

AVISO AO USUÁRIO

A digitalização e submissão deste trabalho monográfico ao *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia* foi realizada no âmbito do Projeto *Historiografia e pesquisa discente: as monografias dos graduandos em História da UFU*, referente ao EDITAL N° 001/2016 PROGRAD/DIREN/UFU (<https://monografiashistoriaufu.wordpress.com>).

O projeto visa à digitalização, catalogação e disponibilização online das monografias dos discentes do Curso de História da UFU que fazem parte do acervo do Centro de Documentação e Pesquisa em História do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia (CDHIS/INHIS/UFU).

O conteúdo das obras é de responsabilidade exclusiva dos seus autores, a quem pertencem os direitos autorais. Reserva-se ao autor (ou detentor dos direitos), a prerrogativa de solicitar, a qualquer tempo, a retirada de seu trabalho monográfico do *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia*. Para tanto, o autor deverá entrar em contato com o responsável pelo repositório através do e-mail recursoscontinuos@dirbi.ufu.br.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE HISTÓRIA

“É MINHA HISTÓRIA DOTÔ”:
O CAMPO E A CIDADE NAS MÚSICAS
DE RAUL TORRES E JOÃO PACÍFICO

RICARDO FELIPE NETO

RICARDO FELIPE NETO

“É MINHA HISTÓRIA DOTÔ”:
O CAMPO E A CIDADE NAS MÚSICAS
DE RAUL TORRES E JOÃO PACÍFICO

Monografia apresentada ao Curso de Graduação em História, do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, como exigência parcial para obtenção do título de Bacharel em História, sob a orientação do Prof. Dr. Paulo Roberto de Almeida.

Uberlândia, Abril de 2006.

NETO, Ricardo Felipe, 1982.

“É minha história dotô”: o campo e a cidade nas músicas de Raul Torres e João Pacífico.

Ricardo Felipe Neto – Uberlândia, 2006.

66 fl.

Orientador: Dr. Paulo Roberto de Almeida

Monografia (Bacharelado) - Universidade Federal de Uberlândia, Curso de Graduação em História.

Inclui bibliografia

1. Música Caipira. 2. Música Sertaneja. 3. Viola Caipira.

RICARDO FELIPE NETO

“É MINHA HISTÓRIA DOTÔ”:
O CAMPO E A CIDADE NAS MÚSICAS
DE RAUL TORRES E JOÃO PACÍFICO

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Paulo Roberto de Almeida - orientador -

Prof. Dr. Antônio Almeida

Prof. Ms. Leandro José Nunes

A meu querido avô Ricardo Felipe, amante da música caipira, in memoriam.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Universidade Federal de Uberlândia e ao Instituto de História pela oportunidade de realizar este curso.

Ao professor Dr. Paulo Roberto de Almeida que incentivou, desde o primeiro instante, o meu caminhar nas sendas da música caipira.

Agradeço aos colegas de curso que ingressaram pelo processo seletivo no ano de 2001 e que, até aqui, têm suportado as minhas discussões acerca da História.

Em especial, agradeço a Tadeu Pereira dos Santos e Gilmar Alexandre pelas discussões travadas ao longo do curso, as quais são extremamente válidas para a minha formação intelectual.

Agradeço enormemente ao meu pai, Luis Roberto Felipe, a minha querida e estimada mãe, Márcia Mirene Dias Felipe e irmã, Raquel Poliana Felipe pela força que me deram para a conclusão deste curso superior.

Ao Grande Arquiteto do Universo, pela saúde e paz.

RESUMO

A presente pesquisa destina-se a discutir a contribuição que os paulistas Raul Torres, este como compositor e intérprete e João Pacífico, como compositor, representantes da tradicionalidade tipicamente rural do interior de São Paulo oferecem à música caipira na primeira metade do século XX. Para tanto, o recorte historiográfico realizado percorre os anos de 1910 a 1945. Com efeito, o caminho traçado na pesquisa intenta também discutir a importância da viola caipira e sua introdução no Brasil, enquanto alicerces concretos para o entendimento do processo de penetração da música caipira nas cidades e, posteriormente seu revés, a música sertaneja. Ademais, são abordadas as diferenças entre música caipira e música sertaneja e a interpretação de quatro composições de autoria de Raul Torres e João Pacífico. Religiosidade, esperança, admiração e respeito estarão presentes durante o transcorrer da pesquisa que, ainda incumbir-se de discutir a oposição cidade x campo nos idos do Governo Getúlio Vargas, mais especificamente o período conhecido como Estado Novo (1937-1945), onde uma ideologia modernizadora proclamada por Vargas coloca em disputa os moradores do meio rural e urbano.

SUMÁRIO

Apresentação.....	9-12
Capítulo 01: Uma época de transformações e mudanças no campo e na cidade.....	13-24
“Sou caipira, pirapora, Nossa Senhora de Aparecida”.....	15-19
Enquanto isso (...) na cidade.....	19-24
Capítulo 02: Autenticidade a toda prova.....	25-38
João Pacífico.....	25-34
Raul Torres.....	34-38
Capítulo 03: A Música como expressão de sentimentos.....	39-60
A viola portuguesa.....	39-41
As primeiras gravações em disco e a música rural nas rádios...	41-45
Música caipira ou sertaneja?.....	45-49
A música caipira como mediadora das relações sociais.....	49-60
Considerações Finais.....	61-63

Fontes Pesquisadas..... 64

Referências Bibliográficas..... 65-66

APRESENTAÇÃO

Um trabalho historiográfico é sempre composto por nuances que revelam a metodologia utilizada e a responsabilidade do historiador. Neste sentido, a beleza da História pode revelar-se nas variadas possibilidades que ela nos apresenta para podermos tateá-la, sentir mais de perto o pulsar dos seus movimentos.

Uma Monografia circunscrita ao campo histórico explicita duas faces de uma mesma moeda: por um lado, somos impelidos à pesquisa e, com isso, ensejamos os primeiros passos na constituição de um trabalho mais autoral que, com efeito, é seguido por um prazer inigualável; por outro, ao utilizarmos o “recorte” e compreendermos a sua necessidade para o bom andamento da pesquisa em certo sentido, verificamos que não podemos fazer reflexões mais profundas devido às limitações impostas pelo próprio trabalho.

Tudo isso, entretanto, não retira a importância do trabalho e as suas implicações em termos históricos. O trabalho ora apresentado procura, dentro do possível, discutir aspectos que estão presentes na minha formação enquanto pessoa. Tais aspectos dizem respeito à fase da minha vida até por volta dos catorze anos de idade. Nasci no Estado de Goiás, mais precisamente na cidade de Itumbiara, região sul do referido estado. Desde criança o espaço rural esteve presente no meu cotidiano. Por volta dos meus cinco anos de idade, meu avô, Ricardo Felipe, reunia em torno de si seus filhos e netos em sua pequena propriedade rural. No sítio Felipe meu avô contava “causos” que ocorreram com seus conhecidos e amigos e, também histórias que ficara sabendo através de seu pai João Fellippusi. Nós, (os netos), ficávamos fascinados por aquelas histórias. Era uma verdadeira alegria quando a família se reunia.

É neste clima festivo e alegre que meu interesse por músicas caipiras e histórias da vida rural se desenvolveu. Sempre curioso, ficava ao lado de vovô questionando-o constantemente: *vô esta história é verdadeira mesmo? Isso*

aconteceu com algum amigo seu? Por que aquele homem fez aquilo com aquela mulher? [grifo nosso]. Sempre que era possível eu visitava vovô em sua casa e, em frente a um antigo aparelho de som Continental passávamos bons momentos escutando cantores de sua época, tais como: Tonico e Tinoco, Inezita Barroso, Tião Carreiro e Pardinho, Trio Parada Dura, dentre outros. Aos treze anos de idade meu conhecimento sobre música caipira era vasto, tudo graças a vovô.

No dia doze de outubro de 1997, meu avô faleceu vítima de infarto fulminante. Meu grande exemplo de vida havia partido. Naquele momento toda a trajetória de vida de meu avô passou pela minha cabeça. Foi a partir desse momento que incorporei definitivamente os valores que aquelas músicas transmitiam e alguns momentos da experiência valiosíssima de vida do vovô. Minhas relações familiares e amizades passaram a ser reguladas por aqueles valores e práticas culturais oriundas do meio rural.

É nessa perspectiva que, ao interpretar Dea Fenelon percebo que o campo de pesquisa da história social (um deles é o ser humano) nunca pode ser tomado separado, os aspectos sociais do ser humano não podem ser separados do seu existir,

(...) “dos modos pelos quais os homens constroem os seus viveres e se relacionam com o meio ambiente, uma vez que as relações uns com os outros são expressas através da linguagem, o que implica vários valores, logo que abrimos à boca”.¹

Isto me levou a pensar sobre as possibilidades de se realizar uma pesquisa sobre algo que estava circunscrito na minha formação enquanto pessoa, logo pensei: vou pesquisar músicas caipiras. Para tanto, selecionei uma série de músicas que conhecia e faziam parte da minha formação musical. Ao longo de conversas com o professor Dr. Paulo Roberto de Almeida, percebi

¹ Fenelon, D. O historiador e a cultura popular: história de classe ou história do povo? In: **História e Perspectiva**. Uberlândia, 6-5-23, jan./ jun. 1992, p. 7.

que não seria possível analisar todas as composições, visto que, eram em grande número e, para o momento se tornaria inviável.

Pois bem, realizei uma segunda seleção nas composições, onde restaram apenas dez, um número que, segundo meu orientador ainda estava grande para minhas intenções. Fato este que não me possibilitaria desenvolver análises percucientes sobre as temáticas das composições e seu meandros. Então, após uma terceira seleção, escolhi quatro composições, sendo elas: Boiada Cuiabana, de 1937; Cabocla Tereza, de 1940; Pingo D'Água e Moda da Mula Preta, são de 1945. Somente Boiada Cuiabana é de autoria exclusiva de Raul Torres, as demais são em parceria com João Pacífico.

O primeiro capítulo é o alicerce do trabalho. A partir dos conhecimentos a priori sobre o período que compreende as composições (1937-1945), é as inquietações surgiram, visto que, é neste momento da história do Brasil que nova concepção toma vulto nacionalmente, principalmente no meio urbano², o que atingira de maneira significativa às concepções acerca o meio rural³. É neste emaranhado de concepções que, a circunstância que melhor expressa a oposição caipira x citadino é a do incremento da industrialização, que traz à tona a chamada ideologia da modernização. Para os defensores da incipiente industrialização, o caipira, enquanto representante do meio rural, torna-se símbolo do atraso, ou mais do que isso, ele é mesmo tido como o elemento que impede o desenvolvimento da nação, agora centrado na urbanização. Enfim, o caboclo é o entrave para que um país subdesenvolvido torne-se desenvolvido.

A partir disso, no capítulo seguinte me enveredei em fazer um resgate biográfico dos atores de nossa pesquisa, Raul Torres e João Pacífico, bem como Cornélio Pires que, lança a música caipira nas rádios de São Paulo. Dessa forma, busco interpretá-los/percebê-los como narradores e representantes de um mundo que esta sendo desfacelado/ “quebrado”, em detrimento de uma nova concepção que provêm do grande centro. Ademais, analisarei como as músicas foram apropriadas pelos cantores, estabelecendo

² Para efeito de compreensão, a partir de agora chamaremos os moradores do meio urbano de citadino(s).

³ Doravante, os moradores do meio rural denominarei de caipira(s).

através das mesmas o diálogo do presente (gravações) com o passado (tempo em que viviam no interior), possibilitando à reflexão sobre as práticas culturais dos indivíduos do interior, próximos da roça.

Finalmente, e não menos importante percorro um caminho ímpar da música caipira. A introdução da viola no Brasil já no início da colonização, trazida por colonos e jesuítas portugueses, marca a penetração desse instrumento tão peculiar em nossa história. A viola caipira provocou fascínio pelas vilas que passava, sendo admirada por aqueles homens humildes e simples do interior do país. Contudo, com o passar dos anos a viola produzida artesanalmente por profissionais denominados *luthiers*, começou a entrar em declínio, quando se iniciou sua produção em série, conquistando gradativamente o mercado com preços mais acessíveis aos instrumentistas e iniciantes da boa arte.

À luz dessas observações, procuro compreender como se deu a primeira tentativa de retirar as músicas que estavam presentes no cotidiano rural e transferi-las para o disco de vinil/Lp. Como foi a aceitação dessa “nova vertente musical” nos idos da década de 1920, com a ajuda primordial de Cornélio Pires, funcionando como intermediador entre o meio rural e o urbano. Logo, penetraremos nos longínquos debates sobre a distinção: música caipira ou sertaneja? Dentro deste campo de análise, intento, ao interpretar as composições, em perceber quais eram os valores e práticas culturais que estavam presentes no ambiente rural. As composições nos proporcionam concepções ímpares e transitórias do cotidiano rural. Nessa perspectiva, Raymond Williams (1989) nos diz que “a vida campestre tinha seus significados e que eles mudavam, tanto em si próprios, quanto em relação aos outros”.⁴

⁴ WILLIAMS, R. **O campo e a cidade: na história e na literatura**; Tradução Paulo Henrique Brito. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 15.

CAPÍTULO 01

UMA ÉPOCA DE TRANSFORMAÇÕES E MUDANÇAS NO CAMPO E NA CIDADE

A emergência na sociedade brasileira sobre o signo da modernização, é materialização de uma nova concepção que ganha notoriedade nacionalmente (principalmente de 1937 a 1945) com mais força no meio urbano, atingira de maneira significativa o meio rural.

A circunstância que melhor expressa a oposição caipira x citadino é a do incremento da industrialização, que traz à tona a chamada ideologia da modernização. Concomitante a este processo se desenrola o período conhecido na história do Brasil como Estado Novo (1937-1945), onde sob a liderança de Getúlio Vargas, o país atravessa um momento de ebulição modernizadora. Nesse momento, para os defensores da incipiente industrialização, o caipira, enquanto representante do campo, torna-se símbolo do atraso, ou mais do que isso, ele é mesmo tido como o elemento que impede o desenvolvimento da nação, agora centrado na urbanização. Enfim, o caboclo é o entrave para que um país subdesenvolvido torne-se desenvolvido.

Remetendo a tempos anteriores, ousou em dizer que esta ideologia supracitada tem suas raízes numa outra, ou melhor dizendo, ela nada mais é que a versão retomada da ideologia do colonialismo, atualizando-se no colonialismo em território nacional.

Um dos suportes para assegurar o funcionamento do sistema colonialista, isto é, a submissão do colonizado, é a fabricação e difusão da ideologia do colonialismo. Basicamente, o conteúdo expressa a superioridade do colonizador: tudo que se refere a ele e a seu mundo é assinalado positivamente. É dinâmico, sensato, trabalhador, verdadeiramente cristão,

participa de uma civilização superior, e seu meio de expressão, sua linguagem, é instrumento de elaboração de alta literatura. Por outro lado, o colonizado é marcado negativamente através de um mecanismo diabolicamente simples: o que é atributo cultural o colonizador transforma em elemento essencial. Assim, o nativo torna-se, por natureza, um indivíduo preguiçoso, indolente, incapaz, idiotizado, sujo, violento, usando um falar rude que não pode exprimir com precisão conhecimentos mais refinados e sentimentos mais nobres, ou seja, uma linguagem inadequada à literatura.

Isto posto, me enveredarei em discutir a oposição caipira x citadino. A figura do caipira que dominou o cenário nesse período foi marcada pela representação de Monteiro Lobato. Ardente defensor da modernização, Lobato, em suas primeiras obras, *Velha Praga* e *Urupês*, ambas de 1914, considera o caipira como um verdadeiro estorvo: “(...) essa raça a vegetar de cócoras, incapaz de evolução, impenetrável ao progresso”⁵. Em oposição a esta idéia há defensores da cultura do caipira, um deles foi Cornélio Pires, que dizia:

*(...) o autentico caipira é fácil de ser reconhecido. Bastam poucos minutos de conversa para comprovar; nos deixarmos levar por um papo gostoso, com causos inusitados, sempre regados com um saboroso café”.*⁶

É nessa perspectiva que, intentarei em investigar como a ideologia da modernização iniciada no governo Getúlio Vargas colaborou e/ou corroborou para aumentar o campo de tensão que vinha sendo gestado desde 1914, que teve como principal divulgador o estereotipo do Jeca Tatu, figura que correspondia ao caipira do interior do Estado de São Paulo, idealizado por Monteiro Lobato. Nesse momento, para os defensores da incipiente industrialização, o homem do campo torna-se símbolo de atraso, um espaço desqualificado, retrógrado as concepções vigentes. Nas palavras de Octávio Ianni percebemos o tom modernizador:

⁵ LOBATO, Monteiro. **Urupês, obras completas**. São Paulo: Brasiliense, 1968, v. 1, p. 147.

⁶ MILZ, Tom de. **Jeca Tatu - o "piolho-da-terra"** -. Maio, 2001. Disponível em < <http://www.caiman.com.br>.> Acesso em: 12 out.2005.

*(...) a política econômica governamental brasileira, desde 1930, oscilou entre duas tendências principais. Uma dessas tendências pode ser denominada Estratégia de Desenvolvimento Nacionalista, que predominou nos anos de 1930-45, 1951-54 e 1961-64.*⁷

“SOU CAIPIRA, PIRAPORA, NOSSA SENHORA DE APARECIDA (...)”⁸

Nestes versos da música Romaria, do compositor e cantor Renato Teixeira, percebemos o orgulho que algumas pessoas têm em dizer que é caipira, ou seja, morador do meio rural. Uma única frase expressa o sentimento de paixão pelas coisas da terra, pela simplicidade, receptividade, hábitos, costumes e lendas que se estendem pelos tempos. O falar errado (que não é proposital), carregado de sotaques típicos de cada região e pureza nas palavras. Todavia nem sempre foi assim, a figura do caipira, denominação tipicamente paulista, nasceu da miscigenação entre o branco e o índio, que na língua indígena significa “o que vive afastado”.

Em meados do século XIX, o habitante do meio rural, a figura do caipira, é destaque nas discussões entre o espaço urbano e o rural. São muitas as descrições relacionadas à sua imagem e, principalmente descrições que se referem ao caipira como sinônimo de preguiça e ignorância. Carlos Rodrigues Brandão, descreve a impressão que Saint-Hilaire teve do caipira do fim do século XIX:

(...) aproximou-se um homem do rancho, permanecendo várias horas a olhar-me, sem proferir qualquer palavra. Desde Vila Boa até Rio das Pedras, tinha eu quiça [sic] cem exemplos dessa estúpida indolência. Esses homens, embrutecidos pela ignorância, pela preguiça, pela falta de convivência com seus semelhantes e, talvez, por excessos venéreos

⁷ IANNI, O. **Estado e planejamento econômico no Brasil: 1930-1970**. Civilização brasileira, São Paulo, 1971. p. 308.

⁸ Trecho da música Romaria, gravada por Elis Regina em *Elis*, de 1977, e por Renato Teixeira em *Romaria*, 1978.

*primários, não pensam: vegetam como árvores, como as ervas do campo*⁹.

Ao dialogar com as várias concepções acerca da figura do caipira, percebo que, Enid Yatsuda resume a imagem proclamada por Luís da Câmara Cascudo da seguinte forma: *(...) trata-se do sujeito abobalhado, desconfiado, violento, preguiçoso, de modos grosseiros, que não sabe vestir-se ou apresentar-se em público*¹⁰.

Apesar dessa concepção tornar-se mais intensa a partir de 1930, ela já se faz presente em 1914. Um dos ícones da literatura brasileira, Monteiro Lobato, desqualifica a figura do caipira ao proferir,

*(...) um pobre caboclo que morava no mato, numa casinha de sapé. Vivia na maior pobreza, em companhia da mulher, muito magra e feia e de vários fichinhas pálidos e tristes; (...) passava os dias de cócoras, pitando enormes cigarrões de palha, sem ânimo de fazer coisa nenhuma. Ia ao mato caçar, tirar palmitos, cortar cachos de brejaúva, mas não tinha idéia de plantar um pé de couve atrás da casa. Perto um ribeirão, onde ele pescava de vez em quando uns lambaris e um ou outro bagre. E assim ia vivendo; (...) dava pena ver a miséria do casebre. Nem móveis nem roupas, nem nada que significasse comodidade. Um banquinho de três pernas, umas peneiras furadas, a espingardinha de carregar pela boca, muito ordinária, e só. Jeca Tatu era tão fraco que quando ia lenhar vinha com um feixinho que parecia brincadeira. E vinha arcado, como se estivesse carregando um enorme peso.*¹¹

Sob a luz dessas discussões cabe investigarmos como que a concepção de caipira, sinônimo de preguiçoso, vagabundo, sujo, entre outras ganhou destaque no cenário nacional, com Monteiro Lobato.

Jovem promotor mal remunerado, Monteiro Lobato improvisa-se de fazendeiro ao herdar terras de seu avô. Em fins de 1914 uma seca terrível assolava a região centro-sul. O problema era agravado pelas queimadas;

⁹ HILAIRE, Saint apud Enid Yatsuda. **O Caipira e os outros**. In: BOSI, Alfredo. **Cultura brasileira: temas e situações**. 2. ed. Série fundamentos, São Paulo: Ática, 1992. 1992. p. 67

¹⁰ CASCUDO, L. apud Enid Yatsuda. Ibid. p. 68.

¹¹ LOBATO, 1968, op. cit., p. 270.

Lobato, indignado, descobre que não pode punir os incendiários, *pois eleitor da roça, naqueles tempos, em paga da fidelidade partidária, gozava do direito de queimar o mato próprio e o alheio [grifo meu]*. Escreve então uma carta de protesto ao jornal *O Estado de São Paulo*. Tal era a qualidade do texto que o jornal publica-o com destaque sob o título *A velha praga*.

Indignado com a situação e atitudes do morador do meio rural que, pela forte seca e conseqüente queimadas, veio a dar-lhe prejuízos, Lobato volta a abordar a temática em um segundo texto, *Urupês*, publicado a 23 de dezembro do mesmo ano. *Urupês* transformaria o fazendeiro improvisado no escritor e polemista de renome nacional.

Com enorme virulência Lobato compara o caboclo ao sombrio urupê de pau podre a modorrar silencioso no recesso das grotas. Surgia o Jeca Tatu, nome que se generalizou no país todo como sinônimo de caipira, homem do interior. A repercussão foi grande e atingiu nível nacional quando Lobato, já bastante conhecido, decide, em 1918, reunir seus artigos num livro. Seu título, também *Urupês*, graças a uma sugestão do sanitarista Arthur Neiva, a quem Lobato acompanhara numa campanha de combate à malária e à ancilostomose em Iguape, interior de São Paulo.

As três primeiras edições esgotam-se rapidamente. Os jornais alimentam a polêmica. Mas vem a suprema consagração, assim descreve Ana Palma: "(...) Rui Barbosa, refere-se a Jeca Tatu, símbolo de preguiça e fatalismo, de sonolência e imprevisão, de esterilidade e tristeza, de subserviência e embotamento" num discurso no Teatro Lírico¹². Monteiro Lobato virou escritor e a figura do Jeca tornou-se famosa no país. Em *Urupês*, Lobato descreve a figura do morador do meio rural do interior do Estado de São Paulo:

Este funesto parasita da terra é o CABOCLO, espécie de homem baldio, semi-nômade, inadaptável à civilização, mas que vive à beira dela na penumbra das zonas fronteiriças. À medida que o progresso vem chegando com a vida férrea, o italiano, o arado, a valorização da propriedade, vai ele refugiando em silêncio, com o seu cachorro, o seu

¹² PALMA, Ana. **Monteiro Lobato e a gênese do Jeca Tatu**. Dezembro, 2003. Disponível em <<http://www.revistademanguinhos.com>>. Acesso em: 12 out.2005.

pilão, a picapau [sic]¹³ e o isqueiro, de modo a sempre conservar-se fronteiriço, mudo e sorna, esconscorado numa cortina de pedra, recua para não adaptar-se.¹⁴

As campanhas sanitárias, as expedições científicas do Instituto Oswaldo Cruz, no início do século XX permitiram um maior conhecimento das moléstias que assolavam o país e possibilitaram a ocupação e a integração do interior brasileiro. O Brasil é um país doente, diziam os pesquisadores de Manguinhos, e provaram. O retrato sem retoques da miséria, da desnutrição e das moléstias de nosso povo vinha jogar por terra o idealismo romântico de nossos intelectuais influenciando a vertente realista que surgia.

Essa influência se fez sentir em maior grau em Monteiro Lobato. Seu contato com as pesquisas de Manguinhos, principalmente os trabalhos de Belisário Pena e Arthur Neiva, levaram o criador de Emília a alterar completamente a concepção de um de seus famosos personagens, o Jeca Tatu. Há esta reviravolta no pensamento lobatiano, descreve Palma,

(...) no prefácio à quarta edição de Urupês, ainda em 1918, Lobato penitencia-se: "Eu ignorava que eras assim, meu caro Jeca, por motivo de doenças tremendas. Está provado que tens no sangue e nas tripas todo um jardim zoológico da pior espécie. É essa bicharia cruel que te faz papudo, feio, molenga, inerte."¹⁵

Lobato não pára por aí. Indignado com a situação do país, lança-se numa vigorosa campanha jornalística em favor do saneamento. Expõe sem pudores a realidade nacional. Ao mesmo passo, investe contra os falsos patriotas que o criticaram por expor nossa miséria e associa a questão sanitária à economia do país.

É impressionante a atualidade de algumas de suas críticas. Lobato denuncia fraudes nos produtos consumidos pela população. E ironiza as parcas verbas concedidas à saúde pública, lembrando que enquanto se gasta

¹³ Espingarda de carregar pela boca.

¹⁴ LOBATO, 1968, op. cit., p. 271-272.

¹⁵ PALMA, 2003, op. cit., p. 2.

123 mil contos no Teatro Municipal e 13 mil na exposição Pena (100 anos da Abertura dos Portos), oferece-se apenas mil a Belisário Pena:

*Sempre cabem 50 réis para cada duodeno afetado. Esta quantia, reduzida a timol, dá para matar pelo menos uma dúzia de ancilostomos dos três milheiros que, em média, cada doente traz consigo. Os 2.988 ancilostomos restantes ficarão aguardando verba. E elogia Manguinhos: Só de lá que tem vindo e só de lá há de vir à verdade que salva e vence (...).*¹⁶

A campanha de Lobato acaba forçando o governo a dar atenção ao problema sanitário. Cria-se uma campanha de saneamento em São Paulo, sob o comando de Arthur Neiva. O código sanitário é remodelado, transformado em lei. E o escritor reúne seus artigos sobre a questão no livro *O problema vital*.

Mas Lobato achava necessário não mobilizar apenas as elites, mas alertar e educar o povo, principal vítima da falta de saneamento. Escreve então *Jeca Tatu - a ressurreição*. O conto, mais conhecido como *Jeca Tatuzinho*, serviu de inspiração para uma história em quadrinhos bastante popular, que foi divulgada em todo país através do Almanaque do Biotônico Fontoura. Jeca, considerado preguiçoso, bêbado e idiota por todos, descobre que sofre de amarelão. Trata-se. E transforma-se em fazendeiro rico.

ENQUANTO ISTO (...) NA CIDADE

Até os fins da República Velha (1889-1930), o Brasil não havia superado de todo a pesada herança colonial. Continuava um país monocultor (café) e estritamente dependente do mercado externo. Porém, desde a abolição da escravidão, esse esquema econômico estava condenado, por causa da generalização do trabalho assalariado. Em muito contribuiu, ainda, a maciça

¹⁶ ROSA, J. M. da. **O escritor e o caipira**. Março, 2003. Disponível em <<http://www.jornaldaunicamp.com.br/htm>> Acesso em: 12 out. 2005.

imigração estrangeira. Dessa maneira, com o aumento da mão-de-obra livre e assalariada, criou-se necessariamente um mercado interno.

Essa transformação estava relacionada com o desenvolvimento do capitalismo: ao ampliar o seu potencial produtivo a Europa passou a necessitar de um mercado cada vez maior. Evidentemente, num sistema voltado para a produção de bens primários (café, borracha, açúcar, algodão, cacau) e exclusivamente para fora, as crescentes necessidades do mercado interno tornaram-se um problema de difícil solução, pois a única saída era importar cada vez mais, o que acarretava um sério desequilíbrio na balança comercial.

A direção do desenvolvimento econômico começou então a mudar, com a crescente diversificação no que se refere à produção tanto de alimentos quanto de manufaturas.

Essa tendência à "nacionalização da economia" já era visível durante e após a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), e com a crise de 1929 ela se intensificou, pois a política de valorização do café, que até então sustentava o modelo agrário-exportador, entrou em seu ciclo descendente. A falta de financiamento e o bloqueio às importações favoreceram o desenvolvimento industrial. A fisionomia econômica começou a se alterar profundamente. Assim, ao nos atentarmos para a evolução da economia brasileira, ao longo das décadas de 1920 e 1930, verificamos a seguinte tendência,

O progresso desta nova economia em germinação é condicionado pela constituição e ampliação de um mercado interno, isto é, o desenvolvimento do fator consumo, praticamente imponderável no conjunto do sistema anterior, em que prevalece o elemento produção. Concorre para isto, em primeiro lugar, o crescimento da população e elevação do seu padrão de vida, de suas exigências e necessidade. (...)

Aos pouco, a produção interna, tanto agrícola como industrial, poderá ir fazendo frente em proporção cada vez maior às solicitações do consumo. (...)

*A indústria nacional vai progressivamente substituindo com seus produtos a importação anterior de quase tudo que diz respeito a artigos de consumo imediato, isto é, as manufaturas leves.*¹⁷

Como assinala Caio Prado Júnior, a política econômica do Estado Novo, conduzida pelo então ministro da fazenda Sousa Costa, caracterizou-se por um forte intervencionismo estatal. Foi também o tempo da entrada do Brasil na guerra e da criação de um órgão de planejamento integrado chamado Coordenação da Mobilização Econômica. Se a guerra, de um lado, criou dificuldades impondo limites à importação, de outro, conduziu à retomada do crescimento, estimulando a industrialização.

A demonstração mais evidente da inadequação do modelo agrário-exportador brasileiro ao mercado internacional capitalista foi o beco sem saída em que se encontrava a política cafeeira. Mesmo após a ascensão de Vargas, procurou-se proteger o café com base na mesma política de valorização herdada da República Velha. Qual o resultado? Empréstimo externo, endividamento crescente e queima do café assim adquirido. O aumento extraordinário da dívida externa levou finalmente o governo ao seu congelamento, em 1938-39. Queimaram-se 78 milhões de sacas de café até 1944. O absurdo da situação, por si mesmo, indicou novos caminhos.

Na verdade, desde o Convênio de Taubaté (1906), a economia cafeeira havia entrado numa crise que se repetiria de forma permanente, como um círculo vicioso. O empréstimo externo para financiar e depois queimar e destruir a produção excedente a fim de manter o preço e a lucratividade dos cafeicultores, estimulava a produção, tornando necessários novos empréstimos. Dessa forma, a situação foi se agravando cada vez mais, e a política de valorização apenas adiou a catástrofe final, que veio com a crise de 1929. Nesse contexto, o desenvolvimento industrial e a diversificação da economia eram um rumo "natural" a ser tomado.

Neste âmago de interesses, a partir dos idos de 1930 a administração do país é organizada para o desenvolvimento econômico, o Estado se impõe

¹⁷ JÚNIOR, C. P. A política monetária do Brasil. In: **História Econômica do Brasil**. 3ª edição, Editora Brasiliense, São Paulo, 1953. p. 292, 293 e 294.

como grande empresário. A grande arrancada para o projeto modernizador foi dada a partir das transformações industriais, que também iriam impor mudanças econômicas, sociais e políticas. Doravante, o Estado de São Paulo acentua ainda mais sua superioridade sobre os outros estados, como fica claro em um discurso de Roberto Simonsen (1944):

*Em verdade, e em última instância, o que todos nos desejamos é o ininterrupto progresso de nosso Estado e a crescente grandeza do Brasil. A Federação das Indústrias de São Paulo apoiará a todos que, provindos das mesmas raízes e norteados por um mesmo ideal, estejam dispostos a trabalhar pela grandeza do Estado (...)*¹⁸.

É a partir dessa óptica que se situa os setores populares citadinos, serão eles que darão novas forças para o impulso modernizador. O Estado cria um sistema de incentivos para atrair trabalhadores rurais. No dizer de Eli Diniz, “as disparidades regionais e os desequilíbrios setoriais típicos do padrão de desenvolvimento do país levaram a que as cidades atraíssem contingentes migratórios crescentes”¹⁹.

Assim, como nossos personagens Raul Torres e João Pacífico, que se transferem para São Paulo, em busca de melhores condições de vida, centenas de famílias fazem o mesmo trajeto. Uma família que chega à capital do Estado de São Paulo, sem que algum de seus membros possa empregar-se e que não dispõe de qualquer outra fonte de renda não pode sequer demandar uma habitação, constituindo no máximo uma carga para a assistência social, quando não acolhida por parentes ou amigos, como acontece na maior parte das vezes. Dessa forma, nem todos conseguem emprego, é o que nos descreve Paul Singer (1981),

¹⁸ SIMONSEN, Roberto C. In: **Evolução Industrial do Brasil e Outros Estudos**. Organização: CARONE, Edgar. Companhia Ed. Nacional, São Paulo, 1973, p. 143.

¹⁹ Sobre esta temática ver mais em: DINIZ, Eli. **Políticas públicas para as áreas urbanas: dilemas e alternativas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1982. p. 9.

*(...) a migração para as cidades do ponto de vista econômico pode ser compreendida como um processo de transformação de trabalhadores agrícolas produtivos em “biscateiros”, engraxates e vagabundos. E ainda, este processo de transformação do ponto de vista social, provocou o desenraizamento de integrantes de comunidades rurais em “marginais” na sociedade metropolitana.*²⁰

Por outro lado, uma família que chega à cidade grande e passa a usufruir de uma renda que utiliza para se alojar, comprar automóveis etc, contribui para avolumar a demanda dos serviços urbanos. O cidadão é a expressão do moderno, a industrialização prometida por Vargas beneficiaria todos aqueles que estivessem dispostos a sair do marasmo da vida campestre e adentrar de vez nos tempos modernos. São Paulo é o símbolo e o epicentro do desenvolvimento capitalista brasileiro. Os contrastes que ela apresenta manifestam as contradições de um sistema que, para desenvolver vai sempre suscitar novos problemas. Sobre este debate concordo com Paul Singer quando este diz,

*A industrialização e, conseqüente urbanização da cidade de São Paulo é uma das características essenciais do capitalismo, um sistema repleto de contradições, onde que com os crescentes avanços tecnológicos. (...) com a brutal modernização dos sistemas de transportes e de comunicações, com o barateamento e a maior facilidade de obtenção de energia, com a disseminação dos automóveis, enfim, com a “contração” do tempo e o “encurtamento” das distâncias, as relações entre os habitantes se tornam conflituosas.*²¹

Esse contexto de transformações por qual passa a sociedade brasileira no meio urbano, em especial nos grandes centros como São Paulo, irá atingir de forma significativa a vida no campo, mais precisamente no interior paulista. Com o passar do tempo o homem do campo transmutou-se, camaleônico, foi envolvido pela cultura dos forasteiros urbanos, seduzido pelas novidades da civilização de pedras, passa a querer o conforto das alpargatas no lugar de pés descalços, da roçadeira substituindo a foice. Com as transformações a passos

²⁰ SINGER, P. **Economia política da urbanização**. 8. Ed^a. São Paulo: brasiliense, 1981. p. 119.

²¹ SINGER, 1981, op. cit., pp. 132 e 133.

lagos o caipira já não é mais o mesmo, nem picar mais fumo quer, prefere o maço de cigarros da venda. Cornélio Pires na década de 1940 reclamava que o caipira sumiu:

*Andei por aquelas terras (do interior paulista, mineiro e fluminense) e não encontrei senão vestígios do nosso homem do mato. Quando releio o que escrevi em 1910 sobre ele e confronto com a realidade de hoje, fico triste. O automóvel, o telefone, o rádio invadiram as fazendas e sítios. Acho que são os meios rápidos de comunicação que tiraram o encanto da roça.*²²

Contudo, apesar das novidades introduzidas na roça, ao mesmo tempo em que o caipira debandava em direção à cidade, ele não se desfez da viola. Ela não ficou esquecida atrás da porta. Esculpida em boa madeira, com seus cinco pares de cordas duplas, arame meio frouxo, era seu luxo, sua riqueza. Afinada da mesma forma como faziam o pai, o avô e o bisavô, garantia a diversão em qualquer canto que arranchasse, em qualquer cidade que o abrigasse.

Portanto, é a partir deste cenário permeado por disputas entre cidade e o campo, de sentimento de perdas, desenraizamento da cultura caipira e transformações que vou discutir os capítulos que se seguem. Cornélio Pires, Raul Torres e João Pacífico emergem como porta vozes da cultura caipira. Serão eles que despertaram nos “caipiras urbanos” o gostoso sentimento nostálgico e melancólico das toadas e modas de viola. Os valores rurais e urbanos estavam amalgamados e a música caipira era o grande elo entre esses dois mundos.

²² NEPOMUCENO, Rosa. **Música Caipira: da roça ao rodeio**. São Paulo: Editora 34, 1999. p. 27.

CAPÍTULO 02

AUTENTICIDADE A TODA PROVA

Para se entender a importância de Raul Torres e João Pacífico, bem como Cornélio Pires que, lança a música caipira nas rádios de São Paulo, me enveredarei por realizar o resgate biográfico destes três personagens da música caipira. No tocante à análise histórica devemos levar em conta, num primeiro momento, estes paulistas como narradores e representantes de um mundo que esta sendo desfacelado/ “quebrado”, em detrimento há uma nova concepção que provêm do grande centro. Ademais, cabe nomina-los enquanto sujeitos históricos que foram responsáveis pela expansão e conseqüente encantamento dos ouvintes pela música caipira. Assim os analisaremos:

JOÃO PACÍFICO

Nascido em cinco de agosto de 1909, filho de uma ex-escrava, Dona Domingas e do maquinista José Batista da Silva, o então João Baptista (mais tarde se tornaria João Pacífico pelo seu jeito modesto e sereno), viveu parte da sua infância na cidade onde nasceu que na época se chamava Cordeiro, atualmente Cordeirópolis, interior do Estado de São Paulo.

Até os oito anos de idade João Baptista viveu em Cordeiro, posteriormente se muda para a cidade de Limeira para dar continuação aos estudos, pois na fazenda onde residia com sua mãe não eram oferecidas às séries iniciais. Em uma entrevista cedida à TV Cultura de São Paulo, João Pacífico diz que seu primeiro dia de aula começou com uma pergunta da professora,

“Joãozinho, que [sic] é que descobriu o Brasil?” – Eu falei: Não sei, professora, não sei. Não estava lá esse dia, então eu não quero mentir pra senhora. Ela perguntou: “Como foi descoberto o Brasil?” – Professora não sei – “Não sei?” Juro que não sei. Ela falou: “Visto isso, você vai sair, porque não dá mais”. Naquele tempo eu não sabia de nada.²³

Aos doze anos de idade João Baptista compôs sua primeira poesia, relatava uma grande casa azulada, rodeada por grandes coqueiros, onde morava sua doce namorada. Não se habituando à cidade de Limeira, muda-se para Campinas, naquela época cidade promissora para quem vinha do interior. Sempre rodeado de amigos, conheceu Dona Ana e seus netos. Dona Ana era neta de Carlos Gomes, famoso regente de orquestras da época. João Pacífico diz na entrevista ser orgulhoso por ter pegado na batuta com que Carlos Gomes regeu *O Guarani*, aproveitando a ocasião até para limpá-la. Ao sair da casa de Dona Ana, João Pacífico nos confessa que ao invés de compor uma ópera, compôs um dos seus grandes sucessos inspirado naquela batuta, *Chico Mulato*, ainda maravilhado pelo instrumento musical, e pela memória de quem o conduziu.

Aos quinze anos encorajado por alguns amigos, muda-se para a capital São Paulo. Chega à cidade com apenas uma sacola de roupas velhas e uma cartinha de recomendações para trabalhar numa fábrica de tecidos. Acredito que, neste momento de sua vida aquele recém chegado do interior só queria apenas casa e comida, assim nos diz,

(...) quando desci do terem [sic] os soldados me perguntaram, “ô menino, pra onde você vai?”; eu respondi que ia pra Barra funda e eles me disseram pra eu correr, pois às seis horas em ponto começava o tiroteio na Avenida Tiradentes.²⁴

Dessa maneira, o pequeno Baptista chega à cidade grande. Trabalhou por algum tempo na fábrica de tecidos, porém saiu, pois o salário mal dava

²³ João Pacífico concedeu esta entrevista ao **Programa Ensaio**, da TV cultura de São Paulo, em 1991, aos 82 anos de idade.

²⁴ NEPOMUCENO, 199, op.cit., p. 254.

para se sustentar. Em São Paulo, o tráfico de trens era intenso, logo consegue um emprego na velha Companhia Paulista de Estrada de Ferro. Durante alguns dias foi um “alto funcionário da Companhia”, um funcionário de categoria: era ajudante de lava-prato, João Baptista limpava e uma pessoa lavava.

Em uma das viagens da Companhia Paulista, estava o Dr. Guilherme de Almeida. Alertado pelo cozinheiro João imagina que o tal Guilherme fosse um diretor de futebol, ou uma coisa assim importante. Após mostrar um pequenino trecho de uma composição do ajudante de lava-pratos, o tal homem importante pede para que o compositor se apresente à rádio Cruzeiro do Sul. De forma clara e simples João Pacífico nos relata sua primeira vez em uma rádio, de onde só iria sair ao fim da vida,

A Cruzeiro do Sul era antiga, era ela e a Educadora. Ai, eu fui, vesti meu terninho branco, bonito, calça curta. Eu de branco e estava um frio, aquela garoa fria em São Paulo, tremia que nem cabra (não sei se cabra treme, acho que treme). Cheguei na Cruzeiro do Sul, desci um elevador com um senhor de chapéu bonito e sobretudo bataclan todo pintadinho e luvas pretas. Olhava pra ele e eu todo de branco, e ele todo enfaixado. – “Moço (acho que foi por isso que ele me protegeu, porque eu o chamei de “moço”), eu queria ir na Cruzeiro do Sul”. Ele falou: “É no sétimo andar”. – “Mas eu não sei guiar esse trem que o senhor anda para cima e para baixo”. – “Espera um pouco, você não é aquele menino do trem, aquele ajudante de cozinha?” Eu falei: “Eu sou”. – “Eu que dei o cartão pra você vir aqui. Vamos subir”. Ai eu subi aquele trezão, [sic] o elevador rápido. Eu gostei, gostei, avião não tinha voado, mas eu voei naquele trem. Chegou lá em cima, ele chamou o Paraguassu e falou: “Aqui tem um rapaz que escreve umas coisas bem brasileiras”. O Paraguassu olhou, mas era uma embolada que eu tinha feito, Seu João Nogueira. Vocês querem ver um pouco?(...) ²⁵.

Nas falas de João Pacífico percebo um homem sereno e humilde. Foi com estes traquejos que o menino do interior conquistou inúmeras amizades, sendo bem quisto por aqueles que o rodeavam. O primeiro encontro com Raul Torres, já conhecido em grande parte do Estado de São Paulo devido ao sucesso da Caravana de Cornélio Pires, da qual fazia parte, acontece em 1935.

²⁵ BOTEZELLI, J. C. Pelão. PEREIRA, Arley. **A Música Brasileira deste século por Seus Autores e Interpretes**. São Paulo. SESC, 2000. p. 52.

Antes de continuarmos com nossos atores principais, faz-se primordial a análise da vida profissional de um dos maiores colaboradores da música caipira brasileira, se não o maior, o já citado anteriormente Cornélio Pires.

Cornélio Pires foi um dos maiores divulgadores da cultura caipira nas primeiras décadas do século XX. Escreveu livros, fez palestras e representou roceiros em monólogos criados por ele. Montou caravanas de violeiros, cantadores e humoristas, e percorreu muitos cantos do país, especialmente o interior paulista. Não lhe faltavam platéias. Nos idos de 1910 já era um caipirólogo formado e diplomado nas rodas de violeiros e declamadores. Nesse ano promoveu um inusitado acontecimento nos salões do Colégio Mackenzie, um impressionante velório caipira. Dois anos mais tarde iniciou uma série de espetáculos solo em que contava histórias, piadas e representava matutos. Cornélio traçou sua meta, como nos diz Rosa Nepomuceno,

Queria revelar à capital e a todo o país a riqueza de um mundo do qual as novas gerações da cidade acabariam por se distanciar, vivendo sob outros padrões sociais e culturais. Procuro mostrar que o povo caipira tinha encantos e coisas a ensinar ao povo urbano. Através dos personagens que representou, ironizou o citadino que se achava mais inteligente que o capiau²⁶.

Cornélio dizia que o caipira não era esse bocó de que se fala. Em 1912 lançou o livro *Cenas e Paisagens de Minha Terra*²⁷.

Pois bem, portanto no que diz respeito à canção caipira, sua visão sobre este gênero musical influenciou sobremaneira intérpretes, teóricos, músicos, entre outros. Assim nos diz Capitão Furtado,

Em 1929 ele (Cornélio Pires) é o primeiro a levar a música caipira autêntica ao disco. A gravação da Colúmbia, de rótulo vermelho (série 20000), foi o marco que dividiu a música do campo. Antes ela era

²⁶ NEPOMUCENO, 1999, op. cit., pp. 102-103.

²⁷ Outras obras de Cornélio Pires são: *Conversas ao Pé do Fogo* (1921); *Tragédia Cabocla* (1926); *Seleta Caipira* (1927); *Sambas e Cateretês* (1932); *Enciclopédia de Anedotas e Curiosidades* (1945).

*composta por cidadãos (maestros e poetas ilustres, em sua maioria) e apenas inspirada em motivos sertanejos. Era como um trabalho de laboratório, feito especialmente para casas de diversões. Saía do teatro ou do circo para o disco, penetrando depois nos rincões de nossa terra. A série Cornélio Pires significou um retrato sem retoque da arte da gente da roça*²⁸.

Dessa forma, percebo que Cornélio Pires, descrito aqui em poucas linhas foi um lúcido intérprete da sociedade caipira, transmutando-se em típico matuto. Arremendando-os meteu um cigarro de palha entre os dentes e foi conviver com caboclos, onde estas experiências contribuíram significativamente para realização de seus diversos livros, em uma sociedade ainda enraizada, ainda persistente no Brasil todo, (lembre-se que estamos falando das primeiras décadas do século XX), com todas as “virtudes e males do povo brasileiro”, isto devendo “graças” ao desamparo das autoridades oficiais brasileiras.

Cornélio Pires não seguiu apenas seus gostos pelos “tipos exóticos” do meio rural, mas também seguiu a cartilha da lucratividade, pois como não tinha profissão fixa, vivia daquilo que lhe trazia retornos financeiros. Aparentemente seu empenho no registro da música rural em disco, (além da quantidade de publicações em verso e em prosa e, principalmente de causos e anedotas), se dá pela lucratividade. Evidencia-se que Cornélio Pires buscava além de levar o cotidiano dos moradores do meio rural para os habitantes das cidades, a sobrevivência, pois vivia única e exclusivamente daquilo que fazia com suas próprias mãos, não ganhando dinheiro de outros modos. Nas palavras de Macedo Dantas percebemos isto: “muito bem você descobriu um filão a explorar e que esta inteiramente abandonado. Continue, escreva outro livro”²⁹.

Retomando João Pacífico, em 1935 tem início a parceria João Pacífico e Raul Torres, este ainda gravando pela Gravadora Odeon, gravaram a valsa *Seu*

²⁸ Fala de Capitão Furtado reproduzida no encarte do disco: Música Caipira – Tonico e Tinoco, Alvarenga e Ranchinho e outros. In: **Coleção Nova História da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Editora Abril Cultural. 2ª Edição, 1978.

²⁹ DANTAS, Macedo. **Cornélio Pires: criação e riso**. São Paulo: Duas cidades. Secretária da Cultura, Ciências e tecnologia. 1976. p. 31.

*João Nogueira*³⁰ após inúmeras insistências de Pacífico, música de composição de João Pacífico. Dois anos mais tarde convidado por Mr. Evans, diretor da RCA, grava com Torres seu primeiro disco, intitulado *Chico Mulato*. Daquele disco o parceiro oficial de Torres era Serrinha, porém prestes ao início das gravações Serrinha é acomodado por um “pigarro” na garganta, o que o deixaria impossibilitado de gravar o disco *Chico Mulato*, daí nascera improvisadamente uma nova dupla, Raul Torres e Florêncio.

Com o grande sucesso alcançado em 1937, Raul Torres e Florêncio, (os dois aí já haviam formado dupla, pois o ex-companheiro de Torres, Serrinha havia deixado a Gravadora RCA), lançam-se no cenário nacional. O grande sucesso desta nova dupla foi à música de autoria do próprio Raul Torres com João Pacífico, intitulada *Mourão da Porteira*³¹.

Após três anos de gravações, seguindo o convite instigador do diretor da RCA-VICTOR, Mr. Evans, João Pacífico e Raul Torres compõem *Cabocla Tereza*³², batizando-a de *toada histórica*³³. O casamento da letra de João Pacífico com a musicalidade de Raul Torres, embora também invertessem os papéis, porém com menor frequência, resultou em inúmeras outras obras gravadas, entra as quais se destacam: *O vizinho me contou*; *Menina de fábrica*; *O pretinho do rosário*, *Jangada do norte*; *Ouro branco*; *É o papudo quem dá*; *Neném sai da garoa*; *São João do rancho fundo (grifo meu)*.

No final dos anos trinta, mais precisamente em 1937 com a gravação de *Boiada Cuiabana*³⁴ e em 1945 com *Pingo d'Água*³⁵, a parceria com Torres se cristalizou como uma das mais bem sucedidas da época. Pacífico não gostava de falar sobre a parceria, nem sobre a versão de que ela só existirá nos rótulos dos discos. Apesar dos falares, o que se pode dizer é que os dois foram

³⁰ **Seu João Nogueira**. João Pacífico e Raul Torres. Copyright by Direto com autor. Bandeirante Editora Musical Ltda. (Adda+).

³¹ **Mourão da Porteira**. Raul Torres e João Pacífico. Copyright by Editora e Importadora Musical Fermata do Brasil Ltda. 1937.

³² **Cabocla Tereza**. Álbum Remas, Recordando Raul Torres. Compact Disc (CD), 2000, remasterização. Toada histórica, 1940. Compositores: Raul Torres e João Pacífico. Intérpretes: Raul Torres e Florêncio.

³³ A análise das letras e estilos musicais será realizada no Capítulo III.

³⁴ **Boiada Cuiabana**. Álbum Remas, Recordando Raul Torres. Compact Disc (CD), 2000. Moda de Viola. Compositor: Raul Torres. 1937. Intérpretes: Raul Torres e Florêncio.

³⁵ **Pingo d'Água**. Álbum Remas, Recordando Raul Torres. Compact Disc (CD), 2000, toada histórica. Compositor: Raul Torres e João Pacífico. 1945. Intérpretes: Tonico e Tinoco.

responsáveis por grandes composições musicais, sendo bastante significativas para a cultura caipira. As palavras de Brás Baccarin resumem a vida profissional de ambos:

João foi um compositor extraordinário, um baluarte da música caipira, e o Torres também fazia letra e música muito bem, sabia simplificar as coisas. Acontece que João sempre ficou na sombra do outro, que tinha muito mais nome³⁶.

A década de 1950 também foi produtiva para João Pacífico. Os cantores Luizinho e Limeira gravaram *Tapera Caída*, Nelson Gonçalves levou *Treze Listas* em 1954 para as paradas de sucesso. Tônico e Tinoco escolheram *Minas Gerais*, três anos depois Torres e Florêncio cantaram seus sucessos em 1958 no *LP Cavalo Zaino*.

A partir de 1960 até início de 1980, período em que o Brasil e a população brasileira viveram intensas transformações sociais e políticas, João Pacífico tem sua participação na mídia bastante tímida³⁷. Apenas em meados de 1980 que Pacífico fôra lembrado pelos tradicionalistas da música caipira. Rolando Boldrin nos seus programas de televisão e Inezita Barroso no *Viola Minha Viola*, da TV Cultura, freqüentemente convidavam João Pacífico para prostrar e mostrar um pouquinho do seu vasto repertório musical³⁸. Assim, como nos diz Inezita Barroso, Pacífico era:

Ele chegava da mesma maneira: entrava correndo no palco, bem humorado e brincalhão. Um dos maiores prazeres do Pacífico era ouvir suas composições no seu programa Estrela da Manhã, na Rádio Cultura, todos os dias, cedinho. O saudoso Pacífico gostava das músicas Irmã da Saudade gravada por Antônio Marcos, Cabocla Teresa

³⁶ NEPOMUCENO, 1999, op. cit., pp. 241-242.

³⁷ Lembro que o período ditatorial que compreende os anos de 1964-1985 não possuem significados quantitativos e qualitativos para o bom andamento do trabalho, sendo apenas relevante informarmos que o Brasil passou longos anos nas mãos de pessoas cruéis e obcecadas pelo poder.

³⁸ A TV Cultura de São Paulo, em 1991, dedicou a Pacífico uma edição completa do Programa Ensaio.

*com Sérgio Reis e Chitãozinho e Xororó, e Alpendre da Saudade interpretada por Beth Carvalho*³⁹.

Nos anos que se passaram pós-fama, Pacífico se sustentava de pouquíssimos 300 a 400 reais que recebia de direitos autorais a cada três meses, mesmo com o reforço de gravações de grandes vendedores de discos. Creio que o retorno financeiro de João Pacífico poderia ter sido melhor caso tivesse enfrentado os microfones, mas ele não quis se aventurar por esse caminho. Seus cantores “oficiais”, (aqueles por quem tinha maior admiração) foram Raul Torres e Florêncio, foram também os que mais promoveram suas composições, enquanto permanecia trabalhando num banco privado. Sempre muito adorado pelos padrões do banco, sempre que podiam eles o ajudavam na carreira, às vezes comprando vários lotes de discos recém-saídos da fábrica e também patrocinando suas andanças pelo Brasil afora. Em todos estes anos como compositor Pacífico gravou apenas um disco cantando e declamando, o antológico *João Pacífico*, pela gravadora WEA, com as participações do Grupo Macambira e de Tião Carreiro, isto em 1979. Ainda teve uma participação discreta numa parte falada do LP *Caipira: Raízes e Frutos*, de 1990 lançado pela gravadora Eldorado. Este mesmo disco foi relançado em 1994, graças ao seu grande sucesso. Pacífico participava nas faixas *História de um Prego e Couro de Boi*, esta última interpretada por Palmeira e Teddy Viera.

Nas várias entrevistas concedidas à Rosa Nepomuceno, destaco uma em especial, concedida por João Pacífico para a composição do livro *Música Caipira – Da Roça ao Rodeio*, em que o poeta nos conta,

Tenho satisfação em lembrar das festas, esse daqui (se referindo a um troféu) ganhei numa homenagem da Chantecler, em 1980. Essa estatueta recebi do Rotary Clube de São Paulo em noite de gala em 1990. As medalhas eu tenho estas, a do Anchieta e da Ordem do Ipiranga, há!!!, tem também o título de Cidadão Paulistano. Isto daqui é obra, participei desse livro, Natureza-Cidade, do Iúri Moraes e José Pinto, patrocinado pela Volkswagen, em 1997. Tive a felicidade de escrever os poemas sobre a natureza de São Paulo, dividindo as

³⁹ NEPOMUCENO, op. cit., p. 242.

páginas com o escritor Ignácio de Loyola Brandão, o José Zaragoza e o Tom Zé⁴⁰.

Acometido por complicações originadas por um dos seus maiores prazeres e problemas, a bebida alcoólica, que havia sido cortada pelos médicos a dois anos, João Pacífico veio à falecer no dia 30 de dezembro de 1998, esquecido pela mídia e pelo mercado fonográfico. Com uma vasta obra que esta sendo catalogada por Frederico Mogentale, amigo que o levara para morar no seu sítio em 1995 e, que ficou com a guarda do acervo de Pacífico. Sabe-se que a princípio ele deixou cerca de 256 músicas gravadas, 36 com Raul Torres, seu principal parceiro (e objeto de estudo deste trabalho). O “velho compositor” morreu pobre. Tinha uma casa na Vila Mariana que comprou na década de 1960, a mesma ficou com seu filho único, Tuca, quando Pacífico aceitou o convite para pegar seus pertences (baú de fotos, documentos, prêmios, discos, dentre outros) e mudar-se para a casinha modesta construída para ele pelo seu amigo Fred e sua mulher Maria Antônia, sua família nos últimos anos de vida.

A mulher de Pacífico, Dona Deolinda já havia falecido. Em sua última entrevista concedida à Rosa Nepomuceno em outubro de 1998, nosso protagonista confessa: *o dom de escrever pede tranqüilidade⁴¹*. Além disso, quando faz frio em Cordeirópolis, também faz aqui, brinca meio nostálgico. Pacífico manteve seu velho hábito de compor batucando na mesa da cozinha, com uma folha de papel e um lápis à mão. De sua vasta obra, pelo menos duas dezenas de composições ficaram inéditas, algumas em parceria com Frederico, como *Pirangy* e *Canção sem Astro*, e outras com Adauto, como *Seis Papéis*.

Indubtavelmente, João Pacífico foi um artista fora da academia, ele não estudará música nem sabia tocar instrumentos, apenas bateria, que experimentara na adolescência. Dizia que sua inspiração vinha das coisas mais simples, de uma chuva num fim de tarde, de uma cena vista na roça, de um animal comendo, dentre outras imagens. Nos últimos meses de vida, fatos e

⁴⁰ NEPOMUCENO, op. cit., pp. 238-239.

⁴¹ NEPOMUCENO, op. cit., pp. 251.

detalhes já pareciam distantes em sua memória, porém ele procurava se manter sereno, só se lembrava das coisas boas que viveu. Era unanimidade entre intelectuais próximos à cultura rural, cantores de todas gerações e violeiros lhe visitavam em busca de experiência e vivência.

RAUL TORRES

Outro ícone da música rural/caipira de destaque no cenário nacional e em nossa pesquisa é Raul Montes Torres. Cantor e compositor nasceu em Botucatu, Estado de São Paulo, no dia 11 de julho de 1906. Filho de pais espanhóis, sua vida e obra

(...) foram moldadas no rico ambiente do começo do século na próspera região de Botucatu, interior de São Paulo, onde o café e o algodão traziam divisas e um incessante ir e vir de lavradores, fazendeiros, tropeiros, escravos recém-libertos e violeiros⁴².

Raul Montes Torres mal saíra da infância e tivera que trabalhar para ajudar a mãe, viúva, que deixara Botucatu com cinco filhos, buscando melhores oportunidades. Primeiramente foi para Itapetininga, também Estado de São Paulo, nesta época Raul Torres tinha apenas oito anos. Penso que, para quem atravessou o Oceano Atlântico, saindo da Espanha com o marido em busca de terra e comida, não iria se amedrontar com uma mudança de cidade, apesar de não contar mais com José, seu marido.

Passados alguns meses, foi trabalhar à noite como cocheiro na Estação da Luz. Ali conviveu com migrantes do norte e nordeste que circulavam pelas imediações da Estação da Luz, no centro antigo de São Paulo. Com os colegas passava os minutos de folga cantando modas de viola. Provavelmente foi dessa época que Raul Montes Torres desenvolveu um de seus maiores

⁴² NEPOMUCENO, op. cit., p. 255.

talentos, o de cantar embolada. O dom de cantar emboladas foi reconhecido pelos artistas de sua época, tanto é que a dupla Almirante e Manezinho Araújo lhe intitulou de *O Embaixador da Embolada*. Ainda, durante o dia trabalhava carregando lenha para as fornalhas das locomotivas da Estrada de Ferro Sorocabana. Assim, percebo que a vida do menino Raul Montes Torres se torna agitada, pois até antes de se mudar para Itapetininga quando morava na região de Botucatu sua rotina era de estudos e, principalmente de ouvir as músicas das rodas de violeiros, assistir aos cateretês, cururus e indo às congadas e batuques dos negros.

Os primeiros palcos do adolescente Raul Montes Torres foram os dos circos e cabarés. Foi dessa época que Torres conheceu um dos maiores humoristas caipiras, Genésio Arruda. Neste contato com Arruda, Torres passou a integrar o grupo Batutas Paulistanos. Sua participação inicialmente era simplória. Começou abrindo as sessões dos teatros Apolo e Odeon, cantando emboladas. Percebendo a grande aceitação do gênero embolada, Torres cria seu primeiro grupo inspirado nos pernambucanos Turunas da Mauricéia, que mesclavam músicas nordestinas com modas caipiras.

Aos 21 anos, em 1927, Raul Torres foi convidado para trabalhar na Rádio Educadora Paulista, época em que conheceu o cantor Paraguassu. Foi na Educadora que Torres conheceu Cornélio Pires, um dos principais divulgadores da cultura do interior, este já discutido aqui. A convite de Cornélio Pires, Torres passou a fazer parte da selecionada *Turma Caipira Cornélio Pires*, ao mesmo tempo em que se apresentava como *Raul Torres e os Turunas Paulistas*. Obstinado pela carreira de músico e empresário, Torres criou outros grupos, tais como os *Chorões Sertanejos e Bando dos Baitacas*, época em que gravou também como *Raul Torres e sua Embaixada*, com esta formação se apresentou no Paraguai em 1935. No Paraguai aprendeu os ritmos locais, guarânias e rasqueados. Por volta de 1940 compôs o rasqueado *Cavalo Fogueteiro*. Ele voltaria ao Paraguai em 1944 e 1950.

O sucesso já fazia parte da vida de Raul Montes Torres, agora batizado artisticamente de Raul Torres. Como já discutimos, é em 1935 que acontece o encontro com João Pacífico, isto na Rádio Record de São Paulo. Apesar de

Torres descartar sem dó nem piedade a embolada *Seu João Nogueira* no momento do primeiro encontro com Pacífico em meados de 1935, após as constantes insistências de Pacífico, Torres decide gravar a embolada, pela gravadora Odeon, com a participação de Aurora Miranda, irmã de Carmem Miranda. Após cinco anos de várias gravações, dentre elas Chico Mulato, o diretor da Rca-Victor (em 1940 a dupla era contratada pela RCA), Mr. Evans pediu-os que fizessem outra música do gênero de *Chico Mulato*, ou seja, declamada e cantada. Foi então que, em 1940 com a mesma fórmula Raul Torres e Serrinha gravaram *Cabocla Teresa*, batizando-a de toada-histórica. Assim, como nos diz Rosa Nepomuceno, “o casamento da letra de João Pacífico com a musicalidade de Raul Torres, embora invertessem os papéis, porém com menor frequência, resultou em inúmeras outras obras gravadas”⁴³.

O sucesso não parava de crescer. Em 1945, Torres e Pacífico adaptaram do folclore mineiro uma das modas mais marcantes do vasto repertório da dupla, *Moda da Mula Preta*⁴⁴, esta foi gravada com Florêncio, mais uma vez Pacífico se esconde por detrás do sucesso, na platéia, pois não era atraído pelos microfones.

O dinheiro era fácil de se ganhar, Torres fazia o que gostava e gostava da maneira como fazia as músicas, era bastante exigente quanto às letras das composições e aos arranjos instrumentais. Caboclo chique, só gostava de usar ternos de puro linho inglês. Em meados de 1940 Torres começou a ser apontado como um dos artistas mais ricos de São Paulo, condição que parece nunca o constrangeu, pelo contrário, dizia nas entrevistas que ganharia ainda mais dinheiro. No final da década de 1950 vez inovações regravando um disco com Florêncio, com alguns de seus maiores sucessos, a inovação estava por conta da participação da orquestra dirigida pelo maestro Poly, onde este, além de regente participou tocando violão e guitarra havaiana.

⁴³ NEPOMUCENO, op. cit., p. 265.

⁴⁴ **Moda da Mula Preta.** Disco 80.0205. RCA-VICTOR. 78 rpm, Moda de viola, 1945. Compositores: Raul Torres e João Pacífico. Interpretes: Raul Torres e Serrinha.

Em consonância com Honório⁴⁵ acredito que Torres foi o “primeiro caipira” que gravou com uma orquestra e, *Moda da Mula Preta* marca a entrada em cena das guitarras. Contudo, apesar das inovações, Raul Torres não abandonou “sua galinha de ovos de ouro”, os temas de bois, bestas ruanas, cantadores, tropeiros, religiosidade e honestidade continuaram presentes em seu repertório.

Após vários anos de sucessos e aparente saúde, em 1969 Torres sofreu o primeiro infarto, isto na cidade de Perdizes. As complicações seguiram. Em 1970 vem o segundo infarto, e no dia 12 de julho após ter completado 64 anos faleceu pela manhã.

A vida de Raul Torres foi marcada pela dedicação ao trabalho e simpatia. Com o público sua relação sempre foi de lua-de-mel, onde quer que fosse, a qualquer palco que subisse sua popularidade era imensa. Tinha carisma, senso de humor e muita competência para administrar o sucesso. Em 1990 a Associação Brasileira de Artistas Sertanejos, com sede em Osasco, Estado de São Paulo, sugeriu à prefeitura batizar uma das ruas de um bairro residencial com seu nome, idéia esta que foi posta em prática.

Vários artistas e de várias gerações regravaram as composições de Torres (algumas com Pacífico), dentre eles cantores e violeiros como Cascatinha e Inhana, Inezita barroso, Pedro Bento e Zé da Estrada, Liu e Léu, Jacó e Jacozinho, Rolando Boldrin, Sérgio Reis, Roberto Corrêa, Téo Azevedo e Chitãozinho e Xororó. Para além disso, acredito que Torres não foi apenas o *caboclo chique* das décadas de 30 e 40, foi um profissional de vanguarda, ao contrário dos outros cantores vindo do interior que chegavam despreparados e ingênuos diante das gravadoras e emissoras de rádio obcecadas por sucesso e dinheiro. Ele inaugurou um estilo de comportamento que o levou ao sucesso, a fama e a fortuna o aproximou de artistas de renome, como Francisco Alves, Sílvio Caldas, Noel Rosa, Custódio Mesquita e Benedito Lacerda, dentre outros. Tinha tino para administrar a carreira e, além do mais era bom de conversa e agradável com as pessoas.

⁴⁵ HONÓRIO, F. Wolney. **O Sertão nos embalos da música rural. 1929-1950.** Dissertação de mestrado em história. Puc. São Paulo. 1992.

Isto posto, a seguir percorreremos os árduos caminhos conquistados pela viola caipira, desde a sua saída de Portugal, até sua adaptação e aceitação no interior do país, mais precisamente no centro-sul. Ademais, analisaremos como se deu as primeiras gravações em Lp da música caipira e, quais seus significados e distinções da música sertaneja.

CAPÍTULO 03

A MÚSICA COMO EXPRESSÃO DE SENTIMENTOS

Para se entender a importância das composições de Raul Torres e João Pacífico, devemos levar em conta, num primeiro momento os caminhos percorridos pela figura mais ilustre do cenário caipira: a viola caipira. A introdução da viola no Brasil já no início da colonização, trazida por colonos e jesuítas portugueses, marca a penetração desse instrumento tão peculiar em nossa história. Seguinte, partiremos para análise de como foram gestadas as primeiras gravações em vinil/Lp. Logo, procurarei perceber quais eram os valores e práticas culturais que estavam presentes no ambiente rural, descritos nas composições.

A VIOLA PORTUGUESA

A viola foi introduzida no Brasil já no início da colonização, trazida por colonos e jesuítas portugueses. Geralmente é menor que o violão, com cintura mais acentuada e encordado de maneira diferente. No século XV e, sobretudo no século XVI, era largamente difundida em Portugal, sendo considerada o principal instrumento dos jograis e cantares trovadorescos.

As primeiras violas eram instrumentos muito populares em Açores-Portugal, ainda hoje é uma peça bastante utilizada. Pode ser denominada das seguintes maneiras: viola da terra, viola de arame, ou ainda viola de dois corações. Há dois tipos principais, a tipo micaelense e tipo terceirense. Segundo Roberto Corrêa,

A viola tipo micaelense ocorre nas ilhas de São Miguel, Santa Maria, Graciosa, São Jorge, Pico, Faial, Flores e Corvo. Caracteriza-se pela boca em forma de dois corações unidos, com a ponta para fora, braço comprido, com a escala até a boca e rasante com o tampo. Possui doze cordas distribuídas em cinco ordens ou parcelas. A viola tipo terceirense ocorre na ilha Terceira. Caracteriza-se pela boca redonda, braço curto, escala até a boca em ressalto sobre o tampo. Arma-se com doze cordas em cinco ordens, mas há também viola de quinze cordas distribuídas em seis ordens e, no relato de alguns pesquisadores, embora muito rara, há ainda uma viola de dezoito cordas, distribuídas em sete ordens⁴⁶.

Os portugueses trouxeram a viola para o Brasil para divertir os patrícios desembarcados nem sempre por vontade própria nesse paraíso imenso, desprovido dos confortos da corte e, para seduzir o gentio. Dessa maneira, Oliveira nos diz que,

Na crônica de El-Rei D. Sebastião, de Frei Bernardo da Cruz e de Estevam Ribeiro, registra que o Rei levou com ele, em sua expedição, o violeiro Lemos de Domingos Madeira para, durante a travessia, entreter a tripulação: e Philipe de Caverel, no relato da sua embaixada a Lisboa, em 1582, menciona as “dez mil guiteres” – violas encontradas nos despojos do campo de D. Sebastião, na trágica batalha de Alcácer Quibir⁴⁷.

A viola no Brasil, praticamente manteve a estrutura básica do instrumento português, seguindo o mesmo padrão, com cravelhas de madeira, cavalete trabalhado, e a trasteira, ou regra, no mesmo nível do tampo ou texto sonoro do instrumento. Assim eram as violas brasileiras mais difundidas encontradas entre os violeiros tradicionais e fabricadas artesanalmente. A maioria possuía apenas dez trastos, mas algumas apresentavam alguns trastos a mais, fixados no próprio tampo. Ainda hoje, há artesãos que as constroem com estas características.

Apesar do fascínio provocado pela violas produzidas artesanalmente por profissionais denominados *luthiers*, este campo começou a entrar em declínio

⁴⁶ CORRÊA, Roberto. **A Arte de Pontear Viola**. Brasília, Curitiba: Ed. Projeto Três Américas – Associação Cultural, 2000, p. 22.

⁴⁷ OLIVEIRA, E. V. de. **Instrumentos Musicais Populares Portugueses**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1966, p. 26.

quando a viola começou a ser produzida em série, conquistando gradativamente o mercado com preços mais acessíveis aos instrumentistas e iniciantes da boa arte. No início do século XX, já começavam a ser estabelecer em São Paulo/SP fábricas especializadas na confecção de instrumentos musicais⁴⁸. Estas fábricas, a partir de sua experiência na fabricação de violões e de inovações nas técnicas de construção, com o tempo, foram realizando, também, modificações em suas violas, diferenciando-as dos modelos tradicionais. À luz dos novos modelos de violas, Roberto Corrêa aponta que,

*A principal alteração (hoje característica comum à maioria das violas) deu-se na trasteira que passou a alcançar a boca do instrumento, e é colocada ao tampo, formando um ressalto. Com isso as cordas ficam mais distantes do tampo, favorecendo a ação da mão direita e, na região aguda do instrumento, da mão esquerda. Por outro lado ficaram prejudicadas certas particularidades antes comuns em toques de acompanhamento, nos quais os dedos da mão direita, além de ferirem as cordas, raspavam, também, o tampo do instrumento*⁴⁹.

AS PRIMEIRAS GRAVAÇÕES EM DISCO E A MUSÍCA RURAL NAS RÁDIOS

Foi Cornélio Pires natural de Tietê, o primeiro a mostrar interesse em divulgar o caipira e sua criatividade autêntica, na capital São Paulo. Em 1910, encenou na Universidade Mackenzie um velório típico do interior paulista. A encenação incluía interpretes autênticos de cururu e cateretê, além de cantadores e dançadores. A apresentação foi um sucesso e abriu espaço para outras, que se seguiram, graças sua obstinação.

⁴⁸ A fábrica Del Vecchio, desde a sua fundação em 1904, fabrica violas, inicialmente seguindo os modelos tradicionais.

⁴⁹ CORRÊA, 2000, op. cit., p. 23.

Até 1928, percebe-se a ausência, praticamente total de música caipira nos catálogos das gravadoras. Tudo “fruto de uma intolerância urbana, existente nas grandes capitais, em relação à música caipira”⁵⁰.

À luz dessa conjuntura, estando Cornélio Pires em São Paulo, procura a gravadora Columbia, representada no Brasil pela Byington & Company, que se encontrava instalada em São Paulo. Cornélio não teve escolha senão optar pela que lhe propiciava maior proximidade. Ao procurar a Columbia do Brasil, Pires se depara com mais uma dificuldade, esta travada pela dificuldade de se conversar com algum funcionário da gravadora, ora todos falavam inglês. O diretor era americano - Wallace Downey - e só com ele se tratava negócios em fase preliminar. Cornélio soube que seu sobrinho Ariovaldo já estava no terceiro mês de aulas de inglês e decidiu valer-se dele como possível intérprete. Segundo Rosa Nepomuceno a conversa entre Cornélio Pires e o sobrinho para que este conversa-se com o diretor norte-americano foi assim,

"dá pra você descalçar as botas?" perguntou-lhe, nesse sentido atual da "dá pra você quebrar o galho?". Ariovaldo respondeu-lhe: "Olha, quem não arrisca não petisca, eu vou até lá". Se der pra me entender com o homem, muito bem! Se não der, a vergonha maior é dele, que está aqui em nossa terra e não entende o que a gente. ⁵¹

Com expectativas foi Cornélio Pires conversar com o diretor. Chegava ao fim à conversa de Ariovaldo e diretor Wallace Downey, este encaminhou Cornélio Pires ao proprietário da empresa, Byington Jr., este para não fugir à regra geral do preconceito quanto ao “não-artístico” rejeitou a proposta de Cornélio Pires para que gravassem discos com material caipira autêntico em seu selo. É nesse élan de discussões que Ferrete, nos dá bem a idéia de como a música caipira iniciou sua trajetória no mundo fonográfico, pelas mãos de Pires:

⁵⁰ NEPOMUCENO, 1999, op. cit., p 266.

⁵¹ NEPOMUCENO, 1999, op. cit., p 266.

"Não há mercado para isso, não interessa". Cornélio insistiu: "E se eu gravar por conta própria?" Aí Byington Jr. tentou opor dificuldades: "Bem, nesse caso você teria que comprar mil discos. Quero dinheiro à vista, nada de cheque, e se o pagamento não for feito hoje mesmo, nada feito". Era uma forma, nota-se, de descarte peremptório ou, em outras palavras, propostas de quem não quer mesmo fazer negócio. Cornélio Pires fez com Byington Jr. o cálculo de quanto custariam mil discos e saiu. Foi à procura de um amigo na Rua Quinze de Novembro (centro de São Paulo), um tal de Castro, e pediu-lhe dinheiro emprestado. Retornou logo em seguida à sede da empresa e, entrando na sala de Byington Jr., jogou sobre a mesa deste um grande pacote emaçado em jornal. "O que é isso?", perguntou-lhe Byington espantado. "Uai, dinheiro! Você não queria dinheiro?", respondeu Cornélio. Byington abriu o pacote e não disfarçou seu assombro: "Mas aqui tem muito dinheiro!". "É que, ao invés de mil discos, eu quero cinco mil", explicou. Meio aturdido, Byington Jr. tentou convencê-lo de que cinco mil discos eram muita coisa, era "uma loucura". Naquele tempo não se faziam prensagens iniciais em tais quantidades nem para artistas famosos! Cornélio, porém, foi mais além no espanto em que deixou o dono da gravadora: "Cinco mil de cada, porque já no primeiro suplemento vou querer cinco discos diferentes. Então, são 25 mil discos". Deixando de lado a perplexidade e encolhendo os ombros, Byington Jr. mandou chamar alguns funcionários e pôs-se a contar o dinheiro. Passado o recibo, Cornélio Pires entrou sem rodeios no assunto: "Bem, agora eu é que vou fazer minhas imposições. Quero uma série só minha. Vou querer uma cor diferente: o selo vai ser vermelho. E cada disco vai custar dois mil réis mais que seus sucessos. Mais ainda: você não vai vender meus discos, só eu poderei fazê-lo". Byington Jr. deu uma ligeira risada, como que querendo dizer: "Mas, também, quem é que vai querer comprar seus discos?!". E partiu-se para a produção e prensagem.⁵²

Por incrível que pareça os discos ficaram prontos mais ou menos por volta de maio de 1929. A série particular de Cornélio Pires (pioneira, ademais, no campo do hoje chamado disco independente ou alternativo) iria sair do jeito que tinha sido combinado: numeração identificável diferente (começando de 20.000, enquanto a Columbia propriamente dita seguia a série 5.000) e selo vermelho. O selo, não obstante, conservava a marca Columbia com todas as características particulares dessa etiqueta, fazendo presumir que Byington Jr. não tenha aberto mão da prerrogativa de evidenciar o fabricante. Os cinco discos iniciais da série estavam divididos entre o humorístico e o "folk-lórico" [sic], tendo apenas Cornélio Pires na interpretação. O desastre comercial que Byington Jr. esperava não ocorreu. Ao contrário: Cornélio Pires saiu em dois carros na direção de Bauru, fazendo do automóvel de trás uma verdadeira

⁵² FERRETE, J. L. **Capitão Furtado - Viola Caipira ou Sertaneja?** Ed. Funarte, 1985, p. 56.

discoteca, tendo por intenção, antes, parar em Jaú. Ao chegar à cidade, já havia vendido os 25.000 discos que transportava consigo. Logo, com o grande sucesso teve que telegrafar para Byington Jr. e pedir-lhe uma nova prensagem.

A notícia da existência dos discos caipiras de Cornélio Pires no interior do Estado alvoroçou o interior paulista, de Jundiaí a Assis, de Sorocaba a São José do Rio Preto. Todos queriam essas gravações, mesmo com preço dois mil réis mais alto. O próprio Byington Jr. reconheceu que havia errado em seus prognósticos e, desenhado, propôs ao patrocinador da série que sua empresa distribuisse os discos. Muitas lojas da capital os estavam reclamando insistentemente e havia gente que tentava comprá-los na fábrica. Ariovaldo percebe a utopia (o presidente da Columbia do Brasil tinha esta concepção) de seu tio e assim comenta, “tio Cornélio era mais idealista que comerciante, após a primeira coleção de cinco discos, autorizou a distribuição destes e dos demais por Byington”⁵³.

Para além do sucesso já alcançado pelas primeiras gravações preconizadas por Cornélio Pires, este produziria mais tarde outros 43 discos para sua série (que terminaria em meados de 1930 no número 20.047), não só fazendo uso de artistas amadores ou já profissionais do interior, como por exemplo: *Sebastião Arruda, Mariano e Caçula, Arlindo Santana, Paraguassu (escondido por trás do pseudônimo de Maracajá), Raul Torres (disfarçado como Bico Doce), Zé Messias e Luizinho [grifo meu]*..

A partir de então, a década de 1930, transformaria juntamente com os teatros e circos, centenas de intérpretes musicais, que se apresentavam em bares, os chamados "cafés-chantants" em artistas do microfone; mudança que se perpetuou e evoluiu até os nossos dias. Assim, na esteira dessa tendência, seguiram os compositores, músicos e instrumentistas, que através deste tipo de divulgação, associado à evolução das gravações em disco, se tornariam populares: nasciam os ídolos!

As gravadoras e rádios abriram espaço para intérpretes de música caipira. Assim, emergiram Zico Dias e Ferrinho, Lourenço e Olegário, Lázaro e

⁵³ NEPOMUCENO, 1999, op. cit., p 269.

Machado, Plínio Ferraz e João Michalany, Arlindo Santana e Joaquim, além dos indefectíveis imitadores urbanos do "regionalismo". Foi nessa época que surgiram, também, os primeiros programas humorísticos repletos de quadros típicos, como "Cascatinha do Genaro", na rádio Cruzeiro do Sul e mais tarde transferido para a Rádio São Paulo (1935), uma espécie precursora do "Balança Mas Não Cai".

Desde então, surgiram diversos intérpretes, todos incumbidos de consagrar este estilo de música que, como já disse, teve sua origem em Portugal, e desenvolvendo-se no meio rural brasileiro que, por força da tecnologia existente nos grandes centros urbanos pôde ter expandido seus limites. Assim, abria-se oportunidade para muitos artistas e também para muitos aproveitadores (mas isto é um outro assunto). O importante é que com o disco e o rádio, descortinou-se um infinito leque de oportunidades para a divulgação da música rural, que graças à perseverança de alguns "heróis", pôde ganhar espaço dentro das várias manifestações culturais que compõem a multivariada cultura brasileira. Dessa forma, a música rural é apropriada já em seu nascedouro pelas grandes gravadoras de Lp's da época (Columbia do Brasil), ícones da Indústria Cultural⁵⁴.

MUSÍCA CAIPIRA OU SERTANEJA?

Devo salientar que a música rural abrange vasta extensão territorial, pois assim é o Brasil, e que para o momento ela pode ser entendida delimitando-se sua área de ocupação. Desta forma, vamos delimitar a música rural que envolve, principalmente, os Estados das regiões Centro-Oeste, Sudeste e Sul. E, mais ainda, centraremos nosso foco no Estado de São Paulo.

54 Para uma melhor definição do conceito de Indústria Cultural discutido por Adorno, ver ADORNO, Theodor W. Textos escolhidos. São Paulo: Nova Cultural, 1999 (Os Pensadores).

A partir de São Paulo e seu interior, em especial, definiu-se o tipo característico denominado "caipira", espécie de caboclo diferente dos oriundos das regiões norte e nordeste. Na própria capital, no início deste século, pouco se sabia sobre este personagem interiorano, além de algumas facetas mais características, desconhecendo-se suas danças, músicas e poesias típicas.

O termo Música Caipira, frequentemente, remete-nos aos diferentes estilos e gêneros de músicas interpretados pelas duplas caipiras. Porém, a música caipira, como música de expressão caipira, abrange outros fazeres musicais: das músicas de autoria produzidas no contexto das manifestações tradicionais às composições modernas e desvinculadas de regras e estilos definidos. Todavia, devemos nos certificar qual a diferenciação entre música caipira e sertaneja, haja vista as constantes particularidades presentes em cada uma delas. É nesse sentido que, Roberto Corrêa define “música caipira”,

... é a música produzida na região Centro-sul do País e que preserva a essência do meio rural. É música que, de algum modo, tem sua origem nas manifestações tradicionais típicas do povo desta região. Assim, música caipira compreende desde a música das famosas duplas, com seus ritmos característicos, até músicas modernas e complexas, desde que essa essência ali esteja preservada. O que chamo de “essência da música caipira” é algo extremamente sutil; é um elo com a tradição, com o meio rural e seus códigos subjetivos. As duplas caipiras, a partir deste elo, desenvolveram um estilo, com estruturas e ritmos bem definidos. Porém, este elo permite, também, uma composição livre, desvinculada do estilo das duplas e, mesmo assim, caipira, pois a criação não se prende a formas: é um estado d’alma. Esta essência, presente nas manifestações tradicionais, envolve amor e reverência ao sertão ⁵⁵.

É a partir desta perspectiva que, me exponho em dizer que a “Música Caipira” seria a verdadeira música de raiz, que não teve influência urbana e não utiliza instrumentos modernos adaptados, como por exemplo, a bateria, teclados, guitarras e baixos elétricos. A música caipira versa sobre a vida no campo, histórias de bichos, fábulas, episódios, crenças e choques de culturas. Da mesma forma que, são manifestações espontâneas de um povo. São

⁵⁵ CORRÊA, 2000, op. cit., p. 64.

composições herdadas e transmitidas de geração a geração, mantendo, mesmo com as naturais transformações de cada época, atributos essenciais da expressão do homem do meio rural.

Dessa forma, percebo que a “Música Caipira” é uma forma de manifestação cultural baseada em usos e costumes populares e regionais, retratando a vida e o pensamento da população do campo e/ou do interior do país. Tal manifestação cultural não sofreu, em suas bases, influências outras que não a dos habitantes da terra descoberta e de seu colonizador/povoador. Esta concepção também é compartilhada por Roberto Corrêa:

*A música tradicional caipira, então, refere-se tanto às funções musicais típicas - como **catiras, Folias, Curraleiras, Cururus** (grifo meu) que muitas localidades ainda preservam -, como também a estes documentos sonoros, reminiscências de outras épocas, enfim, testemunhos da identidade musical de um povo.*⁵⁶

Assim, a música da terra, como toda manifestação artística, surgiu de uma necessidade da sociedade rural de expressar através de canções, suas venturas e desventuras, alegrias e tristezas, prazeres e dores. Logo os temas estão vinculados à sua realidade de vida, seus modos e costumes, bem como a seus princípios éticos, religiosos e morais. Dentro desta ótica, podemos afirmar que suas raízes são genuinamente nacionais e regionalista, resultantes da caminhada em direção a capital, em busca de melhores condições de vida, e porque não dizer, de riqueza, visto que Raul Torres não era nem um pouco “Jeca Tatus”. De qualquer forma, quem se aventurou (portugueses), em passado longínquo, pelas terras virgens do Brasil e por aqui se estabeleceu, acabou contribuindo para a formação de uma cultura própria, típica e regional.

A “Música Sertaneja”, alguns a chamam de “breganeja”, é o resultado do aproveitamento de dois filões (sem que haja obrigatoriedade de misturá-los) de manifestação musical tradicional (a música rural e a música internacional, entendida em toda a sua extensa variedade) e, se destina primordialmente a

⁵⁶ CORRÊA, 2000, op. cit., p. 71.

satisfazer às exigências, gostos e anseios (ou o nome que se queira dar) das populações carentes, que habitam a periferia das cidades.

Numa perspectiva semelhante, Wolney Honório Filho discute “Música Sertaneja” da seguinte maneira,

*O termo sertanejo com frequência é usado como sinônimo de caipira, nome inicialmente associado à música da região centro-sul brasileira, conhecida como "Paulistânia" – que inclui os ritmos produzidos nos Estados de São Paulo, Mato Grosso, Goiás e Minas Gerais. Algumas pessoas, no entanto, consideram que música sertaneja é aquela produzida nas grandes cidades (...). A música sertaneja urbana fala das cidades, é mais dramática e melancólica e trata de temas como adultério, traição e frustração.*⁵⁷

Na década de 1970 tem início a fusão da música criada no meio rural do país com a produzida nas cidades. Aparecem então estilos urbanos com sotaque interiorano, como o samba sertanejo e a valsa sertaneja. A “música sertaneja urbana” passa a incorporar elementos do romantismo melancólico difundido pelo cantor e compositor Roberto Carlos em canções como *Amada Amante* e *Detalhes*. Essa nova vertente se torna um fenômeno de vendas nos anos 90, com a ascensão das duplas Xitãozinho & Xororó, Leandro e Leonardo, Zezé di Camargo e Luciano, Gian & Giovanni, Christian & Ralf e o cantor Daniel. Ela também fixa definitivamente à imagem do cowboy americanizado disseminada nos rodeios realizados em várias partes do país, que atraem um número de pessoas cada vez maior ao interior.

Contudo, a música caipira paralelamente a essa produção, desenvolve seu trabalho através de artistas que preservam as características originais da música interiorana. Entre os principais nomes dessa tendência estão Tonico e Tinoco, Cascatinha & Inhana, Pena Branca e Xavantinho, Alvarenga e Ranchinho, Matogrosso e Matias, Irmãos Galvão, Teixeira e Inezita Barroso. Num período posterior, (isso é conto que vai para outros caminhos) sobressaem Milionário & José Rico, responsáveis pelo renascimento do gênero

⁵⁷ HONÓRIO, 1992, op. cit., p. 68

nos anos 80, e Cezar e Paulinho. Entre os cantores solo destacam-se Sérgio Reis, Almir Sater, Roberta Miranda e Jair Rodrigues.

A MÚSICA CAIPIRA COMO MEDIADORA DAS RELAÇÕES SOCIAIS

Levando em consideração as discussões já postas, é relevante salientarmos que devemos compreender Raul Torres e João Pacífico como representantes dos moradores do meio rural, eles se mudam para cidade em busca de melhores condições de vida. Dessa forma, devemos entender este dois “caipiras”, não como seres ingênuos, desprovidos de artimanhas do meio citadino. Suas composições são apropriadas pela Indústria Cultura e espalhadas aos quatro cantos do centro-sul do Brasil. O tempo em que residiram no meio rural será significativo para as composições, a imagem do caipira reflete a imagem do campo, unindo-se muitas vezes à idéia de pureza, a paisagens rurais. Eles representam tudo aquilo que é próprio do campo, em oposição ao que é, ou que vem da cidade, associando-se ao campo, ao rural e ao bucólico.

Para compor as letras aqui estudadas, a pessoa, seja ela músico ou poeta, (como foi João Pacífico, que nunca aprendeu a tocar um instrumento qualquer e nem gravou discos, somente compunha) pode ter ou não morado a vida toda na roça, porém deve possuir “alma caipira”⁵⁸, se assim não for, acredito que, mesmo produzindo obras de qualidade e com temática rural, as composições não terão o mesmo significado para quem às admira. A música caipira, a meu ver deve possuir “alma caipira”, por mais que um citadino se aproprie de ritmos, instrumentos típicos, linguajar característicos, enfim, colagem alguma, nada poderá traduzir a essência do sertão, sua autenticidade caipira.

⁵⁸ Chamo de “alma caipira”, aquilo que é próprio das coisas do homem do campo, as paisagens, a lida na roça, o cheiro de relva, os costumes e hábitos.

Nesse sentido, por outro lado, o criador que possui “alma caipira” não necessitará recorrer à utilização de artifícios. Logo sua obra, por mais moderna e inovadora que seja, é caipira. Não quero dizer com isso que o compositor deve ter nascido ou vivido no meio rural, para ter dentro de si a “alma caipira”. Da mesma forma, não quero dizer que os músicos atuais que nasceram ou viveram no meio rural sejam, necessariamente, criadores de música caipira. A partir deste arcabouço quero dizer que, sejam as músicas caipiras gravadas no início do século com Cornélio Pires ou da década de 1990 com Chitãzinho e Xororó, elas devem possuir origem caipira, seus compositores devem viver a “alma caipira”, a vida na roça devem ensiná-los a compor. À luz deste olhar sobre a música caipira proponho-me a dialogar com quatro músicas, são elas:

BOIADA CUIABANA

(Raul Torres) ⁵⁹

Vou conta a minha vida do tempo que eu era moço
 De uma viagem que fiz lá pro sertão do mato grosso
 Fui buscar uma boiada isto foi no mês de agosto
 Meu patrão foi embarcado pra linha sorocabana
 Capataz da comitiva era o Juca flor da fama
 Foi tratado pra trazer uma boiada cuiabana
 Eu sai de lambari na minha besta ruana
 Só depois de trinta dias que cheguei em Aquidauana
 Lá fiquei enamorado de uma malvada baiana
 No baio foi João negrão no tordilho Severino
 Zé Garcia no alazão e no pampa foi Catarino
 A madrinha e o cargueiro quem puxava era um menino
 Na volta de Campo grande num cassino eu fui entrando
 Uma linda paraguaia na mesa estava jogando
 Botei a mão na algibeira dinheiro estava sobrando

⁵⁹ **Boiada Cuiabana.** Álbum Remas, Recordando Raul Torres. Compact Disc (CD), 2000. Moda de Viola. Compositor: Raul Torres. 1937. Das letras musicais estudadas esta é a única escrita somente por Raul Torres, sem parceria de João Pacífico.

Ela mandou me dizer pra que eu fosse chegando
 Eu virei disse pra ela vai bebendo eu vou pagando
 Eu joguei nove partidas meu dinheiro foi andando

Declamado:

A lua foi se escondendo vinha rompendo amanhã
 E aquela morena bonita trigueira cor de romã
 Soluçando me pedia,
 Negro se me queres leva-me contigo que te darei toda a minha alma,
 Todo o meu carinho, todo meu amor
 E os boiadeiros no rancho estavam prontos pra partida
 Numa roseira cheirosa os passarinhos cantavam
 E a minha besta ruana parece que adivinhava
 Que eu sozinho não partia, meu amor me acompanhava

Cantado:

De Campo Grande parti com a boiada cuiabana
 Meu amor veio na anca da minha besta ruana
 Hoje eu tenho quem me alegra na minha velha choupana

Em 1937 Raul Torres em parceria com Florêncio gravam a música Boiada Cuiabana. Como podemos perceber a música boiada cuiabana esta povoada de versos que trazem o dia-a-dia do morador do meio rural, no caso específico do tropeiro. Retrata as aventuras dos tropeiros, nas suas andanças tocando gado por trilhas poeirentas desse vasto território brasileiro.

Marca característica dos tropeiros era o longo tempo em que ficavam distante de casa, se é que podemos falar em morada fixa quando se trata de tropeiro. Na música por mais de trinta dias a comitiva percorre os rincões do Brasil de Mato Grosso até o Estado de São Paulo. A comitiva é formada por vários componentes, cada um com sua tarefa específica⁶⁰, para que não se perca o gado durante o trajeto. Neste longo trajeto, percorrendo o sertão

⁶⁰ Para o momento estas especificidades não serão relevantes.

brasileiro, pontos de encontros dos tropeiros eram criados, sempre próximos a rios e lagos, várias dessas paradas se transformaram em pequenas vilas, algumas que já existiam com a chegada dos viajantes se tornavam movimentadas, o comércio recebia os visitantes com apreço, já os moradores às vezes não, os tratando como perturbadores da ordem local. Rosa Nepomuceno nos diz,

Aos poucos vilas nasceram às margens de rios, de tanto os viajantes passarem por ali. Essa gente que vencía léguas pregadas na sela, sob sol e chuva, por dias e meses, acampando em clarões no mato, enfrentando corredeiras e pirambeiras, dormindo com a carabina na mão e o olho aberto – por medo de cobra e onça –, atacados por carrapatos e piolhos. E nessa vida estradeira não podia faltar a violinha de arame, amarrada na sela, embrulhada num pedaço de pano. Cantar era a única diversão e o combustível moral na caminhada, os cantadores divertindo os companheiros com versos improvisados, que ficavam conhecidos nos lugares por onde passavam.⁶¹

Os amores eram características próprias dos viajantes, nosso personagem se enamora por uma baiana, porém na volta de Mato Grosso apaixona-se por uma linda paraguaia e, a esta paga bebidas e jogos e, se apaixona por ela. Com um pedido ao viajante o mesmo a leva na anca de sua montaria, vivendo ao que parece dias felizes com sua amada.

CABOCLA TEREZA (Raul Torres e João Pacífico) ⁶²

Declamando:

Lá no alto da montanha
Numa casa bem estranha
Toda feita de sapé
Parei uma noite o cavalo

⁶¹ NEPOMUCENO, 1999, op. cit., p. 254.

⁶² **Cabocla Tereza.** Álbum Remas, Recordando Raul Torres. Compact Disc (CD), 2000, remasterização. Toada histórica, 1940. Compositores: Raul Torres e João Pacífico. Interpretes: Raul Torres e Florêncio.

Pra mordi de dois estalos
Que ouvi lá dentro batê
Apeei com muito jeito
Ouvi um gemido perfeito
E uma voz cheia de dô:
"Vancê, Tereza, descansa
Jurei de fazer vingança
Pra mordi de nosso amor"
Pela réstia da janela
Por uma luzinha amarela
De um lampião apagando
Vi uma caboca no chão
E o cabra tinha na mão
Uma arma alumando
Virei meu cavalo a galope
Risque de espora e chicote
Sangrei a anca do tar
Desci a montanha abaixo
Galopeando meu macho
O seu dotô fui chamar
Vortemo lá pra montanha
Naquela casinha estranha
Eu e mais seu dotô
Topemo um cabra assustado
Que chamando nós prum lado
A sua história contou:

Cantando:

Há tempos fiz um ranchinho
Pra minha cabocla morar
Pois era ali nosso ninho
Bem longe desse lugar
No alto lá da montanha
Perto da luz do luar

Vivi um ano feliz
 Sem nunca isso esperar
 E muito tempo passou
 Pensando em ser tão feliz
 Mas a Tereza, dotô
 Felicidade não quis
 Pus meus sonhos nesse olhar
 Paguei caro o meu amor
 Por mordi de outro caboclo
 Meu rancho ela abandonou
 Senti meu sangue ferver
 Jurei a Tereza matar
 O meu alazão arriei
 E ela eu fui procurar
 Agora já me vinguei
 É este o fim de um amor
 Essa cabocla eu matei
 É a minha história doto.

Em 1940, após terem gravado Chico Mulato, o diretor da RCA-Victor, Mr. Evans pediu a Torres e Pacífico que fizessem uma outra música do mesmo gênero de Chico Mulato, visto que o sucesso alcançado por esta fôra imenso. Foi aí que surgiu Cabocla Tereza, interpretada por Raul Torres e Serrinha, sendo declamada e cantada e, batizando-a de toada-histórica. A toada-histórica ⁶³possui versos declamados antes da cantoria, esta na opinião de João Pacífico é sua principal característica.

Cabocla Tereza conta a história de um homem que foi traído pela sua esposa. Um terceiro personagem observa tudo o que está acontecendo dentro da pequena tapera, assustado ele sai à procura de um médico, ao retornar com ajuda, encontra um homem desesperado, que começa a lhes contar a sua história de vida com aquela caboclinha.

⁶³ A composição Pingo d'água também faz parte deste gênero musical caipira.

Nesta canção, obra prima de Raul Torres e João Pacífico, alguns pontos são de importantes significados para nós. Os valores presentes na relação entre homem e mulher são significativos para compreendermos como era a vida, o cotidiano do meio rural. A concepção de casamento da época era para a vida toda, não se admitia separação entre cônjuges, a lei não era a jurídica, mas sim as leis dos homens. O homem defendia sua honra com sua própria vida se assim fosse necessário. É nesse sentido que, um de nossos personagens (homem traído) sai em desespero à procura de Teresa, e ao encontrá-la a assassina. Como vemos a sua honra foi lavada a sangue, as leis jurídicas neste momento não têm autoridade frente ao costumes adquiridos ao longo do tempo. Portanto, o que decide a vida daquela caboclinha são as maneiras de interpretações que os homens daquela época possuem, ou seja, sua cultura. Aqui, entendemos por cultura, o seu sentido antropológico, cultura como um modo de vida, as relações sociais que permeiam o cotidiano de determinadas sociedades. A tradição popular constitui um dos principais locais de resistência ao novo, às maneiras pelas quais uma sociedade quer se impor sobre a outra, desse modo, mesmo sem se dar conta disto, as peculiaridades do homem rural resistem às inovações da cidade.

PINGO D'ÁGUA
(Raul Torres e João Pacífico) ⁶⁴

Eu fiz promessa
Pra que Deus mandasse chuva
Pra crescer a minha roça
E vingar as criação
Pois veio a seca
E matou meu cafezal
Matou todo o meu arroz
E secou todo algodão
Nessa colheita

⁶⁴ **Pingo d'Água.** Álbum Remas, Recordando Raul Torres. Compact Disc (CD), 2000, toada histórica. Compositor: Raul Torres e João Pacífico. 1945. Interpretes: Tonico e Tinoco.

Meu carro ficou parado
 Minha boiada carreira
 Quase morre sem pastar
 Eu fiz promessa
 Que o primeiro pingô d'água
 Eu mojava as frô da santa
 Que tava em frente do altar
 Eu esperei
 Uma semana
 Um mês inteiro
 A roça tava tão seca
 Dava pena inte de ver
 Oiava o céu
 Cada nuvem que passava
 Eu da santa me alembra
 Pra promessa não esquecer
 Em pouco tempo
 A roça ficou viçosa
 As criação já pastava
 Floresceu meu cafezal
 Fui na capela
 E levei três pingô d'água
 Um foi o pingô da chuva
 Dois caiu do meu oiá

Pingô d'água é uma composição de 1945 que retrata a relação que o homem do meio rural tem com o sobrenatural. A devoção do homem caipira é algo incompreensível para os moradores da cidade. O próprio João Pacífico nos conta como veio à inspiração para escrever esta pérola da música caipira,

(...) aí eu voltei de Barretos, já com Torres, o Florêncio e eu. Eu era o crioulo. Eles faziam o circo e eu estava na cadeira, sentado. Quando chegamos em Barretos, 1944, havia uma seca tremenda, oito, nove meses sem chover, não tinha chuva. Aquele poeirão, não tinha asfalto

*ainda. Eu vi a turma ir pra igreja, acendendo vela, fazendo promessa pra que chovesse, e como não tinha intuição [sic] dessas coisas, falei: “preciso pedir, senão fico sendo covarde, se não pedir também para Deus ajudar a chover”. Parece que Deus me ajudou. Em agosto, aquela seca tremenda, eu fiz Pingo D’água, minha e do Torres.*⁶⁵

Permeando várias concepções do meio rural, o homem caipira esta impregnado de religiosidade, tradicionalidade, desde a preparação da terra para o plantio, o plantio feito na época certa do ano e, os fatores climáticos inerentes de sua vontade estão presentes no seu dia-a-dia. Portanto, como se vê, as agruras do homem do campo são rotineiras, ao sobrenatural ele credita toda sua vida, sua lida no campo. Nessa perspectiva, Stuart Hall nos diz que,

*(...) os elementos da tradição não só podem ser reorganizados para se articularem a diferentes práticas e posições e adquirir um novo significado e relevância, (...) as tradições não se fixam para sempre: certamente não em termos de uma posição universal, mas particularizada de acordo com seus agentes históricos.*⁶⁶

MODA DA MULA PRETA **(Raul Torres e João Pacífico)**⁶⁷

Eu tenho uma mula preta
Tem sete palmo de altura
A mula é descanelada
tem uma linda figura
Tira fogo na calçada
no rampão da ferradura
Com a morena dilicada

⁶⁵ João Pacífico concedeu esta entrevista ao **Programa Ensaio**, da TV cultura de São Paulo, em 1991, aos 82 anos de idade.

⁶⁶ Hall, Stuart. **Notas sobre a desconstrução do “popular”**. In: Da Diáspora: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Ed.: UFMG, Brasília: Unesco, 2003. p. 260.

⁶⁷ **Moda da Mula Preta**. Álbum Remas, Recordando Raul Torres. Compact Disc (CD), 2000. Moda de viola, 1945. Compositores: Raul Torres e João Pacífico. Interpretes: Tonico e Tinoco.

na garupa faz figura
A mula fica enjoada,
pisa só de andadura
O ensino na criação
veja quanto que regula
O defeito do mulão,
eu sei que ninguém carcula
Moça feia e marmanjão,
na garupa a mula pula
Chega a fazer cerração
todos pulos dessa mula
Cara muda de feição,
sendo preto fica fula
Eu fui passear na cidade,
só numa volta que eu dei
A mula deixou saudade
no lugar onde eu passei
Pro mulão de qualidade
quatro conto eu injeitei
Prá dizer mesmo a verdade,
nem satisfação eu dei
Fui dizendo boa tarde,
prá minha casa voltei
Soltei a mula no pasto,
veja o que me aconteceu
Uma cobra venenosa
a minha mula mordeu
Com o veneno dessa cobra
a mula nem se mexeu
Só durou umas quatro horas
depois a mula morreu
Acabou-se a mula preta
que tanto gosto me deu.

Nesta composição de Torres e Florêncio percebo que um dos vieses de interpretação da mesma relatam a satisfação e o prazer que o homem da roça tem pelo seu animal. Um animal que, mesmo com problema de articulação motora possui boa estatura e é bem vistoso, além de caminhar imponentemente, com trotes fortes e seguros. Um bom animal é essencial para o trato diário com os “bichos” do campo e para a lida, ele auxilia o homem rural nas tarefas diárias, como puxar carga de alimentos, entulhos e outros trabalhos cotidianos.

Com o passar do tempo a convivência ganha status de admiração pelo seu dono. O animal desperta interesse em seus observadores, qualquer preço estes oferecem em troca do animal, a cobiça é parte integrante das relações sociais do campo. Assim, a partir desta concepção percebo um dos valores ímpares integrantes do meio rural, a oposição de valores sentimentais em detrimento a valores financeiros, nenhuma quantia em dinheiro é capaz de separar o animal do seu proprietário/admirador, sendo que a única coisa possível será o veneno de uma cobra.

Moda da Mula Preta⁶⁸ faz parte de um gênero musical caipira bastante apreciado pelos adoradores da música caipira, a moda-de-viola. A moda de viola é parte integrante do Catira⁶⁹, é considerada o gênero mais nobre da música caipira. Roberto Corrêa descreve,

*(...) cantada em dueto e apenas apoiada na batida ou no ponteio da viola, a poesia traz uma narrativa extensa. Sagas, amores, causos, acontecimento, tragédias são temas usuais da moda-de-viola, que, por muitas vezes, vêm cumprindo o papel de imprensa do sertão.*⁷⁰

⁶⁸ A composição Boiada Cuiabana também integra o gênero moda-de-viola.

⁶⁹ Catira é um gênero de música tradicional formada por dois cantadores com viola e por vários pares de dançadores, os palmeiros, que sapateiam e batem palma, liderados por um deles.

⁷⁰ CORRÊA, 2000, op. cit., p. 71.

Neste ínterim, o imaginário religioso, somado às crenças, à linguagem, aos mitos, aos sentimentos, às labutas do campo, à lida com a terra, com a vida e com a morte compõem o universo do homem rural, definindo seu espaço cultural: uma dimensão peculiar, própria deste homem, de sua comunidade. Conquanto, entendo que a música caipira é a expressão musical desta “dimensão cultural”. Acredito que só se compreende a música caipira, considerando a “dimensão cultural” de sua origem e, que só faz música caipira quem habita, de uma forma ou de outra, esta “dimensão cultural”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O caminho até aqui não foi fácil. Há exatamente cinco anos deixei minha casa, pais e irmã, bem como amigos, para fazer faculdade de história na Universidade Federal de Uberlândia. Meu maior sonho havia chegado, estava ali sentado numa cadeira federal, sendo chamado de acadêmico e admirado por todos meus familiares.

Com o passar dos semestres percebi que o curso de história era exatamente aquilo que havia pensado. As dificuldades em se habituar ao meio universitário foram logo sendo quebradas. Aos colegas de curso devo grande estima, nos estudos pelo dia e noite afora, nossas discussões contribuíram de maneira significativa para minha formação intelectual. As aulas de história do curso me permitiram abrir um leque de interpretações acerca do que é discutido rotineiramente, desvendou em mim uma cortina de fumaça que estava obscurecida, seja pelo não aprendizado em outros cursos ou pela interpretação mais aprofundada que as discussões em sala de aula me permitiram descobrir.

Indubtavelmente, ao se debater, discutir as temáticas pertinentes ao estudo de história em sala de aula, novas perspectivas de pesquisa se vislumbram. É neste sentido que percebo a importância do debate historiográfico travado com professores e colegas. Este debate contribui substancialmente para se pensar um tema de pesquisa. À medida que o curso se desenrola percebi que minhas concepções acerca de várias temáticas se alteraram com certa significância.

É neste âmago de novas descobertas que percebo a importância de um trabalho de pesquisa, ou seja, científico, como a monografia. De maneira alguma o caminho percorrido para se produzir um trabalho de tal importância é fácil, pelo contrário, vencer as dificuldades, as intensas agruras do dia-a-dia e, ao final se dar conta que foi de minha inteira autoria estas linhas escritas, me engrandece enquanto pesquisador, objetivo que esta sendo conquistado ao longo de intensas leituras e, conseqüentes novos aprendizados.

As disputas travadas entre cidade e campo, é o norte do nosso trabalho. Logo, o termo “transformação social” se faz presente em toda discussão elaborada. Ao proferir este termo estamos designando um processo amplo, complexo e lento de mudanças que ocorrem, por inúmeras razões (mas principalmente pelo surgimento de novas necessidades dos homens) de práticas, valores, princípios e características pertinentes a determinado tipo de sociedade. Considero, por isso mesmo, a análise da transformação social extremamente importante, pois as necessidades humanas estão em constantes transformações. Nesse sentido, precisam ser examinadas para uma maior autoconsciência do que somos ou fazemos.

Entendo que os valores sociais podem ser caracterizados como aquilo em que os homens acreditam ser “certo” para si e seus semelhantes, ou seja, são os princípios aceitos e tidos como sagrados pelos homens de determinada sociedade.

Os homens ao organizarem a cidade (em oposição ao campo) apresentam novos valores, necessidades diferenciadas e que se consolidam na medida em que vão consolidando a cidade. Portanto, a construção, organização e consolidação da cidade vai também estruturar uma nova série de atividades que vão definindo e configurando um novo modelo de homem, em oposição ao homem rural. Nessa perspectiva, a música caipira (mediadora das relações sociais, onde o poeta caipira assumia a posição de porta voz do caboclo), assim como o morador urbano, ganham uma nova roupagem. Há introdução de novos instrumentos musicais e ritmos, com um repertório de arranjos modernos tornam a música caipira em sertaneja. A preocupação dos sertanejos eram outras, aumentar o esquema de apresentação, investir em equipamentos, transformar a dupla em uma grande banda. Um tipo específico de melodia traz à tona novos sentimentos transportados para o palco, as canções se destinam primordialmente a satisfazer às exigências, gostos, anseios (ou o nome que se queira dar) das populações carentes, que habitam a periferia das cidades. Contudo, a música caipira sobrevive nos dias de hoje com algumas duplas abnegadas da grande indústria cultural que, mesmos com

as dificuldades de aceitação da população, ainda vive nas menores cidades deste rico país.

A transformação social exigida pelo novo tipo de sociedade é complexa, pois o homem deixa a vivência, exclusivamente familiar e grupal para habitar uma “nova civilização”, com princípios, valores e características totalmente diversas. Da mesma maneira que os princípios que regem a nova sociedade são alterados, também as características do homem dessa sociedade em construção serão modificados totalmente. Cada sociedade exige uma lógica e um modelo de homem que sustentam a prática social vigente. Os conhecimentos e características exigidos do homem em cada momento histórico são diferentes, em função do modelo de sociedade presente.

FONTES PESQUISADAS

Álbum Remas, Recordando Raul Torres. Compact Disc (CD), 2000, remasterização. Moda de Viola. Interpretes: Raul Torres e Florêncio.

Álbum Remas, Recordando Raul Torres. Compact Disc (CD), 2000, Interpretes: Tonico e Tinoco.

Entrevista concedida por João Pacífico ao Programa Ensaio, da TV cultura de São Paulo, em 1991, aos 82 anos de idade.

Fala de Capitão Furtado reproduzida no encarte do disco: Música Caipira – Tonico e Tinoco, Alvarenga e Ranchinho e outros. In: **Coleção Nova História da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Editora Abril Cultural. 2º Edição, 1978.

MILZ, Tom de. **Jeca Tatu - o "piolho-da-terra"** -. Maio, 2001. Disponível em <<http://www.caiman.com.br>> Acesso em: 12 out.2005.

Disco 80.0205. RCA-VICTOR. 78 rpm, 1945. Interpretes: Raul Torres e Serrinha.

ROSA, J. M. da. **O escritor e o caipira**. Março, 2003. Disponível em <<http://www.jornaldaunicamp.com.br/htm>> Acesso em: 12 out. 2005.

JORNAIS

Jornal Folha de São Paulo.

REVISTAS

Revista História Viva

Revista Nossa História

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. **Textos escolhidos**. São Paulo: Nova Cultural, 1999, Coleção os Pensadores.

BOTEZELLI, J. C. Pelão. PEREIRA, Arley. **A Música Brasileira deste século por Seus Autores e Interpretes**. São Paulo. SESC, 2000.

CEVASCO, Maria Elisa. **Dez lições sobre estudos culturais**. São Paulo, Boitempo editorial, abril de 2003.

CORRÊA, Roberto. **A Arte de Pontear Viola**. Brasília, Curitiba: Ed. Projeto Três Américas – Associação Cultural, 2000.

DANTAS, Macedo. **Cornélio Pires: criação e riso. São Paulo: Duas cidades**. Secretária da Cultura, Ciências e tecnologia. 1976.

DINIZ, Eli. **Políticas públicas para as áreas urbanas: dilemas e alternativas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

Fenelon, D. R. O historiador e a cultura popular: história de classe ou história do povo? In: **História e Perspectiva**. Uberlândia, 6-5-23, jan./ jun. 1992.

_____. **50 textos de história do Brasil**; seleção e organização de Dea Ribeiro Fenelon, prefácio de Jaime Pinsky. São Paulo, Hucitec, 1974.

FERRETE, J. L. **Capitão Furtado - Viola Caipira ou Sertaneja?** Ed. Funarte, 1985, 1ª ed..

GOMES, Angela Maria de Castro. **Burguesia e trabalho: política e legislação social no Brasil, 1917-1937**; prefácio de Evaristo de Moraes Filho. Rio de Janeiro: Campus, 1979.

HONÓRIO, F. Wolney. **O Sertão nos embalos da música rural. 1929-1950**. Dissertação de mestrado em história. Puc. São Paulo. 1992.

Hall, Stuart. **Notas sobre a desconstrução do “popular”**. In: Da Diáspora: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Ed.: UFMG, Brasília: Unesco, 2003.

HILAIRE, Saint apud Enid Yatsuda. **O Caipira e os outros**. In: BOSI, Alfredo. **Cultura brasileira: temas e situações**. 2. ed. Série fundamentos, São Paulo: Ática, 1992. 1992.

IANNI, O. **Estado e planejamento econômico no Brasil: 1930-1970**. Civilização brasileira, São Paulo, 1971.

JÚNIOR, Caio Prado. A política monetária do Brasil. In: **História Econômica do Brasil**. 3ª edição, Editora Brasiliense, São Paulo, 1953.

LOBATO, Monteiro. **Urupês, obras completas**. São Paulo: Brasiliense, 1968, v. 1.

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

OLIVEIRA, E. V. de. **Instrumentos Musicais Populares Portugueses**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1966.

SINGER, P. **Economia política da urbanização**. 8. Edª. São Paulo: brasiliense, 1981.

WILLIAMS, R. **O campo e a cidade: na história e na literatura**; Tradução Paulo Henrique Brito. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.