Paulo. As viagens nem sempre eram a trabalho; muitas eram para ele se divertir em fazendas e ranchos de amigos e patronos. Goiá tinha um estilo de vida despojado e desregrado, em grande parte responsável por seu comportamento artístico. Na memória de amigos ou de profissionais do meio artístico, implícita ou explicitamente, Goiá aparece como poeta boêmio: *O Goiá era uma pessoa muito simples. Não Gostava de aparecer, era muito*

---

[43] ENTREVISTA com Biá. A voz enamorada do Brasil. *Carabandela*. Coromandel, p. 04, agosto de 1981.

prestativo, e muito noturno né? [risos];[44] *Goiá era tipicamente boêmio*.[45] Em certos depoimentos — como o de Zalo —, ser poeta aparece como sinônimo de ser boêmio: o poeta *gosta de viver do jeito que ele gosta*.[46] Esse gosto pela vida noturna lhe rendeu fama de mulherengo. Na memória dos amigos, Goiá era sedutor não só pela capacidade de construir grandes amizades, mas também por atrair as mulheres; muitos entrevistados apontaram a canção *Três amores* (Goiá e Toni Gomide) como autobiografia de sua vida amorosa:

> Estou num grande dilema, porque tenho três amores / Caminho por entre as flores de um paraíso sem fim; / Três amores diferentes e três tipos de carinho, / Eu acho que meu caminho não pode seguir assim; / Vou trilhando nesta vida, estradinhas paralelas, / E se não vivo sem elas, elas não vivem sem mim. / A primeira é quietinha, vive na simplicidade, A mais pura amizade, em meus versos já falei. / Na aurora do meu mundo, conforme uma frase minha: / Ela é minha rainha, ainda sou o seu rei. / Canta comigo em dueto, voz linda, bem cristalina; / Se eu perder essa menina, que será de mim não sei / A segunda é artista, o Brasil todo conhece, / A platéia estremece, com seu grande esplendor; / Muitos homens se ajoelham e para ela fazem festa, / Mas, porém ela detesta este tipo de amor; / E volta pra São Paulo, para meu humilde ninho, / Buscando sempre o carinho, do seu poeta cantor. / A terceira é normalista, a mais linda professora, / E em uma emissora, dá aulas de português. / Os amigos me perguntam, como é que vou fazer, / Se eu posso escolher, apenas uma das três. / Se de novo perguntasse, qual delas escolheria, / entre as três eu ficaria, com todas de uma vez.

Nas entrevistas, muitos sorriram ao mencionar a ironia com que Goiá tratou a questão; afinal, ele assumira na composição que percorria *estradinhas paralelas* ao seu relacionamento conjugal. Mas sua paixão pela boemia teve outras conseqüências além de relacionamentos extraconjugais: mesmo com diabetes — doença diagnosticada em 1972 —, ele nunca deixou de abusar do álcool, que deixara sua saúde debilitada a década toda. Ele mesmo disse, em correspondência a um amigo, que seu estilo de vida era incompatível com sua saúde.

> São Paulo, 22 de outubro de 1980.
>
> Prezado amigo irmão,

---

[44] ENTREVISTA com Osvaldo Alves da Silva. Coromandel - MG, 8 de outubro de 2005. 1 cassete sonoro.

[45] ENTREVISTA com Gildemar José Rocha, o Durval. Campinas - SP, 22 de fevereiro de 2008. 2 cassetes sonoros.

[46] ENTREVISTA com Benizário Pereira de Souza, o Zalo. Mogi Mirim - SP, 13 de fevereiro de 2008. 1 cassete sonoro.

Dr. Luiz Manoel:

Há tanto tempo quero lhe escrever, mas minhas condições físicas não permitem e o problema continua, tanto que esta carta está sendo ditada à Hilda.

Desculpe-me pelo teor desta carta, falando tanto sobre mim mesmo, mas eu gostaria que o prezado amigo tomasse conhecimento de minha situação de saúde, real e sem rebuços. Pouca gente sabe da realidade, porém tenho sido muito confortado espiritualmente, graças à bondade do Mentor Universal.

Você sabe que há algum tempo venho abusando um pouco da saúde, mormente pelo fato de, naquele tempo não me alimentar bem e que o caro amigo foi testemunha, algumas vezes. Como é também de seu conhecimento, sou diabético há aproximadamente oito anos, e mesmo sabendo disso, passava longos períodos (2/3 anos) sem fazer um exame de sangue, sequer.

Pois bem, em dezembro do ano passado, meu amigo Dr. Ennio de Uberlândia, "levantou a lebre", e além do açúcar no sangue estar a trezentos e pouco, comprovou-se que eu já era portador de cirrose hepática, já bem acentuada. Bem, a diabete baixou bastante e ficou normal, depois de duas internações no hospital do Dr. Ennio. Aí, voltei para São Paulo e começou a corrida aos hospitais, na tentativa de debelar ou pelo menos tentar estacionar a cirrose. Nessa altura a ascite (água no peritônio) invadiu quase todos os órgãos, principalmente o baço e fígado; Depois de tentar vários caminhos, fui internado no hospital Beneficência Portuguesa fim de tentar uma pequena cirurgia, quando então colocaram uma válvula de pressão, que segundo diziam, iria sugar toda a água excedente; feito isso, voltei aos hospital para substituí-la, pois segundo o médico, a mesma estava entupida. (posteriormente esse médico confidenciou-me que havia errado na colocação da mesma.)

Novamente retorno ao hospital, nova abertura (é um termo bem usado atualmente, não é?), nova válvula, mas parece que esta também não está funcionando, pois a micção da qual tanto preciso tem sido relativamente pouca, ainda assim por força de diuréticos. Além disso, o intestino se resseca por três, quatro dias, e depois a coisa vira violentamente, chegando quase ao ponto de eu não poder controlá-lo.

Há mais ou menos dois anos eu vinha emagrecendo bastante, e com as pernas já meio trôpegas, mas agora estou que é só pele e osso, andando com bastante dificuldade e não consigo ficar de pé por cinco minutos.

Se possível, gostaria que você mostrasse essa carta ao Dr. Freud e, embora à distancia, ele poderá ter uma noção de meu estado geral.

Encerrando, meu amigo irmão, quero dizer-lhe que por enquanto, não posso viajar de carro, a não ser aqui dentro da capital mesmo, e se agora em novembro eu resolver ir até Uberaba, irei de avião. Não posso sentar-me totalmente na vertical, pois os órgãos doem. Assim vivo meus dias entre a cama e uma poltrona reclinável que tenho por aqui.

Mas nem tudo são espinhos. Há dias que me sinto bem melhor e nesses dias vem vários amigos me visitar e cantar para mim, e passo um dia feliz.

Mais uma vez, perdoe-me por desabafar tudo com você, um dos poucos amigos para o qual lavei minh'alma e meu coração.

> Desculpe-me também se notar erros gramaticais, não estou absolutamente preocupado com isso.
>
> Um abraço, Dr. luiz Manoel.
>
> Gerson Coutinho da Silva[47]

3.2 – Intérpretes e gravadoras: relações de trabalho, remuneração e autonomia na produção musical

O relacionamento entre intérpretes e gravadoras nas décadas de 1960 e 1970 merece algumas considerações. Como vimos, esse foi o período de *consolidação de um mercado de bens culturais* no Brasil,[48] a exemplo do mercado fonográfico, movido por uma indústria do disco. Segundo Ortiz, grande parte de seu crescimento se vinculou à facilidade oferecida no mercado à aquisição de aparelhos eletrodomésticos; o resultado foi um aumento de 813% na venda de toca-discos entre 1976 e 1980 e de 1.375% no faturamento das empresas fonográficas entre 1967 e 1976 — fruto do crescimento na venda anual de discos, que durante a década passou de 25 milhões para 66 milhões.[49]

Outros fatores foram centrais para esse fenômeno. No estudo sobre a indústria fonográfica brasileira *Os donos da voz*, Márcia Tosta Dias cita quatro: 1) a consolidação da produção e do mercado de música popular brasileira — que incorporava os gêneros MPB, rock, sertanejo e romântico popular; 2) a inserção definitiva do LP no mercado brasileiro — que teria permitido às gravadoras *restringir gastos e otimizar investimentos* e ajudado a se formarem *casts* regulares com vendas estáveis em segmentos diversos do mercado; 3) a fatia ampla do mercado preenchida pela lucrativa música estrangeira — que tinha parte do custo de produção reduzido, pois as despesas com gravação do disco eram custeadas no exterior; 4) a interação dos setores da indústria cultural (rádio, publicidade, cinema, novelas brasileiras,

---

[47] DA SILVA, Gerson Coutinho [GOIÁ]. Carta enviada a Dr. Luiz Manoel. São Paulo, 22 de outubro de 1980.
[48] ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*: cultura brasileira e indústria cultural. 3ª edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991, p. 113.
[49] Ibid., p. 127-128.

sobretudo com as trilhas sonoras e outros)[50] — que facilitou a divulgação e comercialização dos produtos. O estudo de Eduardo Vicente sobre essa expansão aponta que a produção no setor, entre 1965 e 1980, obteve taxas positivas de crescimento nesse período todo e só em quatro anos foi inferior a 10%, mas foi compensada por um crescimento geral de 40% de 1968 a 1976.[51]

Certas características centrais da atuação da indústria fonográfica no país incluem pontos discutidos por Vicente: presença das *majors* transnacionais e nacionais, que *iniciaram ou ampliaram* sua atuação no Brasil; maior organização institucional dessas empresas; busca pela consolidação de um mercado consumidor massificado e formado majoritariamente por jovens; *racionalização da produção* musical: controle sobre a produção, investimento na divulgação dos artistas, pesquisas e segmentação do mercado consumidor de discos.[52]

Algumas questões ajudam a compreender a relação entre artistas e gravadoras e as experiências vividas por intérpretes de música sertaneja nesse contexto de profissionalização e racionalização do mercado fonográfico. Para os fins de nossa análise, privilegiamos duas: as relações de trabalho e remuneração dos intérpretes com as gravadoras e a autonomia artística na produção musical.

Diferentemente dos compositores ligados ao mercado fonográfico pelas editoras musicais, os intérpretes — caso não fossem autores — vinculavam-se às gravadoras mediante assinatura de contrato artístico para gravar interpretações musicais. Embora o contrato imposto aos compositores diferisse do contrato firmado entre intérpretes e gravadoras, este não era menos vil que aquele. O contrato padrão, cujo modelo a Associação Brasileira de Produtores Fonográficos indicava às gravadoras *chega a ser o que a gíria brasileira denomina de "malandro", tomando direitos e cedendo, como ato de benevolência, deveres seus*, como ressalta Jambeiro.[53] Por ele, os cantores cediam os direitos artísticos de sua interpretação às gravadoras:

---

[50] DIAS, Márcia Tosta. *Os donos da voz*: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000, p. 55-59.
[51] VICENTE, Eduardo. *Música e disco no Brasil*: a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90. 2002. 335f. Tese (Doutorado em Comunicação) — Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002, p. 52. Ver também: VICENTE, Eduardo. Organização, crescimento e crise: a indústria fonográfica brasileira nas décadas de 60 e 70. *Revista Eptic*. www.eptic.com.br, Vol. VIII, n° 3, sep.–dic., 2006, p. 114-128.
[52] VICENTE, 2002, p. 52-77.
[53] JAMBEIRO, 1975, p. 110.

> *CLÁUSULA TERCEIRA* – Neste ato, e em caráter irrevogável e irretratável, o ARTISTA cede e transfere ao PRODUTOR os direitos que lhe possam competir sobre as interpretações fixadas na vigência deste contrato, ficando certo e ajustado que o PRODUTOR detém a plena e total propriedade dessas interpretações — tão logo fixadas — e dos suportes materiais que a reproduzam, tais como matrizes, discos, fitas magnéticas e, em geral, qualquer material apto à reprodução sonora.[54]

Como remuneração, os intérpretes recebiam um percentual sobre o valor de faturamento de cada disco vendido e direitos conexos referentes à execução pública das obras gravadas,[55] cujo pagamento seguia o critério para pagamento de direito autoral: filiação a uma sociedade arrecadadora. Na remuneração paga pelas gravadoras aos intérpretes para retribuir a cessão de direitos autorais das interpretações, eram elas que distribuíam os valores, o que, com freqüência, gerava conflitos entre contratantes e contratados. Com base no depoimento dos artistas entrevistados para esta pesquisa, o valor recebido sobre o lucro da venda de discos variava de 2,5% a 6%, e os percentuais mais altos sempre resultavam de negociações intensas com as empresas — intérpretes de mais projeção tinham prestígio maior na gravadora, por isso conseguiam percentuais mais altos. O relato dos intérpretes sempre inclui menções a ganhos irrisórios e tensões advindas do não-cumprimento das cláusulas contratuais estabelecidas.

As memórias desses artistas nos ajudam a percorrer as experiências vivenciadas no trabalho artístico e a avaliação que hoje fazem de suas trajetórias. Amaraí narrou sua experiência com as empresas fonográficas com base na gravação dos dois primeiros discos da dupla que formava com Belmonte:

> Na época me disse o Nenete, inclusive antes dele partir para o andar de cima, que os dois primeiros vinis nosso lá, os dois Lp vendeu um milhão e seiscentas mil cópias. Só que naquela época cê assinava um contrato de 2,5%. Então tocava o que pra cada um? Só que o seguinte, né? “A turma do correio passou a mão”. Você conhece aquela piadinha? “O cara escreveu uma carta pra Deus pedindo 500 reais, aí os funcionários do correio viram e ficaram com dó. Então eles resolveram mandar uma ajuda pro cara. Só que

---

[54] ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PRODUTORES FONOGRÁFICOS. Contrato civil de cessão dos direitos sobre interpretação gravada e de exclusividade para gravações. In: JAMBEIRO, 1975, p. 71.

[55] Direitos conexos são concedidos a músicos, intérpretes e produtores fonográficos como pagamento pela execução pública de suas obras; têm esse nome porque, legalmente, não são tidos como direitos autorais, e sim “direito conexo” aos direitos do autor. Sobre a distinção entre um e outro, ver: MORELLI, 1991, p. 91-93; MORELLI, 2000, p. 128-129; JAMBEIRO, 1975, p. 106-108.

> eles não tinham os 500 e mandaram só 450. Quando o cara recebeu o dinheiro e tava faltando, ele escreveu de volta pra Deus falando que ele pediu 500, mas o pessoal do correio tinha passado a mão em 50" [Gargalhadas]. Não mandou tudo. Então a coisa era por aí. Mas é o tal negócio, praticamente a gente nunca pensou em ganhar dinheiro com disco, né? Por que disco simplesmente é uma apresentação da dupla, é um divulgador da dupla, é um empresário da dupla que só mesmo pra somar um pouco. Mas depender de venda de disco, isso aí até hoje não vira nada, né? Não é que eu sou cético não, é que a realidade é essa. Não tem assim um controle com as coisas, porque se tivesse um pouquinho mais rígido, mas hoje... Aqui não, o cara faz o que quer, não tem problema. Pega música do outro sem autorização e já grava, vai nessas editoras..., mas tudo bem. [56]

Parceiro de Dorinho, então diretor musical do selo Camden, da RCA (destinado à produção musical sertaneja), Nenete esteve à frente das primeiras gravações da dupla Belmonte e Amaraí e, segundo este, revelou-lhes os números referentes à vendagem dos dois primeiros LPs da dupla. Não cabe duvidar da veracidade ou não desse número, que parece algo fantasioso para os padrões de venda da época (o primeiro disco da dupla, *Saudade de minha terra*, foi lançado em fins da década de 1960).[57] Mas Amaraí lembra dessa passagem para ilustrar que, mesmo com a vendagem alcançada pela dupla, o retorno financeiro obtido com a gravação do álbum foi pouco. Em parte, porque eram iniciantes; em parte, porque as gravadoras quase nunca honravam o compromisso de pagar 2,5% sobre as vendas. Assim, embora esperasse rendimento proveniente da vendagem de LPs, os artistas viam o disco mais como um passaporte para o reconhecimento do público e, logo, para os shows, dos quais esperavam auferir a maior parte de seus ganhos.

Também Zalo ponderou sobre o relacionamento entre artistas e gravadoras, aprofundando o problema da falta de controle sobre a quantidade de discos vendidos:

> As gravadoras também não foram muito sinceras com nós artistas, porque naquele tempo já tinha tipo uma pirataria também. Porque se vendesse 20 mil discos, eles não pagavam, e você ia receber no máximo 5 mil discos. Não teve um artista que recebeu, que ia receber. Porque o disco é pelas notas. Por exemplo, o cara tem uma loja e fala assim: "me dá 200 discos do Zilo e Zalo com uma nota de 50". É interessante pra gravadora e pra loja, não é isso? A loja paga menos imposto, a gravadora vai pagar sobre 50 e

---

[56] ENTREVISTA com Domingos Sabino da Cunha, o Amaraí. São Sebastião do Paraíso - MG, 12 de fevereiro de 2008. 1 cassete sonoro.
[57] BELMONTE E AMARAÍ. *Saudade de minha terra.* São Paulo: RCA/Camden, 1969.

> não sobre 200. Então naquele tempo já tinha. E o artista só interessa pra gravadora enquanto ta vendendo, depois não interessa mais.[58]

O relato de Zalo sugere que as gravadoras são as mães da pirataria. Para ele, antes da venda ilegal de cópias em fitas magnéticas e CDs, as gravadoras já faziam um tipo de pirataria ao venderem discos sem emitir nota fiscal ou emiti-la com dados adulterados. Para Zalo, tal estratégia favorecia gravadoras e revendedores e prejudicava os intérpretes, pois a contabilidade dos discos vendidos e o cálculo de repasses se baseavam nas notas fiscais emitidas. Zalo é tão incisivo que chega a afirmar que nenhum artista de sua geração recebeu seus direitos devidamente. Por isso não causa espanto saber que esse era o ponto focal de desentendimentos entre as partes envolvidas nem que a remuneração de direitos artísticos — ou a falta dela — resultara, muitas vezes, em quebras de contrato.

Em entrevista ao *website* Gafieiras, Inezita Barroso, a *madrinha da música caipira* — como a chamam artistas da música sertaneja e fãs do gênero —, questionou os abusos de gravadoras que editavam obras dela no exterior sem nunca lhe comunicarem nem pagarem seus direitos autorais e artísticos. Segundo ela, também no Brasil seus discos eram reeditados e coletâneas eram lançadas sem que lhe comunicassem. Essas reclamações são constantes e provêm de artistas dos mais variados gêneros musicais. Convém dizer, as gravadoras não agiam sem proteção legal, pois os artistas haviam cedido os direitos sobre as interpretações às produtoras. Eis por que Inezita afirma que não odeia *esses caretas que vendem discos na 25 de março. A maioria das gravadoras não paga direitos*.[59]

Inezita aprofunda a questão da falta de defesa dos artistas ante as estratégias usadas pelas gravadoras para falsear dados:

> Eu fui fuçar, sou xereta. Devagarzinho vou indo, vou indo. Chegava na Avenida São João: “Tem disco da Inezita?” “Ah, tem. Tem uns três aqui no escaninho.” “Três, só três?” “Não, porque já vendeu tudo.” “E quantos o senhor vendeu?” “Ah, vendi isso, vendi aquele.” Aí vem a conta, vendeu quatrocentos, é assim, seis, oito discos. Uma vez eu gravei “A Moça e a banda” com a Banda da Força Pública, cuja banda eu adoro de paixão. Canto com eles toda hora. Agora é a Banda da Polícia Militar. Eram os hinos brasileiros. E aí saiu o disco perto de 7 de setembro por aí. (...) O residente era o Juscelino, que eu amava de paixão. Ele gostava de mim também. Toda hora me chamava pra cantar em Brasília. Brasília não tinha

[58] ENTREVISTA com Benizário Pereira de Souza, o Zalo. Mogi Mirim - SP, 13 de fevereiro de 2008. 1 cassete sonoro.

[59] ENTREVISTA com Inezita Barroso. Disponível em: <http://www.gafieiras.com.br>. Consultado em 19/10/2007.

> nada, apenas uns quatro prédios. E era muito gostoso isso. Aí falei: "Meu Deus do céu, manda uma caixa desse disco com a banda pra ele". Porque são os hinos brasileiros, Hino à Bandeira, Hino da Independência, da Proclamação da República, Cisne Branco. Era lindo esse disco. Vende até hoje. E eles mandaram uma caixa desse tamanho pras autoridades. "Agora você autografa e nós vamos distribuir pra eles." Veio com um selo branco: "Exemplar especial para divulgação. Invendável". "Não posso mandar um disco desse para o presidente, para o governador de um estado." Aí eu comprei mais duas caixas. Chegou com o rótulo normal, de público, de vender na rua. Aí eu autografei, foi entregue, eles amaram e pediram mais. Chegou a conta. Eu havia comprado quase cem discos. E o relatório dizia *"A moça e a banda*, 21 discos". Aí fui lá, né? Falei: "Vinte e um discos? Será que eu comprei... Está ao contrário, né? Foram cento e vinte e um e não vinte e um!" Tirava um sarro também, fazer o quê? Você não tem defesa. Não tem nota fiscal. Nota fiscal é tudo misturada. O lojista mostrou pra mim: tantos discos da Copacabana, tantos discos da RCA Victor. "Desses, quantos foram meus?" "Ah, não sei, está misturado, não sei se são os da senhora?" É uma coisa triste... Essa história de mexer com dinheiro acaba com tudo, acaba com tudo.[60]

Como se vê, a pirataria aparece em muitos depoimentos: Zalo apontou as gravadoras como as responsáveis primeiras pela pirataria porque vendiam discos sem nota fiscal; Inezita admitiu não sentir raiva de *caretas* que vendem discos piratas na avenida 25 de Março em São Paulo; Marrequinho acredita que artistas cuja discografia está fora de catálogo há mais de 20 anos *deveriam agradecer aos vendedores de discos piratas*, pois ao porem esses discos no mercado paralelo, criam a possibilidade de retomada de um circuito de shows que, de outra forma, seria impossível ante o desinteresse das gravadoras em reeditar certos repertórios tidos como pouco lucrativos.[61] Davi afirmou algo parecido:

> Então aí vem a história da pirataria. Por que eu e meu irmão, Durval e Davi, não é muito contra a pirataria? Porque nóis já não ganhava mesmo. E se continuar não ganhando tanto faz, não vai fazer diferença nenhuma. O lado positivo que a gente está tendo da pirataria é a divulgação. Eles divulga, divulga demais. Eles divulgam muito mais do que as gravadoras.[62]

A experiência vivida por esses artistas quanto ao recebimento de direitos autorais e artísticos nos desautoriza a tomar tais considerações como expressão de

---

[60] ENTREVISTA com Inezita Barroso. Disponível em: <http://www.gafieiras.com.br>. Consultado em 19/10/2007.

[61] ENTREVISTA com Francisco Ricardo de Souza, o Marrequinho. Goiânia - GO, 17 de julho de 2007. 2 cassetes sonoros.

[62] ENTREVISTA com Expedito José Rocha, o Davi. Campinas - SP, 22 de fevereiro de 2008. 2 cassetes sonoros.

ressentimento com as gravadoras por estarem fora do mercado fonográfico hoje. Esses relatos não contradizem a estrutura comercial estudada por diversos pesquisadores que analisaram a indústria fonográfica no Brasil. De fato, nesse período os artistas tinham motivos de sobra para se sentirem indefesos diante dos desmandos das gravadoras e da falta de controle sobre os discos produzidos e comercializados no país.

Rita Morelli compreendeu bem esse sistema e afirma que a luta de autores e intérpretes pela numeração dos discos produzidos no mercado fonográfico brasileiro começou na década de 1970. Com a numeração, os artistas visavam obter mais transparência no controle da venda de fonogramas, o que levaria a uma remuneração mais justa por seus direitos. À época, a organização classista dos produtores fonográficos estava consolidada e seus interesses eram bem representados no governo federal. Quando, em 1973, o Estado optou por uma intervenção autoritária no campo autoral brasileiro, encarregando o então procurador-geral da República de elaborar sozinho o projeto que viria a ser a nova lei de direitos autorais, o interesse de grandes usuários de música (gravadoras e emissoras de rádio e TV) foram resguardados em detrimento das reivindicações de autores e intérpretes.

Dada a rápida tramitação no Congresso, os deputados fizeram poucas emendas no projeto. A que impunha a obrigatoriedade da numeração[63] fora derrubada pelo veto do presidente militar Garrastazu Médici, a pedido da Associação Brasileira de Produtores de Discos (ABPD). Mesmo com a pressão contrária dos artistas, a ementa foi suprimida da lei 5.988, de 14/12/1973, e compositores e intérpretes se frustraram quanto à perspectiva de controlarem minimamente a remuneração dos direitos fonomecânicos e artísticos. Conforme acentua Morelli,

> À ABPD não interessava este artigo porque, instituindo a numeração de discos no país, instituía um mecanismo de controle por parte dos autores e dos intérpretes sobre a vendagem desses discos e sobre a adequação dos montantes que lhes eram pagos a título de direitos fonomecânicos e direitos artísticos.[64]

Casos como esse ilustram uma relação em que as forças das partes envolvidas são desiguais, ou seja, ilustram conflitos entre os interesses de autores e intérpretes, de um lado, e das gravadoras, de outro. Por mais que a remuneração do trabalho artístico se vincule

---

[63] MORELLI, Rita de Cássia Lahoz. *Arrogantes, anônimos, subversivos*: interpretando o acordo e a discórdia na tradição autoral brasileira. Campinas: Mercado de Letras, 2000, p. 225-226.
[64] Ibid., p. 306.

ao faturamento maior ou menor que gerar para a gravadora (dados os contratos de remuneração por porcentagem sobre as unidades fonográficas vendidas), muitos fatores sugerem ser inapropriado ver tal relação como produto de uma *sociedade*, como se autores e intérpretes fossem *sócios* do empreendimento fonográfico.[65]

Dentre tais fatores, indicamos, a seguir, os principais. Do ponto de vista dos compositores como portadores de direitos autorais, essa condição incluía a falta de vínculos diretos com as gravadoras (exceto quem possuía editoras musicais) — pois a intermediação entre estas e aqueles cabia às editoras; a inexistência de direitos legais sobre o gerenciamento da obra — visto que transferiam essa competência às casas editoras via contrato; e a ausência de prerrogativa para controlarem minimamente a arrecadação e distribuição de direitos fonomecânicos — se os estatutos das sociedades arrecadadoras lhes garantiam esse direito, muitos foram punidos por dirigentes truculentos quando ousaram fazê-los valer.

Do ponto de vista dos intérpretes, tais fatores incluíam o lucro menor da empresa fonográfica ao lhes pagar uma remuneração maior — pois a indústria do disco lucra não com parcerias comerciais conjuntas, mas racionalizando a exploração econômica do potencial criativo e artístico de intérpretes e compositores. Embora participem dos riscos do negócio, atrelando a remuneração de seu trabalho ao lucro da gravadora com a venda dos fonogramas (o que, para Morelli, anularia, entre artistas e gravadoras, *aquela contradição fundamental existente entre trabalho e capital que se manifesta justamente através de uma relação inversa entre salário e lucro*),[66] não se pode perder de vista que artistas e gravadoras não têm bens em comum. Artistas da música não detêm os meios de produção fonográfica, não possuem as interpretações registradas e comercializadas nem controlam a venda de seus fonogramas e o cálculo da remuneração destinada a eles, pois a rejeição do decreto que instituía a numeração dos discos produzidos fez valer a relação obscura entre lucro das gravadoras e repasse de direitos ao artista.

Nesse sentido, concordamos com Márcia Tosta Dias quando diz que:

> (...) o artista não tem um *lugar* na empresa; o *cast* não existe espacialmente nela. Apesar de conferir a necessária essencialidade ao processo, o artista, paradoxalmente, não faz parte da indústria. Ele passa por ela, negocia, grava seu disco, trabalha muitas vezes arduamente na divulgação do produto. Oferece contratualmente seu *savoir faire*, seu talento, sua personalidade

---

[65] MORELLI, Rita de Cássia Lahoz. *Indústria fonográfica*: um estudo antropológico. Campinas: Editora da Unicamp, 1991, p. 95-96.
[66] Ibid., p. 95.

> artística, seu nome, sua imagem, até quando o negócio se mantenha interessante para todas as partes envolvidas, caso contrário, será substituído.[67]

Essa caracterização das relações trabalhistas entre intérpretes e gravadoras parece ser mais realista e se aproximar mais do relato dos artistas que apresentamos até aqui. Zalo se referia a isso ao dizer que *o artista só interessa pra gravadora enquanto tá vendendo, depois não interessa mais*.[68] Mas convém reiterarmos — mesmo que sob pena de parecermos repetitivos — que notar a ausência de um lugar para os artistas na empresa fonográfica não se confunde com apontar a *total perda de autonomia e criatividade do artista sertanejo em sua obra*.[69] Pelo contrário, nosso ponto de vista segue a proposta de Ortiz quanto a se pensar na criatividade na cultura de massa: *o espaço de criatividade na indústria cultural deve estar circunscrito a limites bem determinados*, porém isso não corresponde a dizer que *a criatividade não possa se expressar mais, que ela desaparece diante da produtividade do sistema*, e sim *que sua manifestação se torna cada vez mais difícil, encontra menos espaço, e está agora subordinada à lógica comercial*.[70]

Essa questão cria o contexto para tratarmos da autonomia do trabalho artístico-musical. Desde já, vemos como enganosa a suposição de o artista conceber e executar sua produção com total autonomia na indústria fonográfica do país, sobretudo a partir da década de 1970, quando se exprime mais acentuadamente a *racionalização da atuação*[71] das gravadoras.

Goiá, por exemplo, mesmo quando obteve o apoio do patronato, não se viu livre das interferências da gravadora e ainda viu crescer a rede de poderes atuantes sobre seu trabalho. Ao optar por interpretar ele próprio a primeira e a segunda voz na gravação do disco, pelo sistema de *play-back*, Goiá necessitava editar e mixar as faixas do álbum; como não dominava as técnicas de produção, dependia diretamente dos profissionais de estúdio, e isso assinala outro tipo de intervenção e cooperação que a produção musical massiva requer. Conforme afirma Dias, a produção musical é *processo coletivo de trabalho, onde as várias*

---

[67] DIAS, 2000, p. 72.
[68] ENTREVISTA com Benizário Pereira de Souza, o Zalo. Mogi Mirim - SP, 13 de fevereiro de 2008. 1 cassete sonoro.
[69] CALDAS, 1979, p. 17.
[70] ORTIZ, 1991, p. 147-148.
[71] VICENTE, 2002, p. 61.

esferas da produção antes de serem autônomas, são interdependentes.[72] No caso de Goiá, atuaram a área comercial — na escolha do repertório para ampliar o público consumidor do álbum — e a técnica — na edição e mixagem das canções interpretadas por Goiá.

Portanto, se um disco cujo compositor arcava com os custos da produção contém tais sobreposições, o que pensar de intérpretes que assinavam contratos convencionais com as gravadoras que assumiam o investimento na produção e divulgação dos LPs? Ora, sujeitavam-se ao mesmo sistema de divisão coletiva do trabalho. A autonomia artística iria variar conforme o prestígio e poder de negociação de cada artista com produtores e diretores de gravadoras.

Como frisa Vicente, não só o desenvolvimento das técnicas de gravação intensificava as interferências na área da produção artística; também a racionalização das ações das empresas fonográficas exigia que as estratégias da área comercial influenciassem mais nos resultados pretendidos com as atividades de produção. Para esse autor, desde então as *exigências de mercado perpassavam e direcionavam todas as áreas de modo que, a par da crescente divisão e especialização das atividades, torna-se obrigatório também um processo oposto — o de maior integração entre os aspectos artísticos, técnicos e comerciais de trabalho*.[73] É o produtor artístico — afirma Vicente — o profissional cuja atuação exemplifica a sobreposição de áreas distintas na produção musical, porque ele atua como *mediador* entre as demandas artísticas e as de mercado.

O tema da autonomia das duplas no trabalho artístico veio à tona nas entrevistas com intérpretes de música sertaneja. Com base em nossa análise do que disseram, esses artistas vêem como autonomia no trabalho de produção musical a suposta liberdade para escolher o repertório de seus álbuns. A princípio, todos negaram a interferência da gravadora: deram os créditos de seus sucessos à figura do compositor — na maioria dos casos, visto como o grande responsável pelo *estilo* de cantar das duplas. À medida que o diálogo se intensificava, surgiam as primeiras menções à interferência das gravadoras e ao caráter coletivo do trabalho. Ex-integrante da dupla Zilo e Zalo, recordista em interpretações da obra de Goiá (98 músicas), Zalo narrou um trecho ilustrativo do papel dado aos compositores pelos intérpretes sertanejos:

---

[72] DIAS, 2000, p. 71.
[73] VICENTE, 2002, p. 63-64.

> Desde o primeiro LP que nós gravamos, eu com o Zilo mesmo que escolhia o repertório. Todos LPs nosso, todos os discos nós mesmo que escolhia. Também, começamo com o Benedito Seviero, um grande compositor; depois Goiá, já tinha dois; depois veio o Leo Canhoto. Então só desses três compositores nós gravamo noventa e oito do Goiá, gravamo setenta e seis do Benedito Seviero e sessenta e sete do Leo Canhoto. Duzentas e tantas músicas gravamos. Só desses três compositores é duzentas e tantas músicas.[74]

Se, num contexto de mais racionalização da atuação das empresas fonográficas, os artistas tinham cada vez menos autonomia na execução de seus projetos, estaria Zalo falando de uma situação que não ele vivenciou? Talvez não! Uma vez mencionada pelo intérprete a liberdade da dupla para escolher o repertório dos discos, sua justificativa para a existência de tal autonomia se alicerça no nome de compositores com que trabalhou durante a carreira, e não no prestígio alcançado pela dupla. Para ele, o nome dos compositores e a quantidade de músicas gravadas de cada um asseguravam a autonomia. Ao afirmá-lo, ele deixa entrever que, de seu ponto de vista, a parceria com grandes nomes da composição facilitaria a aprovação do repertório selecionado pela direção artística da gravadora. Com domínio de certos padrões de gosto, tendências de mercado e com a introdução dosada das experimentações estéticas, dificilmente não se agradariam aos produtores fonográficos e ao público. A trajetória de Goiá evidencia como os compositores buscavam adequar, ao menos em parte, sua produção ao gosto de um público ampliado.

Curiosamente, os depoimentos não mencionam a atuação de produtores artísticos na concepção e execução dos discos que esses artistas lançaram nas décadas de 1960 e 1970. Mesmo artistas que registraram a participação de produtores artísticos na contracapa de seus discos vêem a atuação desses profissionais como típica da cena musical contemporânea, e não da época em que iniciaram a carreira. Segundo Davi:

> Naquela época quem escolhia o repertório era o próprio artista juntamente com o empresário, né? O pessoal que assessorava ali, então era mais... o pessoal da gravadora nem sabia o que a gente ia gravar. Já chegava com o repertório pronto, aí passava pro maestro, o maestro fazia os arranjo, aí com 10, 15 dias, chamava a gente: “tá pronto, vamo fazê!”. Aí cê fazia. Era assim. Mas o repertório quem realmente escolhia, até hoje, é o artista. É que hoje já tem os produtores que cuidam disso, né? A gente arruma o repertório, joga na mão dos produtores e eles selecionam o melhor do

[74] ENTREVISTA com Benizário Pereira de Souza, o Zalo. Mogi Mirim - SP, 13 de fevereiro de 2008. 1 cassete sonoro.

> melhor que a gente já escolheu, pra gravar os arranjo, pra fazer a gravação.[75]

Pela fala de Davi, se a atuação dos produtores artísticos no início da carreira dele era restrita, então havia mais liberdade artística. Porém, mesmo que de viés, Davi aponta a interferência direta do maestro contratado pela gravadora nas gravações da dupla: uma vez selecionado o repertório, os arranjos ficavam aos cuidados dele — como sabemos, o maestro era, desde aquela época, contratado pelo produtor artístico, que lhe dava orientações sobre objetivos estéticos e comerciais a serem alcançados com cada artista pertencente ao *cast* da empresa. Eis de novo o caráter coletivo do trabalho e a interferência das gravadoras na produção musical, que não deve ser tida como criação autônoma.

Amaraí fora o primeiro a apontar intervenções das gravadoras na ação do *grupo de produção*:

> Aconteceu sim, aconteceu porque, o que eu disse, né? A gente, não era praticamente a dupla que mandava. A dupla não é que não mandava, a dupla tinha seu palpite também, mais quem mandava era a parceria, né? Era esse grupo de produção, que produzia: "não, nós não vamo fazer isso agora por causa disso, por causa daquilo". E as veis também o problema de verbas, né? Por que quantos LPs, vinis nesse mundo, de artistas de grandes gravadores que gastam milhões no investimento daquele trabalho — graças a Deus que não foi o nosso caso, mas de outros artistas — que ficou lá encaiado. Não saiu. Não vendeu por causa, as veis, de um capricho pessoal de cada um ou de "não, por que tem que ser assim". Isso foi várias gravadora, disco sair, montar uma sinfônica lá pra gravar um disco e depois o disco não vender, não aparecer. Isso aconteceu. Agora, nós gravamos, antes do Belmonte partir, até o Belmonte partir, gravamos seis volumes e esses seis volumes tem no mínimo quatro sucesso em cada volume desses, que é cantado hoje ainda no Brasil, né?[76]

Esse relato sugere que as intervenções iam além da escolha do repertório a ser gravado, pois começavam na definição do orçamento para gravar cada artista, o que tinha conseqüências diretas no resultado final. Mas esses artistas tinham ambições definidas e, em muitos casos, seus projetos se associavam aos das gravadoras. Vendo a produção como parceria, Amaraí se gaba de que seus discos foram sucessos de vendas e de que nenhum

---

[75] ENTREVISTA com Expedito José Rocha, o Davi. Campinas - SP, 22 de fevereiro de 2008. 2 cassetes sonoros.

[76] ENTREVISTA com Domingos Sabino da Cunha, o Amaraí. São Sebastião do Paraíso - MG, 12 de fevereiro de 2008. 1 cassete sonoro.

capricho pessoal atrapalhou esse desempenho. O lucro visado pelas gravadoras significava o sucesso deles.

> A gravadora sempre pensou em vendas né? Na minha concepção eu acho assim, né? Que sempre pensou em venda. Eles nunca pensou, vamos dizer assim, em fazer um gosto pessoal. Quer dizer, um gosto pessoal lógico, mais no geral, né? De um povo, de repertório, tudo. Eles somava muito a qualidade da dupla, o repertório, os vendedor já sabia que música ia..., quer dizer, ia agradar o..., vamos dizer assim, o radialista. (...) Mas a gente tinha uma preocupação, a gravadora e a gente também, de agradar muito ao radialista. O radialista tocava uma música por gostar, né?[77]

Pelas palavras do próprio Amaraí, a preocupação comercial precede a liberdade artística dos intérpretes; noutros termos, havia certa liberdade, mas esta tinha de ser viável comercialmente. Além de sabermos que a atuação do radialista não era tão desinteressada assim, em seu relato está implícito que, ao agradar ao radialista, a possibilidade de agradar ao público era maior, por isso sua opinião contava tanto. Com esses objetivos em comum, tendemos a considerar que as interferências não eram sentidas pelos artistas como imposições graves sobre sua liberdade artística, mas sim como orientações a serem seguidas para alcançarem o tão esperado sucesso.

3.3 - "Então, as coisas têm que mudar...": memórias de artistas sertanejos

A análise de fontes orais, apesar da riquíssima contribuição que podem oferecer à pesquisa historiográfica, não deixa de trazer consigo alguns pontos que requerem atenção especial do pesquisador, sobretudo a subjetividade do testemunho, dado que os depoimentos orais não se deixam maquiar por uma fantasiosa aura de objetividade: são expressões ligadas intrinsecamente à subjetividade do narrador. Se esta impõe dificuldade, também é uma oportunidade para se compreenderem outros significados implícitos: ante a subjetividade — afirma Portelli —, *nossa a tarefa não é, pois, a de exorcizá-la, mas* (...) a de

[77] ENTREVISTA com Domingos Sabino da Cunha, o Amaraí. São Sebastião do Paraíso - MG, 12 de fevereiro de 2008. 1 cassete sonoro.

distinguir as regras e os procedimentos que nos permitam em alguma medida compreendê-la e utilizá-la.[78]

Ainda no dizer de Portelli, *a motivação para narrar consiste precisamente em expressar o significado da experiência através dos fatos: recordar e contar já é interpretar*.[79] A subjetividade das fontes orais é importante porque estas *contam-nos não apenas o que o povo fez, mas o que queria fazer, o que acreditava estar fazendo e o que agora pensa que fez*.[80] A narrativa de experiências de vida e eventos passados é reconstruída sob influência de experiências posteriores aos fatos narrados, quando um sem-número de significados é incorporado ao depoimento e, assim, faz do presente uma temporalidade essencial do narrar. O presente condiciona a memória de um depoente:

> Mas o realmente importante é não ser a memória um depositário passivo de fatos, mas também um processo ativo de criação de significações. Assim, a atualidade específica das fontes orais para o historiador repousa não tanto em suas habilidades de preservar o passado quanto nas mudanças forjadas pela memória. Estas modificações revelam o esforço dos narradores em buscar sentido no passado e dar forma às suas vidas, e colocar a entrevista e a narração em seu contexto histórico.[81]

No presente, além dos fragmentos que a memória não recupera, o narrador seleciona, dos fragmentos relembrados, os mais marcantes e/ou os que lhe interessam que sejam mencionados na entrevista, considerando o momento e a finalidade a que se destina. Dito de outro modo, se esses depoimentos são uma interpretação do passado feita pelos entrevistados, então cabe buscar não o que houve de fato, mas a maneira como avaliam hoje suas trajetórias artísticas e o que acreditam ou querem nos fazer acreditar que significaram suas atitudes, suas experiências e seus sentimentos vividos na carreira profissional. Assim, no depoimento desses artistas, o presente é o de quem envelheceu após dedicar muito tempo da vida à carreira artística, que não lhe rende mais tantas glórias (programas de rádio, abundância de shows, grande visibilidade, gravação de álbuns) e que faz aflorar ressentimentos (com gravadoras, editoras, sociedades arrecadadoras de direitos autorais); enquanto o passado é o de quem, na juventude, arriscou tudo pela profissionalização, do auge da carreira, do sucesso

---

[78] PORTELLI, Alessandro. A filosofia e os fatos: narração, interpretação e significado nas memórias e nas fontes orais. *Tempo*. Rio de Janeiro, vol. 1, n° 2, 1996, p. 65.
[79] Ibid., p. 60.
[80] PORTELLI, Alessandro. O que faz a história oral diferente. *Projeto História*. São Paulo, (14), fev., 1997, p. 31.
[81] Ibid., p. 33.

na música sertaneja que conduziu ao gabinete do presidente da gravadora para assinar contratos, dos programas de rádio, dos shows em circos lotados, das noitadas musicais acompanhados de outros artistas, da criação, da vida profissional intensa e agitada.

As memórias desses depoentes têm pontos em comum, como se certas etapas fossem condições imprescindíveis para se tornarem artistas sertanejos: formação musical nas festividades lúdicas e religiosas do meio rural — junto aos trabalhadores nos intervalos da lida na lavoura — ou nas pequenas cidades do interior — sob influência do rádio. Pensando em seguir carreira, cantaram como duplas amadoras em programas radiofônicos interioranos e em festivais locais e regionais, cantaram em circos e quermesses, migraram para a cidade de São Paulo. Ali, vieram os primeiros programas de rádio; e, aos primeiros sinais de sucesso público, gravaram o primeiro disco sob influência do radialista, nalguns casos, "padrinho artístico" da dupla.

Mas, sobre o início da carreira, o que subjaz a esses depoimentos, muitas vezes grandiloqüentes? O que querem nos dizer? Dizem-nos de como avaliam suas trajetórias artísticas: uma aposta difícil, porque realizada em condições adversas (pobreza, pouco estudo e necessidade de migração). Na bagagem, só a vontade de vencer e o talento. O pai — figura sempre mencionada — arriscava tudo (até porque o que tinha era pouco) na migração da família inteira ou mandava os filhos ainda crianças para São Paulo sob a tutela de um empresário. Não são raros no meio da música sertaneja os artistas que passaram a infância em circos e em rádios até gravarem o primeiro disco. Alguns perceberam que não tiveram uma infância convencional só após encerrar a carreira, quando a disponibilidade de tempo lhes permitiu avaliar seu passado com mais calma. Suas falas se compõem de justificativas que dêem sentido a suas vidas e atitudes. Implícita em depoimentos distintos, a mensagem "se vencemos, não foi fácil" versa sobre as significações criadas quanto às experiências vivenciadas no trabalho artístico.

Nesses termos, as questões tratadas até aqui podem ser aprofundadas à luz das memórias desses artistas. O depoimento de alguns dimensiona o modo como vêem hoje as transformações na música sertaneja e a influência de Goiá, a exemplo do que diz Belizário Pereira de Souza — o Zalo —, que se refere às mudanças no gênero e à passagem da música caipira para a música sertaneja:

> A música caipira veio no começo, no tempo do tio do Capitão Furtado ainda, do Cornélio Pires, que tinha umas duplas, que naquele tempo

> também era viola só, depois que introduziu o violão, duas violas. E naquele tempo era a música caipira mesmo, foi bem isso, viola e violão, era a música caipira. Também outros temas, outros assuntos, era tudo música raiz coisa da roça, né? E muitas coisas também de atualidade, marido matar mulher, aquelas coisas daquele tempo [risos], então essa era a moda caipira, né? Mais depois, principalmente depois do Goiá chegar no meio já foi modernizando tudo, e já começamos, as duplas já começaram, antes mesmo, não tô fresco agora, mais guarânia, rasgado e foi indo, começaram a fazer bolero, tango, nós temos um LP só de tango e através dos compositores que nós tivemos..., procurava falar um português melhor, não falava muito caipirado, né? Porque antigamente falava vancê, mercê, essas coisas, né? Através do Goiá principalmente, fomo mudano completamente, porque o Goiá escrevia o português correto.[82]

Zalo e Zilo nasceram em Santa Cruz do Rio Pardo (SP). O pai era sitiante, e com ele aprenderam músicas de folias de reis e catiras da região; cantaram no coreto da igreja, em bailes e em festas no sítio. Numa palavra, iniciaram-se na música caipira típica das comunidades rurais do Sudeste do país e que aparece, em seu depoimento, como a música dos primeiros tempos do gênero, a dos violeiros de Cornélio Pires e Capitão Furtado,[83] e não a de Zalo. Mesmo tido como um dos mais importantes violeiros da música sertaneja, intérprete de várias modas de viola que cantou acompanhado de viola e violão na carreira toda, Zalo não identifica sua produção com a música caipira. Da moda caipira, sua narrativa salta para o momento da chegada de Goiá a São Paulo e da introdução de outros ritmos no gênero sertanejo (essa dupla foi uma das que mais gravaram tangos em seu repertório, dos quais alguns foram grandes sucessos). É a esse momento que Zalo associa sua produção musical, ou seja, o da introdução de ritmos e da correção gramatical nas interpretações, o que rompia com estereótipos da canção caipira.

Sobre a parceria com Goiá, afirma:

> Foi uma das melhores coisas que surgiu pra nóis, porque nóis praticamente formamos nosso estilo através dele. Naquele tempo a gente cantava tudo meio reto assim, primeira e segunda, fazia uma sexta voz era muita coisa, né? As música era mais simples naquele tempo, e com a chegada do Goiá mudou completamente a maneira de cantar, muita passagem, a sexta, muita mudança de voz. Então, demo sorte de pegar as músicas dele e interpretar do jeito que ele queria que interpretasse. Então ele ficou muito feliz com aquilo e pra nóis foi a melhor coisa que existiu. Depois passou a ser praticamente um compositor de Zilo e Zalo, (...) através dele nóis criamos

[82] ENTREVISTA com Benizário Pereira de Souza, o Zalo. Mogi Mirim - SP, 13 de fevereiro de 2008. 1 cassete sonoro.

[83] Sobre os artistas, ver: FERRETE, J. L. *Capitão Furtado:* viola caipira ou sertaneja? Rio de Janeiro: Funarte, 1985.

> nosso estilo. Se não fosse ele nós tinha ficado cantando aquele estilo que cantava antes, primeira, segunda e terceira, vai em frente, né? Com ele nós aprendemos muita colocação de voz, mudança de voz, aprendemos muita coisa com ele e formamos nosso estilo.[84]

Zilo e Zalo foram os intérpretes que mais gravaram composições de Goiá, por isso hoje ele é visto como o grande responsável pelo estilo de cantar da dupla. Sem a presença dele, talvez esta tivesse continuado a cantar no *estilo que cantava antes*, ou seja, no estilo da música caipira, que os irmãos, em suas memórias, vêem com certo distanciamento e com ressalvas, enquanto descrevem Goiá como grande transformador.

Os depoimentos de Gildemar José Rocha e Expedito José Rocha — da dupla Durval e Davi — seguem essa direção. Nascidos em Goianésia (GO), são filhos de um casal de trabalhadores rurais do lugar. Começaram a cantar nos intervalos do trabalho na lavoura e se mudaram para São Paulo após ganhar um festival promovido por uma rádio da região, que premiou os primeiros colocados com a gravação de um disco. Era 1973, e Davi e Durval tinham 15 e 14 anos, respectivamente; impossibilitado de acompanhar os filhos menores, o pai passou a tutela deles para o empresário da dupla. Ao chegarem à capital paulista, tiveram Goiá como principal compositor e criador de um estilo próprio para os intérpretes. Segundo Durval, *Ele* [Goiá] *começou a cantar as músicas dele, no estilo da gente, mudar o estilo, né, e começamo a acha o nosso estilo através das música inédita dele. Então ele teve uma participação fundamental nesse estilo próprio que a gente tem hoje*.[85] Essa atribuição de méritos a Goiá nos leva a concluir que, à medida que ele adquiria prestígio no meio artístico, influenciava cada vez mais os intérpretes de sua geração (no caso de Zalo, o início da parceria com Goiá datava de aproximadamente dez anos antes de Durval e Davi).

Também Durval e Davi dão grande importância a Goiá quanto às mudanças no gênero. Conforme Durval,

> Antigamente a turma fazia questão de falar errado, a música caipira, né?! Hoje não, o próprio sertanejo, quem canta faz questão de falar a palavra correta, advindo dessa modernidade, (...) e o Goiá veio trazer esse critério

---

[84] ENTREVISTA com Benizário Pereira de Souza, o Zalo. Mogi Mirim - SP, 13 de fevereiro de 2008. 1 cassete sonoro.

[85] ENTREVISTA com Gildemar José Rocha, o Durval. Campinas 22 de fevereiro de 2008. 2 cassetes sonoros.

> racional pra gente sertaneja pra mostrar que caipira sabe falar o que é certo e entender o que é certo também.[86]

Para Davi,

> (...) a música sertaneja tem duas fases, uma antes do Goiá e a outra depois do Goiá. O Goiá trouxe a modernidade pra música sertaneja, ele fez a música sertaneja falar corretamente e trouxe a cultura moderna pra música sertaneja. Tudo que você ouve hoje, Bruno e Marrone, Daniel, isso aí tudo teve um começo, o Goiá![87]

À semelhança de outros artistas sertanejos, os irmãos de Goianésia elegem Goiá como divisor de águas na história do gênero. O distanciamento relativo à música caipira resultava, sobretudo, do preconceito de que eram alvo nos centros urbanos, mas eles mesmos não descartavam a necessidade de aderirem às regras de mercado para ampliar o público e o sucesso que almejavam.

Francisco Ricardo de Souza também nos deu um depoimento importante. Compositor e intérprete, formou a dupla Marreco e Marrequinho com José Onofre Leite. Trabalhou muitos anos no Bazar Paulistinha, onde era o organizador de festivais de música sertaneja em Goiás. Assim, pôde descobrir talentos para gravar profissionalmente — aliás, foi o técnico responsável pelas primeiras gravações sertanejas nesse estado. Recentemente, registrou sua trajetória artística no livro *Marrequinho: uma vida, uma história*.[88] Seu depoimento fez ressalvas ao estilo de compor e cantar da música caipira e ressaltou a importância de Goiá:

> Foi exatamente a chegada de Goiá em São Paulo que mudou totalmente grande parte do repertório que era gravado até então. Foi quando começou exatamente a inovação, começou em todos os sentidos. A interpretação foi importante, mas precisava ter conteúdo, o respaldo da composição, se não, não adiantava cantar diferente com aqueles mesmos tipos de moda que era feito com a simplicidade e a pobreza de expressão, igual era feito até então. Ele foi um dos primeiros compositores de fora que chegou em São Paulo, e as coisas dele começou a chamar a atenção de pessoas já também de mente

---

[86] ENTREVISTA com Gildemar José Rocha, o Durval. Campinas 22 de fevereiro de 2008. 2 cassetes sonoros.

[87] ENTREVISTA com Expedito José Rocha, o Davi. Campinas 22 de fevereiro de 2008. 2 cassetes sonoros.

[88] DE SOUZA, Francisco Ricardo. *Marrequinho:* uma vida, uma história. Goiânia: Talento Gráfica e Editora/Governo do Estado de Goiás, 2005.

> um pouco mais evoluída, de mente mais aberta para as expressões mais reais, mais corretas. Foi onde começou a aumentar o interesse de outras pessoas também de conhecer mais a música e tal, e aceitar mais a música. Deu uma contribuição imensa para o desenvolvimento da música como compositor. (...) No campo da composição foi importantíssimo, começaram a surgir outros compositores preocupados em tirar aquelas grosserias das coisas antigas e já purificar um pouco, filtrar um pouco a música sertaneja. Com o surgimento do Goiá, todos esses compositores que tinham uma visão nova, diferente, e que queria aperfeiçoar alguma coisa, de uma forma ou de outra acabava sempre se aproximando do Goiá. Ele era o centro dessa tentativa de inovação.[89]

Como se vê, esses artistas citam Goiá como personagem catalisador das mudanças ocorridas no gênero sertanejo nas décadas de 1960 e 1970. Não era único, mas era quem catalisava (acelerava, dinamizava) as transformações. Zalo, Durval, Davi e Marrequinho talvez supervalorizem o papel de Goiá ao omitirem o nome de outros que contribuíram para as transformações, mas não por negar a relevância destes, e sim porque, por intermédio de Goiá, sentem-se sujeitos integrantes da história que narram. Ao falarem de Goiá, eles registram suas parcelas de contribuição aos fatos e eventos narrados; não sentem necessidade de falar diretamente de si para se sentirem participantes de um processo para o qual não têm vergonha de terem contribuído. Nesse sentido, Marrequinho é taxativo: *A arte pela arte é muito bonita, mas não dá retorno nenhum e ninguém vive de brisa*.[90] Esses artistas não vêem demérito nas transformações que promoveram, não têm medo dos tradicionalistas.

Na observação de muitos artistas, essa *modernização* de que Goiá fora um dos precursores era um objetivo a ser alcançado, praticamente uma necessidade para a consolidação do gênero sertanejo, daí a adesão à causa; seu propósito central seria ampliar o público. Sobre isso, outra vez Marrequinho nos dá um depoimento significativo:

> A música sertaneja começou a ser feita por pessoas com a visão mais ampla, procurando melhorar a qualidade dos trabalhos feitos através da música. Tirando as expressões mais grosseiras não por menosprezá-las, mas com a intenção exatamente de chegar num público maior que já absorvesse com maior facilidade a música sertaneja. (...) De certa forma havia muito preconceito com este tipo de música, complexo de inferioridade do brasileiro na época. (...) A música sertaneja tinha público, mas um público muito limitado, geralmente pessoas só ligadas à origem da música sertaneja. Outros que eram originários de pessoas autênticas sertanejas também não engoliam a música sertaneja porque sentiam vergonha dela, exatamente por

---

[89] ENTREVISTA com Francisco Ricardo de Souza, o Marrequinho. Goiânia - GO, 17 de julho de 2007. 2 cassetes sonoros.
[90] Ibid.

> causa daqueles erros grosseiros que elas continham. Aquilo demonstrava uma certa incultura, e o jovem achava aquilo meio difícil dele engolir. Isso é natural, tudo acontece com naturalidade e com lógica também. (...) Então, a música sertaneja ainda tinha um público muito limitado. Com o surgimento de novos intérpretes, já com essa mentalidade de melhorar a qualidade, melhorar no sentido de evoluir um pouco pelo menos a parte escrita da música, foi quando surgiu, a meu ver, o movimento da música sertaneja. Essa, sim, houve esse entrelaçamento e essa evolução natural. Foi quando ela começou então a atingir um público maior que era o objetivo maior de todos aqueles que militavam na área. (...) Aí começou a verdadeira inovação da música raiz, caipira, sertaneja. Já sendo feita com conhecimento de causa, a pessoa já escrevendo, analisando, pesquisando. As próprias gravadoras, já vendo que o público tava crescente a cada dia, já começou a investir mais na coisa, e assim começou a ser feito um trabalho de aperfeiçoamento, cada dia mais procurando atingir público maior. Aí já se tornou uma forma de comércio que tá aí até hoje e de grande porte, uns dos de grande porte do Brasil.[91]

Nesse depoimento, emerge a análise de um observador atento, porém um detalhe deve ser ressaltado, pois está presente noutros momentos da entrevista. Não são poucas as passagens em que o entrevistado apaga os conflitos que ele próprio acabou de exemplificar, afirmando que as transformações acontecem naturalmente. Ora, tanto o preconceito com que tinham de lidar os migrantes que foram para as capitais atraídos pela urbanização e industrialização quanto a necessidade de ampliar o público incentivada pela indústria fonográfica, cada vez mais racionalizada, são apresentados como fruto de um processo natural da modernização vivida à época. E não só Marrequinho encara a experiência vivenciada dessa forma; outros depoimentos mostram que as mudanças são vistas como evolução natural, a exemplo do relato de Davi, que, ao analisar a ampliação do público, faz este comentário:

> A música, eu acredito que se a música continuasse igual a 30, 40 anos atrás, só com violão e viola, ela não tinha alcançado o público que nós alcançamos hoje. Na época que nós começamos o jovem tinha vergonha de falar que gostava de música sertaneja, hoje não, hoje ele tem é orgulho de falar que gosta de música sertaneja. Por que? Porque a música mudou, a música não era mais de viola e violão, a música já foi injetada nela uma guitarra, uma bateria, um pistom, um teclado. E por que? As coisas mudam, antigamente tinha estrada que era de terra, hoje é de asfalto. Então, as coisas têm que mudar. Não é mudar, tem que procurar seguir o progresso das outras coisas.[92]

---

[91] ENTREVISTA com Francisco Ricardo de Souza, o Marrequinho. Goiânia - GO, 17 de julho de 2007. 2 cassetes sonoros.

[92] ENTREVISTA com Expedito José Rocha, o Davi. Campinas 22 de fevereiro de 2008. 2 cassetes sonoros.

Para Davi, a mudança é harmoniosa, sem conflitos, quase ditada pela necessidade de progresso, como se o passado fosse uma realidade a ser superada. Para Hobsbawm, a rejeição ao passado ocorre quando se aceita a inovação como *inevitável* ou *desejável*, como *progresso*.[93] Mas:

> a mudança rápida e constante na tecnologia material pode ser saudada pelas mesmas pessoas que se contrariam profundamente com a experiência de mudança rápida nas relações humanas (sexuais e familiares, por exemplo), e que poderiam, na verdade, achar difícil conceber mudança constante em tais relações.[94]

Assim, eis o problema: como legitimar as mudanças? Como as inovações técnicas, segundo Hobsbawm, dificilmente são alvo de resistência, compositores e artistas se adaptam às novas tecnologias de gravação e demais alterações no novo meio de produção musical; tanto quanto o público em geral digere bem os novos formatos de execução musical e as mudanças que atingem o mundo do rádio e do disco. Mas a forma e o conteúdo da canção sertaneja precisam ser legitimados, pois as alterações explicitam as mudanças mais nitidamente bem no foco de resistência a elas: nas relações humanas.

Sobretudo para moradores da zona rural e para os migrantes, a transformação nas relações humanas compõe a experiência de vida nesse período, e a nova forma da música sertaneja — novos ritmos, anulação dos traços do falar rural e novos conteúdos com temáticas urbanas — leva a uma percepção mais clara das mudanças vivenciadas. Por isso, necessitam de legitimação. Nesse caso, a produção de bens simbólicos ainda tem de se relacionar com sua matriz cultural e a mudança, assumir ares de continuidade, como se fosse uma não-mudança. Logo, acontece não a ruptura entre música caipira e música sertaneja, mas a incorporação seletiva daquela por esta, pois certas características da produção anterior vão conviver com as inovações nela introduzidas. Quando não for possível maquiar as mudanças, estas serão apresentadas *como a vitória de algum princípio positivo permanente contra o seu oposto, ou como um processo de "correção" ou "retificação", o triunfo da razão sobre o absurdo, do conhecimento sobre a ignorância* (...).[95]

---

[93] HOBSBAWM, 2002, p. 29.
[94] Ibid., p. 29.
[95] Ibid., p. 30.

Nesses termos, eis as justificativas encontradas pelos artistas para legitimar sua produção musical: Durval vê Goiá como introdutor do *critério racional* de composição na música sertaneja, justificado pelo período de modernização que o país vivia; para Davi, Goiá *trouxe a modernidade, a cultura moderna* para o gênero; Marrequinho acredita que a passagem para a música sertaneja se vincule a *pessoas de mentes mais evoluídas*, abertas a *expressões mais reais*, e vê Goiá como o *centro das tentativas de inovação*. Mais que justificativas, eis os argumentos que, desde a década de 1960, Goiá usava para justificar, por exemplo, a erradicação das incorreções gramaticais nas letras de música sertaneja: superação da ignorância e introdução da racionalidade (é significativo que essa justificativa ainda seja usada pelos intérpretes para legitimar atitudes e experiências vivenciadas naquele período).

Para os artistas, o preconceito com a música sertaneja é um fator central que levou às mudanças — preconceito não só o com a música; também com eles e seu público. De fato, artistas e produtores se preocupavam em eliminar estereótipos para ampliar o público. Por sinal, as entrevistas deixam claro que o preconceito na cidade incomodava muito e contribuía para que buscassem inovações. Num trecho da fala de Durval, quando ele se posicionava sobre as diferenças entre música caipira e música sertaneja, não foi sem mágoa — mas com ironia — que tratou da revalorização do termo caipira nos últimos anos e relembrou preconceitos que os que vinham das zonas rurais sofriam à época nas cidades:

> Quando começou a música sertaneja devido a ser viola e violão e a própria direção que foi tomando, as vêis até os palavreado, os palavreado escrito errado, Tonico e Tinoco, aqueles pessoal mais antigo eles falava muito errado. E o caipira que nasce na roça fala errado. Então, o sertanejo, o povo da cidade não ouvia o sertanejo, quem ouvia era o pessoal lá da roça devido à identidade deles. Então, como foi essa direção mais pro povo da roça ouvir, então, surgiu esse caipira, caipira. Mas sempre foi música sertaneja. Música sertaneja! Música sertaneja significa sertão, é roça. O caipira é o apelido carinhoso, que deram pra a música sertaneja. Carinho de um certo tempo pra cá, né? Porque de um tempo pra cá ser caipira é *chic*! Porque antigamente ser caipira, cê chamá alguém de caipira era gozação. Quando as pessoas chamavam antigamente de modo pejorativo era devido à própria diferença de vida, né? Naquela época já existia o cara da cidade e o cara da roça. Então era o cara da cidade é que chamava o cara da roça de caipira.[96]

Em sua fala, Durval retoma o distanciamento da música caipira. Acredita que esse nome surgiu de uma confusão associativa entre o nome do gênero e seus ouvintes

[96] ENTREVISTA com Gildemar José Rocha, o Durval. Campinas 22 de fevereiro de 2008. 2 cassetes sonoros.

principais: os caipiras. A seu ver, a música sempre foi sertaneja e nunca caipira. Sobre os preconceitos, o conflito entre os ideais do campo (arcaico) e da cidade (moderna) permeia suas memórias: para ele, as inovações no gênero advêm desses preconceitos que acirram uma polarização entre elementos tidos como positivos (mudanças: sinônimo de progresso e modernidade) e outros vistos como negativos (características da música caipira: sinônimo de um passado a ser superado). Nesse contexto, a característica essencial da avaliação que os artistas fazem de sua trajetória está no tom de superioridade com que remontam ao passado: das entrevistas de Goiá definindo sua produção musical *sertaneja* como superior à *caipira* até os depoimentos dos artistas citados aqui, fica evidente a tentativa de supervalorizar a música de sua época em detrimento da precedente. Embora nem todos os laços simbólicos e afetivos com a música caipira sejam rompidos, os artistas têm um ar de arrogância ao mencioná-la.

Situação semelhante foi notada por Hobsbawm noutro contexto musical: as transformações no jazz na sociedade estadunidense. Conforme diz esse autor, à medida que o jazz passou a se configurar como *idioma musical geral para imigrantes negros*, sua musicalidade perdia as *raízes* folclóricas, e tal perda foi *temporariamente camuflada pela demanda de nostalgia que as comunidades desterradas costumam produzir*.[97] Outra manifestação desse momento foi a demanda crescente dos imigrantes por *músicas "de casa"*. Coincidências à parte, interessa-nos aqui o fato de que:

> A demanda pela "velha música" era estritamente limitada, até pelo sentimento de superioridade que o negro urbano do Norte sentia em relação aos negros do Sul. O modo de vida da cidade, a emancipação e o progresso era o que eles almejavam, a não ser, talvez, com respeito a religião. O rápido declínio e a queda dos grandes cantores clássicos de *blues* depois de 1927 ilustra a tênue lealdade para com a "velha música".[98]

Posto isso, como evitar a comparação entre as críticas de Goiá e de seus intérpretes à música de *base antiga* e a recusa dos negros dos Estados Unidos recém-urbanizados a sua "*velha música*"? Sem pretender transpor as conclusões de uma realidade à outra e mantendo as devidas mediações, essa passagem é esclarecedora para este estudo porque seu autor se atenta ao fato de que a transferência desse contingente de migrantes do campo para a cidade cria uma ligação efêmera entre eles e sua origem rural. A "*velha música*" — na condição de expressão representativa de sua cultura de origem — e a

[97] HOBSBAWM, Eric. *História Social do Jazz.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2004, p. 89.
[98] Ibid., p. 89.

população remanescente no campo serão vistos pelos migrantes com um ar de superioridade, pois o que condiciona seu olhar, em virtude de uma situação já alcançada ou apenas ambicionada, é o estilo de vida urbano. O depoimento de Amaraí, ex-integrante da dupla Belmonte e Amaraí, ilustra bem essa questão:

> (....) antigamente tinha um negócio da turma, tinha essa preocupação pelo folclore: "não, não pode sair do folclore porque a pessoa lá na cidade tal, no interior, na minha região fala assim". Quer dizer, ele tá... aí a gente, no caso nosso, Belmonte e Amaraí, e também de pessoas que tinham um certo grau de cultura também, tava cantando e as pessoas corrigia, fazia correção: "olha essa palavra não é aí, não pode ser assim! Tá faltando um 's', ta faltando um 'r', ou um 'l', uma coisa assim". A gente tinha negócio de dicção também, a gente treinava muito dicção pra falar as palavras cantando, porque tem, por exemplo, vamos citar uma frase assim: a palavra cavalhinho, cantando é muito difícil pra falar. A palavra velhinha, essas palavras são difíceis. Então eu tô cansado de ver aí o cara cantando e demorava falar velhinha, porque ele não fala o "l" de jeito nenhum. E assim a gente então voltava, as pessoas que faziam esta correção, a gente voltava e treinava a frase, e aceitava fazer isso, quer dizer, a gente teve uma escolaridade. Agora, tem pessoas que não aceitam, cê vai falar isso hoje, "não, eu sei, porque eu sei, porque tem que ser assim", ainda existe, "lá na minha terra é assim".[99]

Das lembranças, surgem os conflitos de quando várias mudanças atingiam a forma e conteúdo do gênero, que, a exemplo da correção freqüente da pronúncia de certas palavras, é relevante. Ao terem sua capacidade questionada, estudavam as músicas para melhorar as *performances*, pois é nítido o descontentamento ou constrangimento com a situação. Mas, no fim, ao contrário de muitos que se mantiveram exclusivamente apegados aos valores da matriz cultural, ele teve certo grau de *escolaridade*, o que o diferencia dos demais — a escolaridade é um bem simbólico de grande valor para os migrantes.

A dupla Belmonte e Amaraí é uma das mais representativas da fase de "mexicanização" da música sertaneja. Belmonte nasceu em Barra Bonita (SP); Amaraí, em Rui Barboza (BA) — mas aos 7 anos de idade foi com a família para Rio Verde (GO). Seu repertório contém alguns *clássicos sertanejos* (como os fãs do gênero gostam de chamar as canções cujo elo temático com o universo rural é mais forte), mas a maior parte é composta de versões de músicas mexicanas. Junto com Tibaji e Miltinho, foram precursores da *modernização* da música sertaneja e fizeram escola: muitas duplas se dizem influenciadas

---

[99] ENTREVISTA com Domingos Sabino da Cunha, o Amaraí. São Sebastião do Paraíso - MG, 12 de fevereiro de 2008. 1 cassete sonoro.

pelo seu estilo interpretar — Durval e Davi, Milionário e José Rico e Chitãozinho e Xororó são alguns dos admiradores. Ao rememorar a carreira da dupla, Amaraí se ressente de esta ter sido acusada de desprezar a música sertaneja ao privilegiar versões em seu repertório: *dizia que a gente tava fazendo pouco caso da música sertaneja, e não era*. Por ironia do destino, no presente não são mais vistos como *modernos*, e sim como *caipiras*: *Só que nós gravamos hoje, e essas duplas de hoje que canta aí, chama nóis de cantor caipira. Agora eu não entendo, que nóis é cantor caipira*. Embora salientem certa admiração pelas culturas populares — *nosso folclore nóis adora* —, sua última palavra é sempre de superioridade e distanciamento da música caipira, como que para mostrar que ascendeu social e culturalmente.[100]

A seu modo, os depoimentos desses artistas inscrevem na história as interpretações da experiência vivenciada naqueles anos de transformações em todos os setores da sociedade. Talvez os fatos narrados não sejam tão fiéis aos fatos acontecidos; talvez os depoimentos fossem outros se tivessem sido registrados à época. Mas isso não diminui a importância e representatividade do testemunho. Essas memórias criam a oportunidade para um mergulho mais profundo nos temas abordados aqui, pois revelam como esses artistas vêem a si e sua carreira. Logo, a contribuição das fontes orais à pesquisa historiográfica é pôr a sensibilidade e subjetividade do historiador em confronto explícito com a sensibilidade e subjetividade dos sujeitos aqui historiados. Estes interlocutores estão vivos, recebem-nos em suas casas, servem cafezinho e dão sua versão da história.

... recordar e contar já é interpretar

[100] ENTREVISTA com Domingos Sabino da Cunha, o Amaraí. São Sebastião do Paraíso - MG, 12 de fevereiro de 2008. 1 cassete sonoro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No senso comum, as produções culturais advindas do meio rural são muitas vezes encaradas como manifestações ou objetos autênticos e puros. Mesmo permeados por um arcabouço simbólico composto pelas mais variadas práticas culturais, são vistos como integrantes de uma tradição única, e não como partes de um processo seletivo em que certos elementos permanecem e outros são descartados. Reportagens sobre música sertaneja em jornais e revistas e a opinião de pessoas alheias ao público cativo desse gênero deixam a sensação de que este está proibido de mudar: quem inova trai uma suposta tradição intocada. Não são raros comentários como "Gosto de música sertaneja, mas não dessa 'breganeja', e sim a de raiz, pois veio 'lá da roça' e remonta à nossa tradição rural". Se perguntarmos que músicas remetem a esse universo "raiz", apresentam-nos uma lista de canções de compositores e intérpretes que se aliam à mudança assumida como objetivo. Quando endossada pelo senso comum, a memória coletiva poupa o passado dos conflitos que encerra, e o que ontem foi considerado a degradação da música caipira pode representar hoje o símbolo mais autêntico da cultura rústica. No universo da música popular, em especial da sertaneja, todos se acham aptos a dar pareceres conclusivos; a fórmula é simples: basta desprezar a produção sertaneja contemporânea (vista como massiva e piegas) e valorizar a "tradição" (concebida como original e intocada).

Ao contrário desse tipo de opinião, como muitos de sua geração, Goiá fora movido pelo desejo de ver seu talento artístico reconhecido pelo público e por seus pares. Seu objetivo maior era o sucesso. Se o alcançou, não foi sem conflitos. Sujeito da história de seu tempo, suas atitudes foram arraigadas pelas experiências vividas à época. Escreveu letras com temas variados, inclusive amorosos, para serem interpretados nos diversos ritmos que se associavam à fase de *modernização* do gênero.

A imagem de cantor caipira dos primeiros anos de carreira deu lugar à de compositor *sertanejo* ou *regionalista* (como ele se apresentava), construída aos poucos. Mas, em vez de substituírem a música caipira pela sertaneja, suas composições a incorporam seletivamente. Se nunca fora compositor de modas de viola com temas de tropeiros e boiadeiros, sempre manteve os cenários e as paisagens campestres como imagens preferidas. A linguagem correta gramaticalmente e a definição de um estilo de interpretar diferente das duplas caipiras conviviam com motivos ligados às cidades do interior e ao meio rural —

vistos não pela ótica do morador, mas pela do migrante. Por isso, Goiá é cultuado pelo público da música sertaneja como compositor intimamente ligado às matrizes culturais do mundo rústico.

Ao idealizar sua infância em canções, Goiá legitimou a representação de compositor regionalista apegado a valores e costumes interioranos. Com isso, edificou uma representação positiva e bucólica de sua cidade natal que agradou aos setores dominantes que financiaram e divulgaram sua carreira. Coromandel fora representada como cidade idílica com limites indefinidos entre o meio rural e o urbano. Como migrante, suas lembranças eram idealizações que partiam do contraste entre o modo de vida rústico que se desintegrava e o modo de vida que surgia graças à urbanização e industrialização do país.

A exposição alcançada consolidou, de vez, seu nome no cenário da música sertaneja: as músicas gravadas por duplas de várias regiões do país, a participação em programas de rádio, os shows e os discos lhe trouxeram o reconhecimento do público e o legitimou como um dos mais prestigiados compositores da música sertaneja — fato algo incomum num gênero em que a maioria dos grandes nomes atuou só na criação (João Pacífico, Anacleto Rosas Junior, Benedito Seviero, Teddy Vieira etc.). Os discos autorais permitiram a Goiá manter no repertório canções dedicadas à natureza, ao campo e às cidades do interior (repertório residual). Isso reforçou sua representação de compositor “de raízes” rurais. Em vez de só ficar esperando favores de seus patronos, Goiá buscou com afinco o reconhecimento público. Por exemplo, para divulgar sua obra, chegou a apresentar, nas ondas do rádio amador, a *Hora do Goiá*, programa em que contava histórias, declamava versos e interpretava as mais recentes composições.

A adoção dessa postura resultou num culto à sua memória entre um grande número de fãs, que se encontram para discutir e cantar suas canções, trocar informações e homenageá-lo. Essa prática deu início a uma rede de contatos que propagam o conhecimento sobre sua obra além da região de Coromandel: são fãs de várias regiões do país que se comunicam via *internet*, carta e telefone, muitas vezes sem mesmo se conhecerem pessoalmente. Seu desejo maior fora realizado e é reforçado dia a dia. Goiá morreu pobre, a ponto de deixar esposa e filhos em dificuldades financeiras; mas teve — e tem — entre os fãs e artistas da música sertaneja o reconhecimento artístico que tanto lutou para conquistar.

FONTES

- *CARTAS:*

DA SILVA, Gerson Coutinho [GOIÁ]. Carta enviada a Sinval Pereira. São Paulo, 26 de julho de 1968.

DA SILVA, Gerson Coutinho [GOIÁ]. Carta enviada a Sinval Pereira. São Paulo, 11 de setembro de 1968.

DA SILVA, Gerson Coutinho [GOIÁ]. Carta enviada a Adélia Pereira. São Paulo, 18 de Setembro de 1968.

DA SILVA, Gerson Coutinho [GOIÁ]. Carta enviada a Sinval Pereira. São Paulo, 6 de dezembro de 1968.

DA SILVA, Gerson Coutinho [GOIÁ]. Carta enviada a Sinval Pereira. São Paulo, 17 de maio de 1969.

DA SILVA, Gerson Coutinho [GOIÁ]. Carta enviada a Sinval Pereira. São Paulo, 5 de setembro de 1969.

DA SILVA, Gerson Coutinho [GOIÁ]. Carta enviada a Sinval Pereira. São Paulo, 21 de novembro de 1969.

DA SILVA, Gerson Coutinho [GOIÁ]. Carta enviada a Sinval Pereira. São Paulo, 12 de dezembro de 1969.

DA SILVA, Gerson Coutinho [GOIÁ]. Carta enviada a Sinval Pereira. São Paulo, 12 de fevereiro de 1970.

DA SILVA, Gerson Coutinho [GOIÁ]. Carta enviada a Sinval Pereira. São Paulo, 25 de março de 1970.

DA SILVA, Gerson Coutinho [GOIÁ]. Carta enviada a Sinval Pereira. São Paulo, 12 de novembro de 1970.

DA SILVA, Gerson Coutinho [GOIÁ]. Carta enviada a Dr. Nivaldo. São Paulo, 13 de agosto de 1974.

DA SILVA, Gerson Coutinho [GOIÁ]. Carta enviada a Sinval Pereira. São Paulo, 5 de dezembro de 1978.

DA SILVA, Gerson Coutinho [GOIÁ]. Carta enviada a Sinval Pereira. São Paulo, 12 de junho de 1979.

DA SILVA, Gerson Coutinho [GOIÁ]. Carta enviada a Sinval Pereira. São Paulo, 26 de junho de 1979.

DA SILVA, Gerson Coutinho [GOIÁ]. Carta enviada a Dr. Luiz Manoel. São Paulo, 22 de outubro de 1980.

DA SILVA, Mary Coutinho [Filha de Goiá]. Carta enviada a Leila Pereira. São Paulo, 1 de março de 1970.

DA SILVA, Mary Coutinho [Filha de Goiá]. Carta enviada a Leila Pereira. São Paulo, 30 de janeiro de 1970.

- *PANFLETOS:*

PANFLETO. Para Coromandel conhecer: “Canção do meu adeus”. Coromandel, 1968.

PANFLETO. Aos habitantes desta rica e acolhedora região do Alto Paranaíba: “Coromandel”. Coromandel, 1968.

PANFLETO. Aos coromandelenses. Para aprenderem ou recordarem: “Recordação” & “Canção do meu regresso”. Coromandel, 1968.

PANFLETO. Aos Coromandelenses. Para sua meditação: “Poente da vida” & “Sonho de criança”. Coromandel, 1969.

PANFLETO. Ao povo de Coromandel e região circunvizinha: “Saudade de minha terra” & “Saudade de Coromandel”. Coromandel, 1969.

PANFLETO. “Sonhar de novo”. Coromandel, 1970.

PANFLETO. Atenção Coromandelenses!: “Meu Coró”. Coromandel, outubro de 1970.

PANFLETO. Aos adeptos da boa música sertaneja: “Gente de minha terra”. Coromandel, abril de 1974.

PANFLETO. Aos que apreciam de verdade a genuína música brasileira: “Caminhos de minha infância”. Coromandel, setembro de 1974.

PANFLETO. Atenção, atenção, coromandelenses próximos ou distantes!: “Campos amados de Coromandel”. Coromandel, setembro de 1977.

- ENTREVISTAS REALIZADAS:

Artistas:

ENTREVISTA com Benizário Pereira de Souza, o Zalo. Mogi Mirim - SP, 13 de fevereiro de 2008. 1 cassete sonoro.

ENTREVISTA com Domingos Sabino da Cunha, o Amaraí. São Sebastião do Paraíso - MG, 12 de fevereiro de 2008. 1 cassete sonoro.

ENTREVISTA com Expedito José Rocha, o Davi. Campinas - SP, 22 de fevereiro de 2008. 2 cassetes sonoros.

ENTREVISTA com Francisco Ricardo de Souza, o Marrequinho. Goiânia - GO, 17 de julho de 2007. 2 cassetes sonoros.

ENTREVISTA com Gildemar José Rocha, o Durval. Campinas - SP, 22 de fevereiro de 2008. 2 cassetes sonoros.

ENTREVISTA com José Idelmiro Cupido, o Zé Cupido. Jacareí - SP, 17 de fevereiro de 2008. 1 cassete sonoros.

ENTREVISTA com Mazinho Quevedo. Araras - SP, 14 de fevereiro de 2008. 1 cassete sonoro.

ENTREVISTA com Oscar Rosa, o Tibagi. São Sebastião do Paraízo - MG, 12 de fevereiro de 2008. 1 cassete sonoro.

ENTREVISTA com Roberto Nunes Correia. Belo Horizonte - MG, 26 de abril de 2008. 1 cassete sonoro.

ENTREVISTA com Sebastião Vieira da Rocha, o Tião Rocha. Caraguatatuba - SP, 31 de dezembro de 2007. 1 cassete sonoro.

ENTREVISTA com Waldomiro Bariani Hortêncio. Goiânia - GO, 18 de julho de 2007. 1 cassete sonoro.

Familiares, amigos e fãs:

ENTREVISTA com Arquimedes José de Castro. Uberlândia - MG, 5 de dezembro de 2004.

ENTREVISTA com Ilda Coutinho da Silva e Hilger Coutinho da Silva. São Paulo - SP, 01 de março de 2008. 1 cassete sonoro.

ENTREVISTA com Lúcio Rodrigues Flores. Coromandel - MG, 8 de outubro de 2005. 1 cassete sonoro.

ENTREVISTA com Nelson Coutinho da Silveira. Coromandel - MG, 9 de outubro de 2005. 1 cassete sonoro.

ENTREVISTA com Osvaldo Alves da Silva. Coromandel - MG, 8 de outubro de 2005. 1 cassete sonoro.

ENTREVISTA com Sinval Pereira. Coromandel - MG, 9 de outubro de 2005. 1 cassete sonoro.

- *ENTREVISTAS PUBLICADAS*:

ENTREVISTA com Inezita Barroso. Disponível em: <http://www.gafieiras.com.br>. Consultado em 19/10/2007.

ENTREVISTA com Marilene e Mary, integrantes da dupla *As Galvão*. Disponível em: <http://www.gafieiras.com.br>. Consultado em 19/10/2007.

ENTREVISTA de Goiá concedida a Rose Guirro. São Paulo, 28 de julho de 1980, publicada na contracapa do disco Homenagem ao Autor Goiá. In: VÁRIOS INTÉRPRETES. *Homenagem ao Autor Goiá.* Long Play, 33rpm, Chantecler, 1980. 1 disco sonoro.

ENTREVISTA com Goiá. In: *Carabandela*. Coromandel, ano 1, n° 0, janeiro de 1981, p. 4.

ENTREVISTA com Biá. A voz enamorada do Brasil. *Carabandela.* Coromandel, p. 04, agosto de 1981.

- *JORNAIS:*

Jornal Carabandela:

Agradecimento aos coromandelenses. *Carabandela.* Coromandel, p. 04, março de 1981.

Oito canções no filme "Vingança de Chico Mineiro". *Carabandela.* Coromandel, p. 04, abril de 1981.

Deputados Homenageiam o Compositor. *Carabandela.* Coromandel, p. 04, abril de 1981.

Gerson, Coutinho e Silvani. *Carabandela.* Coromandel, p. 03, março de 1982.

Coromandel Notícias:

Morreu o Poeta. *Coromandel Notícias.* Coromandel, p. 01, dezembro de 1980, janeiro de 1981.

Um pouco da vida de Goiá. *Coromandel Notícias.* Coromandel, p. 01, dezembro de 1980, janeiro de 1981.

- *DOCUMENTÁRIOS:*

DEZ ANOS SEM GOIÁ. Direção e produção: Wellington Aguiar. Coromandel: Fundação Cultural de Coromandel / TV Coromandel, 1991. 1 vídeo cassete (90 min.), son., color.

GENTE DA GENTE: doze anos sem Goiá. Produção: JN Produções. Uberaba: TV Regional/Rede Manchete, 1993. 1 vídeo cassete (90 min), son., color.

- *DOCUMENTOS ELETRÔNICOS:*

AUTOBIOGRAFIA. Disponível em: <www.sertaoemflor.com/pgoia>. Acesso em: 01/04/2004.

GOIÁ. Disponível em: <www.dicionariompb.com.br>. Acesso em: 01/04/2004.

GOIÁ. Disponível em: <www.compucenternet.com.br/biogoia>. Acesso em: 1/04/2004.

GOIÁ. Disponível em: <www.meumundo.americaonline.com.br/netinhaericardo>. Acesso em: 01/04/2004.

GOIÁ. Disponível em: <www.intermam.com.br/devidis/GOIA>. Acesso em: 01/04/2004.

O TROVADOR DE COROMADEL. Disponível em: <www.eptv.globo.com/caipira>. Acesso em: 10/08/2005.

- *GRAVAÇÕES DE CIRCULAÇÃO RESTRITA (FITAS CASSETE):*

DA SILVA, Gerson Coutinho [GOIÁ]. Fita cassete enviada à Adélia Pereira. São Paulo: 15 de junho de 1974. 1 cassete sonoro.

DA SILVA, Gerson Coutinho [GOIÁ]. Fita cassete enviada a Osvaldo Alves da Silva. São Paulo, 1977. 1 cassete sonoro.

DA SILVA, Gerson Coutinho [GOIÁ]. Fita cassete enviada a Luiz Manoel. São Paulo: 1978. 1 cassete sonoro.

DA SILVA, Gerson Coutinho [GOIÁ]. Fita cassete enviada a Nelson Coutinho da Silva. São Paulo: [197-]. 1 cassete sonoro.

DA SILVA, Gerson Coutinho [GOIÁ]. Gravação de uma sessão musical na residência de Goiá por ocasião de uma visita de Jorival. São Paulo: [197-]. 1 cassete sonoro.

DA SILVA, Gerson Coutinho [GOIÁ]. Fita cassete enviada a Jorival. São Paulo: [197-]. 1 cassete sonoro.

DA SILVA, Gerson Coutinho [GOIÁ]. Fita cassete enviada à Heber. São Paulo: [197-]. 1 cassete sonoro.

DA SILVA, Gerson Coutinho [GOIÁ]. Fita cassete enviada a Sinval Pereira. São Paulo: [1975]. 1 cassete sonoro.

DA SILVA, Gerson Coutinho [GOIÁ]. Fita cassete enviada a Osvaldo Caixeta. São Paulo: [197-]. 1 cassete sonoro.

GRAVAÇÃO de uma sessão musical com a participação de Goiá na residência de Arquimedes José de Castro. Uberlândia: [197-]. 1 cassete sonoro.

GRAVAÇÃO de uma sessão musical com a participação de Goiá no bar de Dona Horácia. Coromandel: [197-]. 1 cassete sonoro.

GRAVAÇÃO do programa *Encontro com Gerson Coutinho da Silva*. Campos do Jordão: Rádio Popular de Campos do Jordão, [197-]. 1 cassete sonoro.

GRAVAÇÃO da missa de sepultamento de Goiá. Coromandel: 21 de janeiro de 1981. 1 cassete sonoro.

- *DISCOGRAFIA CONSULTADA*

78 rpm:

ANTONIO E ANTONINHO. *Copo na mesa* [Goiá e Zacharias Mourão]. 78 rpm. 78-0032. S/l: Chantecler, 1958.

BELMIRO E CAXAMBÚ. *Saudades da roça* [Goiá e Pascoal Toradelli]. 78 rpm. S-554. S/l: Sabiá, s/d.

BOLINHA E MINEIRINHO. *Coisas da vida* [Goiá e Mineirinho]. 78 rpm. R-109. S/l: Orion, 1962.

COLEGA, PARENTE E MINGUINHO. *Em busca da sorte* [Diomilde Tomaz]. 78 rpm. TC-1451. S/l: Califórnia, 1963.

DUO ESTRELA D'ALVA. *Amada ausente* [Goiá e Zacharias Mourão]. 78 rpm. CB10361. S/l: Colúmbia, 1957.

DUO ESTRELA D'ALVA. *Amor e felicidade* [Goiá e Zacharias Mourão]. 78 rpm. CB11006. S/l: Colúmbia, 1958.

DUO ESTRELA D'ALVA. *Índia soberana* [Goiá e Zacharias Mourão]. 78 rpm. 634. S/l: Singer, 1958.

DUO ESTRELA D'ALVA. *Juriti mineira* [Goiá e Zacharias Mourão]. 78 rpm. CB10361. S/l: Colúmbia, 1957.

DUO ESTRELA D'ALVA. *Pecado loiro* [Goiá e Zacharias Mourão]. 78 rpm. P61017H. S/l: Philips, 1959.

DUO PAULO E IARA. *Bom dia saudade* [Goiá e Henzo A. Passos]. 78 rpm. P61037H. S/l: Philips, 1960.

GAUCHITO E BIAZINHO. *Saudades de Coromandel* [Goiá e Biazinho]. 78 rpm. 10404. S/l: RGE, 1962.

IRMÃOS SOUZA. *Fernando Vieira* [Goiá e Arlindo Pinto]. 78 rpm. TC-1018. S/l: Califórnia, 1959.

IRMÃS CASTRO. *Índia soberana* [Goiá e Zacharias Mourão]. 78 rpm. CS-404. S/l: Caboclo, s/d.

JOÃO E MARIAZINHA. *Náufrago da vida* [Goiá e Zé do Rancho]. 78 rpm. TC-1118. S/l: Califórnia, 1960.

MARRECO E MARREQUINHO. *Paraguaia da fronteira* [Goiá e Zilo]. 78 rpm. CAM-1037. S/l: RCA/Canden, 1961.

MELRINHO E BELGUINHA. *Cai sereno, cai* [Goiá e Belguinha]. 78 rpm. 15-307. S/l: Mocambo, s/d.

MELRINHO E BELGUINHA. *Menina de praia* [Goiá e Nízio]. 78 rpm. 15-320. S/l: Mocambo, s/d.

MELRINHO E BELGUINHA. *Mulher volúvel* [Goiá e Melrinho]. 78 rpm. 15-248. S/l: Mocambo, s/d.

NENETE E DORINHO. *O astronauta* [Goiá e Nenete]. 78 rpm. 802532. S/l: RCA/Victor, 1963.

OS ITARIRIS. *Chora coração* [Goiá e Zacharias Mourão]. 78 rpm. 653. S/l: Singer, 1960.

PAIOLZINHO E PATRÍCIO. *Amargurada* [Goiá e Paiolzinho]. 78 rpm. 17643. S/l: Continental, 1959.

PAIOLZINHO E PATRÍCIO. *Esperança* [Goiá e Goiazinho]. 78 rpm. 17623. S/l: Continental, 1958.

PALMEIRA E BIÁ. *Flor do lodo* [Goiá e Biá]. LP 33 1/3 rpm, RCA Victor, s/d.

PEDRO BENTO E ZÉ DA ESTRADA. *Copo na mesa* [Goiá e Zacharias Mourão]. 78 rpm. CS-617. S/l: Caboclo, 1963.

PRAIÃO E PRAINHA. *Dia mais triste da vida* [Goiá]. 78 rpm. TC-1387. S/l: Califórnia, 1963.

PRIMAS MIRANDA. *Coisas de destino* [Goiá e Clóvis Pontes]. 78 rpm. CH-10304. S/l: Sertanejo, 1962.

PRIMAS MIRANDA. *O Adeus do meu bem* [Goiá e Diomilde Tomaz]. 78 rpm. CH-10344. S/l: Sertanejo, 1963.

SID BIA. *Dia mais triste da vida* [Goiá]. 78 rpm. 78-133. S/l: Continental, 1953.

SOUZA E MONTEIRO. *Feitiço espanhol* [Goiá e Zacharias Mourão]. 78 rpm. CS-293. S/l: Caboclo, 1959.

TIBAJI E MILTINHO. *Dia mais triste da vida* [Goiá]. 78 rpm. CH-10372. S/l: Sertanejo, 1963.

TIBAJI E MILTINHO. *Sem teu amor* [Goiá e Biguá]. 78 rpm. PTJ-10105. S/l: Sertanejo, 1960.

TRIO DA AMIZADE. *Brasília* [Goiá, Zé Micuim e Goiazinho]. 78 rpm. CB10197. S/l: Colúmbia, 1955.

TRIO DA AMIZADE. *Milagres de trindade* [Goiá, Zé Micuim e Goiazinho]. 78 rpm. CB10271. S/l: Colúmbia, 1956.

TRIO DA AMIZADE. *Motoristas de Goiás* [Goiá]. 78 rpm. CB10197. S/l: Colúmbia, 1955.

TRIO DA AMIZADE. *São Paulo não pode parar* [Goiá]. 78 rpm. CB10271. S/l: Colúmbia, 1956.

TRIO MINEIRO. *Capricho* [Goiá e Arlindo Pinto]. 78 rpm. TC-1005. S/l: Califórnia, 1959.

TRIO MINEIRO. *Coisas da vida* [Goiá]. 78 rpm. TC-1005. S/l: Califórnia, 1959.

ZILO E ZALO. *Feitiço espanhol* [Goiá e Zacharias Mourão]. 78 rpm. CH-10429. S/l: Sertanejo, 1964.

ZILO E ZALO. *Mensagem de amor* [Goiá e Zalo]. 78 rpm. CS-531. S/l: Caboclo, s/d.

ZILO E ZALO. *Pecado mortal* [Goiá e Benedito Seviero]. 78 rpm. CS-531. S/l: Caboclo, s/d.

ZILO E ZALO. *Sem ela não sei viver* [Goiá e Zilo]. 78 rpm. CH-10328. S/l: Sertanejo, 1963.

Long playing:

ATAÍDE E ALEXANDRE. *Marcas de batom.* LP 33 rpm. Chantecler, 1984.

BELMONTE E AMARAÍ. *Gente de minha terra.* LP 33 rpm. S/l: RCA/BMG, s/d.

BELMONTE E AMARAÍ. *Saudade de minha terra.* LP 33 rpm. S/l: RCA/Camden, 1967.

BIÁ E DINO FRANCO. *Sucessos de Biá e Dino Franco.* LP 33rpm. S/l: Phonodisc, 1988.

CHICO REY E PARANÁ. *Quem será seu outro amor.* LP 33 rpm. S/l: Chantecler, 1987.

CHITÃOZINHO E XORORÓ. *Caminhos de minha infância.* LP 33 rpm. S/l: BMG, 1991.

CHITÃOZINHO E XORORÓ. *A força jovem da música sertaneja Vol. II.* LP 33 rpm. S/l: Discos Copacabana, Série Sabiá, 1991.

CLAYTON AGUIAR. *Cowboy fora da lei.* LP 33 rpm. S/l: WEA/Warner, 1992.

CLAYTON AGUIAR. LP 33 rpm. S/l: Bruano, 1989.

DURVAL E DAVI. Os Dois Goianos. *Meu natal sem mamãe.* (1-03405175), LP 33,3 rpm, 12”, Continental, Série Caboclo, 1975.

GERSON E COUTINHO. *Gerson e Coutinho interpretam Goiá.* (LPRA 3061), LP 33,3 rpm. S/l: Gravações RA, 1981.

GOIÁ. *O compositor Goiá interpreta suas músicas em duas vozes*. LP 33 rpm. São Paulo: Discos Chororó, 1969. (1 disco sonoro)

GOIÁ. *O compositor Goiá interpreta suas músicas em duas vozes*. LP 33 rpm. Volume 2. São Paulo: Discos Chororó, 1979. (1 disco sonoro)

JOÃO MINEIRO E MARCIANO. *A procura da paz.* LP 33 rpm. S/l: Discos Copacabana, Série Sábia. s/d.

JOÃO MINEIRO E MARCIANO. *Os inimitáveis Vol. 5.* LP 33 rpm. S/l: Discos Copacabana, Série Sabiá, 1992.

JOÃO MINEIRO E MARCIANO. *Chorarei ao amanhecer.* LP 33 rpm. S/l: Discos AMC, Série Magazine, 1981.

JOÃO MINEIRO E MARCIANO. *Filhos de jesus.* LP 33 rpm. S/l: Discos Copacabana, Série Sabiá, 1991.

JOÃO MINEIRO E MARCIANO. *Filha de Jesus.* (LPC 027), LP 33 rpm. S/l: Discos Chororó, 1979.

LIU E LÉO. LP 33rpm. S/l: Discos Copacabana, Série Sabiá, 1991.

LIU E LÉO. LP 33rpm. S/l: ABW/BMG, Série Sabiá, 1991.

LIU E LÉO. *Felicidade de caboclo.* (PPL 12222), LP 33 rpm. S/l: Continental, s/d.

MOCOCA E MORACY. *14 sucessos de Mococa e Moracy.* LP 33 rpm. S/l: Phonodisc, s/d.

NENÉM E ITAMAR. (211405232), LP 33 rpm. S/l: Chantecler, Série Sertanejo, 1979.

NENETE E DORINHO. *Caboclo magoado.* (BBL 1244), LP 33 rpm. S/l: RCA Victor, 1963.

PEÃO E PEÃOZINHO. *Natal em Goiás.* LP 33 rpm. S/l: Danúbio, 1994.

PEDRO BENTO E ZÉ DA ESTRADA. LP 33rpm. S/l: Discos Copacabana, Série Sabiá, 1983.

PRAIÃO, PRAINHA E NELSIM. *Lição de caboclo.* (CL 4116), LP 33 rpm. S/l: Califórnia, s/d.

VÁRIOS INTÉPRETES. *Jóias sertanejas.* LP 33 rpm. S/l: RCA/BMG, s/d.

WALDERY E MAZAEL. LP 33 rpm. S/l: Nova Copacabana, 1986.

WALDERY E MIZAEL. *Caminhos de minha infância.* (CL 4164), LP 33 rpm. S/l: Califórnia, s/d.

WALDERY E MIZAEL. *Centelha divina.* (CL-4118), LP 33 rpm. S/l: Califórnia, s/d.

ZILO E ZALO. *Caminhos da vida.* (CH 3111), LP 33,3 rpm. S/l: Chantecler, 1965.

ZILO E ZALO. *Guardarei teu coração*. LP 33 rpm. S/l: RCA, 1990.

ZILO E ZALO. *Minha gratidão.* (CLP 9184), LP 33,3 rpm. S/l: Continental, Série Caboclo, 1974.

ZILO E ZALO. *O verdadeiro amor.* (SALP 60949), LP 33 rpm. S/l: Copacabana, Série Sabiá, 1974.

OUTROS DOCUMENTOS:

SADEMBRA. Fichas de registro das composições de Gerson Coutinho da Silva pertencentes ao patrimônio da entidade. São Paulo: Sadembra, s/d. Fichas de um a treze.

DA SILVA, Gerson Coutinho [GOIÁ]. Autobiografia. São Paulo: [197-].

ARQUIVOS CONSULTADOS:

- Museu da Imagem e Som de Goiânia.
- Centro de Documentação e Pesquisa em História – INHIS/UFU (Acervo fonográfico).
- Biblioteca da Universidade Federal de Uberlândia (Setor de audiovisual).
- Fundação Cultural de Coromandel.
- Arquivo Público Municipal de Uberlândia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARAL, Amadeu. *O dialeto caipira.* São Paulo: Hucitec, 1979.

ARAÚJO, Paulo César de. *Eu não sou cachorro, não*: música popular cafona e ditadura militar. Rio de Janeiro: Record, 2003.

BERNADELI, Maria Madalena. Breve histórico da música caipira. *D.O. leitura*. São Paulo, 10 (117), fevereiro, 1992.

BLOCH, Marc. *Apologia da história*: ou o oficio do historiador. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

BRITO, Diogo de Souza e MACHADO, Maria Clara Tomaz. "O guardador de saudades": Goiá e a poética sertaneja do interior das Gerais. In: COSTA, Cléria Botelho e MACHADO, Maria Clara Tomaz. *História e literatura*: identidades e fronteiras. Uberlândia: Edufu, 2006.

BRITO, Diogo de Souza. "Vanceis tivero em São Paulo!": representações da Primeira República na canção caipira de Cornélio Pires. *Cadernos de História*. Uberlândia, 12/13(1), 2004/2005, p. 138-139.

CALDAS, Waldenyr. *Acorde na* aurora: sociologia da comunicação, música sertaneja e indústria cultura. São Paulo: Ed. Nacional, 1979.

_____ *O que é música sertaneja.* São Paulo: Brasiliense, 1987.

CANCLINI, *Culturas híbridas:* estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 2003.

CANDIDO, Antonio. *Os parceiros do Rio Bonito*: estudo sobre o caipira paulista e as transformações de seu meio de vida. 9ª edição. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2001.

CASTORIADIS, Cornelius e COHN-BENDIT, Daniel. *Da ecologia à autonomia*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1981.

CATELAN, Àlvaro e COUTO Ladislau. *Mundo caipira*: história e lendas da música caipira no Brasil. Goiânia: Kelps / UCG, 2005.

CERTEAU, Michael de. *A escrita da história*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

_____ *A invenção do cotidiano*: 1 - artes de fazer. 9ª ed. Petrópolis: Ed. Vozes, 2003.

CHARTIER, Roger. *À beira da falésia*: a história entre certezas e inquietudes. Porto Alegre: Ed. UFRS: 2002.

_____ *Do palco à pagina*: publicar teatro e ler romances na época moderna – séculos XVI-XVIII. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

_____ *Formas e sentido.* Cultura escrita: entre distinção e apropriação. Campinas: Mercado das Letras; Associação de Leitura do Brasil, 2003.

_____ O Mundo como representação. In: *Estudos Avançados*. São Paulo, Instituto de Estudos Avançados/USP, 11(5), 1991.

DA MATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis*. 6ª edição. Rio de Janeiro: Record, 1997.

DARTON, Robert. *O grande massacre de gatos*: e outros episódios da história cultural francesa. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

DIAS, Márcia Tosta. *Os donos da voz*: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000.

DUARTE, Geni Rosa. Risos de muitos sotaques: o humorismo no rádio paulistano (1930-1950). *ArtCultura*, Uberlândia, v.9, n. 15, p. 181-193, jul-dez. 2007.

DUPRAT, Régis. A nova onda da música sertaneja. *DO Leitura*. São Paulo, 10 (117), fevereiro, 1992.

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

FLORES, Lúcio (org.). *O poeta Goiá*. Patos de Minas: Argos, 2004.

FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. *Homens livres na ordem escravocrata*. 4ª edição. São Paulo: Editora Unesp, 1997.

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

GINZBURG, Carlo. *O Queijo e os Vermes*: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela inquisição. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

HOBSBAWM, Eric. *Sobre história*: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____ *História social do jazz.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2004.

HOLANDA, Ségio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

HONÓRIO FILHO, Wolney. *O sertão nos embalos da música rural* (1930-1950). 1992. (Dissertação de Mestrado) Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo: 1992.

JAMBEIRO, Othon. *Canção de massa*: as condições da produção. São Paulo: Editora Pioneira, 1975.

LENHARO, Alcir. *Cantores do rádio*: a trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.

LEVI, Giovanni. *A herança imaterial*: trajetória de um exorcista no Piemonte do século XVII. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

MACHADO, Maria Clara Tomaz. *Cultura popular e desenvolvimentismo em Minas Gerais*: caminhos cruzados de um mesmo tempo (1950-1985). 1998. 291f. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

MARTIN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações*: comunicação, cultura e hegemonia. 2ª Edição. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.

MARTINS, José de Souza. Música sertaneja: a dissimulação na linguagem dos humilhados. In: *Capitalismo e tradicionalismo*: estudos sobre a contradição da sociedade agrária no Brasil. São Paulo: Pioneira, 1975.

MELLO, João Manuel Cardoso & NOVAES, Fernando Antônio. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz. *História da vida privada no Brasil:* contrastes na intimidade contemporânea. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, (Vol. 4).

MICELI, Sergio. *A noite da madrinha*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

_____ *Imagens negociadas*: retratos da elite brasileira (1920-1940). São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____ *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MORAES, José Geraldo Vinci de. História e Música: canção popular e conhecimento histórico. *Revista Brasileira de História.* São Paulo, ANPUH/Humanitas, v.20, n°39, 2000.

MORELLI, Rita de Cássia Lahoz. *Arrogantes, anônimos, subversivos*: interpretando o acordo e a discórdia na tradição autoral brasileira. Campinas: Mercado de Letras, 2000.

_____ *Indústria fonográfica*: um estudo antropológico. Campinas: Editora da Unicamp, 1991.

NAPOLITANO, Marcos. *História e música*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

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

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*: cultura brasileira e indústria cultural. 3ª edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

PARANHOS, Adalberto. A música popular e a dança dos sentidos: distintas faces do mesmo. *ArtCultura*, Uberlândia, n° 9, jul. - dez., 2004, p. 22-31.

PORTELLI, Alessandro. A filosofia e os fatos: narração, interpretação e significado nas memórias e nas fontes orais. In: *Tempo*. Rio de Janeiro, vol. 1, n° 2, 1996.

_____ O que faz a história oral diferente. *Projeto História*. São Paulo, (14), fev., 1997, p. 31.

SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do riso*: a representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

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

SANTOS, Christiano Rangel dos. *Nas brechas da indústria cultural*: o fenômeno da pirataria de discos. (Monografia) 2007. 99f. UFU/INHIS, Uberlândia, 2007.

SCHWARZ, Roberto. Fim de século. *Folha de São Paulo.* Caderno Mais. São Paulo. 4/12/1994.

SILVA, A. M., PINHEIRO, M. S. F. e FRANÇA, M. N. *Guia para normalização de trabalhos técnico-científicos*: projetos de pesquisa, trabalhos acadêmicos, dissertações e teses. Uberlândia: Edufu, 2006.

SOUZA, Walter de. *Moda inviolada*: uma história da música caipira. São Paulo: Quiron Livros, 2005.

THOMPSON, Edward Palmer. *As peculiaridades dos ingleses e outros artigos*. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

_____ *Costumes em comum*: estudos sobre a cultura popular tradicional. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

TRAVAGLIA, Luís Carlos. Quando amor rima com dor: o discurso das músicas sertanejas. *Revista Letras e Letras*. Uberlândia, UFU, 3 (2), dez. 1987.

ULHÔA, Martha Tupinambá. Música sertaneja em Uberlândia na década de 1990. *ArtCultura*, Uberlândia, n° 9, jul. - dez., 2004.

VIANNA, Letícia. *Bezerra da Silva*: produto do morro. A trajetória de um sambista que não é santo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

VICENTE, Eduardo. *Música e disco no Brasil*: a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90. 2002. 335f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

_____ Organização, crescimento e crise: a indústria fonográfica brasileira nas décadas de 60 e 70. *Revista Eptic*. www.eptic.com.br, Vol. VIII, n° 3, sep-dic, 2006.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura.* 2ª edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.

_____ *Marxismo e literatura.* Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

_____ *O campo e a cidade*: na história e na literatura. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____ *Tragédia moderna.* São Paulo: Cosac e Naify, 2002.

ZAN, José Roberto. (Des)territorialização e novos hibridismos na música sertaneja. In: *Anais do V Congresso Lationoamericano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular*. Disponível em: <www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html>. Acesso em: 13/06/2007.