

LUCAS ANTONIO DE ARAÚJO

**TENSÕES E AJUSTES ENTRE TRADIÇÃO E MODERNIDADE NAS
DEFINIÇÕES DE PADRÕES DA MÚSICA SERTANEJA ENTRE OS
ANOS 50 E 70**

**FRANCA
2014**

LUCAS ANTONIO DE ARAÚJO

**TENSÕES E AJUSTES ENTRE TRADIÇÃO E MODERNIDADE NAS
DEFINIÇÕES DE PADRÕES DA MÚSICA SERTANEJA ENTRE OS
ANOS 50 E 70**

Tese apresentada à Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, como pré-requisito para obtenção do Título de Doutor em História. Área de concentração: História e Cultura Social.

Orientadora: Profa. Dra. Tânia da Costa Garcia

**FRANCA
2014**

Araújo, Lucas Antonio de.

Tensões e ajustes entre tradição e modernidade nas definições de padrões da música sertaneja entre os anos 50 e 70 / Lucas Antonio de Araújo . – Franca : [s.n.], 2014.

274 f.

Tese (Doutorado em História). Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências Humanas e Sociais.

Orientador: Profª Drª Tânia da Costa Garcia.

1. Música sertaneja. 2. Música popular – Brasil. 3. Brasil – Cultura popular. I. Título.

CDD – 780.981

LUCAS ANTONIO DE ARAÚJO

TENSÕES E AJUSTES ENTRE TRADIÇÃO E MODERNIDADE NAS DEFINIÇÕES DE PADRÕES DA MÚSICA SERTANEJA ENTRE OS ANOS 50 E 70

Tese apresentada à Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, como pré-requisito para a obtenção do Título de Doutor em História.

Área de Concentração: História e Cultura Social.

Linha de Pesquisa: História e Cultura Social

BANCA EXAMINADORA

Presidente: _____
Dra. Tânia da Costa Garcia (UNESP)

1º Examinador: _____
Dra. Márcia Naxara (UNESP)

2º Examinador: _____
Dra. Marisa Saens Leme (UNESP)

3º Examinador: _____
Dr. Adalberto Paranhos (UFU)

4º Examinador: _____
Dra. Geni Rosa Duarte (UNIOESTE)

Franca, ____ de _____ 2014

DEDICO à minha avó Margarida, grande conhecedora das modas de viola, que me apresentou os primeiros discos em uma antiga vitrola.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Érika, por todo apoio, dedicação e paciência durante a realização deste trabalho e na vida. Agradeço ao Pedro, meu filho, minha grande motivação. Agradeço também aos meus pais, por todo apoio e lealdade, e meus irmãos Murilo e Heitor.

Agradeço muito minha orientadora Tânia da Costa Garcia por toda dedicação, amizade, paciência e confiança. Agradeço às professoras Márcia Naxara e Marisa Saens Leme pelas contribuições na qualificação deste trabalho e por acreditarem nele, também a CAPES por apoiar o projeto e a Munira e Adriana pela grande ajuda na revisão.

Agradeço também aos meus amigos, que mesmo mais distantes continuam presentes como Cleber, Eduardo “Jesus”, e aos sempre próximos Jonas, Anderson, Júlio, Passarinho, Frias, Douglas, Denis, ao Luís Lopes, a Cláudia, Elaine e Ricardo, todos muito especiais. Aos queridos Marcelo e Mariana, ao Miltinho e aos, há muito distantes, Iago, Carlinhos, Mônica e Igor, também ao Zé Matê e outros impossíveis de recordar neste momento, mas muito importantes em minha formação.

Agradeço também a Mariana e a Natália, colegas de orientação que sempre ajudaram muito e, em suma, a todos aqueles, e são muitos, que contribuíram, me desculpando pelos inevitáveis esquecimentos.

Não posso me esquecer dos violeiros, aqueles que convivi e aqueles que ouvi, e da turma da “Morada Du Capiau” por mostrar que nem sempre o impossível é impossível.

Por fim não há como não agradecer a Deus.

RESUMO

ARAÚJO, Lucas Antonio de. **Tensões e ajustes entre tradição e modernidade nas definições de padrões da música sertaneja entre os anos 50 e 70**. 2014. 274f. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Franca, 2014.

A música sertaneja se constituiu como gênero musical de grande popularidade, principalmente a partir da década de 1950, quando se abre para distintas influências, sejam elas de ritmos rurais nacionais, considerados típicos de outras regiões, sejam sonoridades estrangeiras. Ela foi definindo seus padrões e modelos do que seria considerado tradicional, entre os anos 50 e 70, bem como imagens acerca da realidade que estava inserida e a defesa de certos valores e visões de mundo. As referências estéticas e sonoras na formação do gênero irão variar nesse período, com incorporações que vão de guarânias e polcas paraguaias ao bolero e rock. A música sertaneja será também responsável pela circulação e, por vezes, pela construção de diversos “retratos de Brasil” sonoros e narrativos, da formação e exaltação do passado, assim como pela fomentação de uma autoimagem do gênero como representante da tradição musical rural do país. A compreensão das variações destas imagens e dos padrões estéticos e sonoros em que elas se inserem é de grande importância para nos aproximarmos das visões de mundo, valores, relações entre o novo e o velho, tradição e modernidade, posições culturais e políticas na formação de um gênero de grande apelo popular, principalmente, entre setores sem educação formal, durante períodos de intensas transformações e transições, em que o país deixa de ser majoritariamente rural para se tornar urbano. A música sertaneja se constituiu em uma espécie de “trilha sonora” de boa parte da população brasileira que viveu essa transição.

Palavras-chave: Música sertaneja, música rural, História da música brasileira, História do Brasil – Século XX.

RESUMEN

ARAÚJO. Lucas Antonio. **Las tensiones y los ajustes entre la tradición y la modernidad en las definiciones de los estándares de la música country de los años 50 y 70.** 2014. 274p. Tesis (Doctorado en Historia) Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Franca, 2014.

La música sertaneja se constituyó como género musical de gran popularidad principalmente a partir de la década de los 50, cuando se abre a distintas influencias, provenientes bien de ritmos rurales nacionales, considerados típicos de distintas regiones de Brasil, bien de sonoridades extranjeras. Las referencias estéticas y sonoras en la formación del género variarán aún en ese período, con aportes que van desde las guaranias y las polcas paraguayas al bolero y al rock. Entre los años 50 y 70, la música sertaneja fue definiendo los patrones y modelos de lo que sería considerado como tradicional, las imágenes de la realidad en la que estaba insertada y la defensa de ciertos valores y visiones del mundo. Ella será la responsable de la circulación y, en ocasiones, de la construcción de diversos “retratos” sonoros y narrativos de Brasil, así como de la formación y exaltación del pasado y del fomento de una autoimagen del género como representante de la tradición musical rural del país. Estas imágenes del pasado privilegian bien las narrativas bucólicas y de exaltación de la naturaleza y de la tierra, bien las narrativas épicas y trágicas, estas últimas protagonizadas por ciertos modelos de héroes y por la presencia de la violencia. La comprensión de las variaciones de estas imágenes –y de los patrones estéticos y sonoros en las cuales ellas se insertan– son de gran importancia para aproximarnos a las visiones del mundo, los valores, las relaciones entre tradición y modernidad, las posiciones culturales y políticas en la formación de un género de gran atracción popular. Esta atracción sensibiliza principalmente a los sectores sociales sin educación formal durante los períodos de intensas transformaciones y transiciones, en los cuales el país deja de ser mayoritariamente rural para volverse urbano. La música sertaneja se constituirá en una especie de “banda sonora” para una parte considerable de la población brasileña que vivió esta transición.

Palabras-claves: *Música sertaneja*, música country, Historia de la música brasileña, Historia del Brasil - Siglo XX.

ABSTRACT

ARAÚJO. Lucas Antonio. **Tensions and adjustments between tradition and modernity in the definitions of standards of country music from the 50s and 70s.** 2014. 274p. Thesis (Ph.D. in History) Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Franca, 2014.

“Sertanejo” (Brazilian country music) has been established as a musical genre of great popularity, especially since the 1950’s, when it opened up to different influences, both traditional Brazilian country rhythms from several different regions, and foreign sonorities. Aesthetic and musical references for the constitution of this genre changed during this period with the assimilation of different musicalities like the *guarânicas*, the Paraguayan polkas, the Bolero and Rock and roll. Brazilian country music defined its own patterns and models, shaping the style considered traditional, between the 50’s and the 70’s. This music was also to become responsible for the dissemination – and, sometimes, for the construction – of different narrative and musical “images of Brazil”. It will also play a major role in the constitution and glorification of the past and of a self-portrait of this genre as representative of the Brazilian country music tradition. These images of the past promote either bucolic narratives, the glorification of nature and land, or epic and tragic narratives characterized by heroic models and the presence of violence. Understanding the variations of these images and their aesthetic and musical context is very important to understand worldviews, values, the relationship between tradition and modernity, cultural and political positions constituting a musical genre of great popular appeal. This appeal especially calls on audiences lacking formal education during these periods of intense shifts and transitions in which the country became more urban than rural. Brazilian country music will act as a sort of “soundtrack” to a considerable number of the Brazilians who lived during this transition.

Key-words: *Música sertaneja*, Brazilian country music, History of Brazilian music, History of Brazil - Twentieth Century.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO I	44
1 O SERTÃO ESTÁ NO INTERIOR E NA FRONTEIRA PARAGUAIA: IMAGENS DO BRASIL RURAL E O INÍCIO DA EXPANSÃO DA MÚSICA SERTANEJA	44
1.1 Imagens do Brasil rural na história e na literatura	44
1.2 “A música Paraguaia também é sertaneja”: a construção de um gênero musical e a primeira incorporação de uma sonoridade estrangeira	56
1.3 As primeiras definições e padronizações sobre uma base eclética de gêneros na música sertaneja: guarânias, polcas, sanfonas e imagens da fronteira com o Paraguai.....	65
CAPÍTULO II	78
2 ECLETISMO INTRANSIGENTE: TRADICIONALISMO E COSMOPOLITISMO, MODAS DE VIOLA E BOLEROS NOS ANOS 50	78
2.1 “Viva o futuro, preserve-se o passado”: folcloristas e a busca de uma alma nacional ...	78
2.2 As fronteiras internacionais se expandem: boleros urbanos e canções mexicanas na música sertaneja.....	83
2.3 “A música sertaneja é somente nacional”: Tônico e Tinoco, a exaltação do rural e o “Brasil caboclo”.....	89
2.3.1 <i>Narrativas épicas e valorização da coragem pessoal</i>	101
2.3.2 <i>“Viva o Brasil!” Exaltação de um país rural</i>	110
CAPÍTULO III	119
3 “CADA VIOLEIRO É UM SOLDADO”: SACRIFÍCIO, TRAGÉDIA E AS IMAGENS NACIONAIS E RURAIS EM TIÃO CARREIRO E PARDINHO NA DÉCADA DE 1960	119

3.1	Inovação, estilização e tradicionalismo: uma nova dupla “de raiz” e novos padrões da tradição	122
3.2	“O humilde poderoso”: a pecuária e a desforra aos ricos prepotentes	133
3.3	“As músicas dos estrangeiros querem invadir o nosso mercado!”: pagodes, exaltação da nação e “o lugar da mulher”	141
3.4	A morte de Ana Rosa: o “caipira atrasado” e a tragédia na música sertaneja	155
CAPÍTULO IV		165
4	A VIOLÊNCIA REDENTORA: CONFLITOS SOCIAIS E O HERÓI NA MÚSICA SERTANEJA TRADICIONAL	165
4.1	“A violência justificada”: o homem do povo armado contra os “donos do mundo”	165
4.2	“O herói fardado, protetor do povo”: a exaltação do policial e do militar como mantenedores da ordem na nação	175
4.3	“O herói boi”: o boi como representação do homem comum	179
4.4	O exército, “lugar de oportunidades e de redenção social”	183
4.5	O carreiro, o violeiro e o cavaleiro, heróis populares e narrativas épicas: exaltação do passado e tensões com a modernidade	190
4.6	Uma visão panorâmica: música sertaneja tradicional nos anos 60 e início dos 70	200
CAPÍTULO V		204
5	ATIRANDO PARA TODOS OS LADOS: AS NOVAS EXPERIÊNCIAS E SEPARAÇÃO ENTRE MÚSICA SERTANEJA MODERNA E TRADICIONAL	204
5.1	Os “ <i>Hippies</i> ” pistoleiros, defensores da ordem: Leo Canhoto e Robertinho e a abertura incondicional da música sertaneja	204
5.2	“Os boiadeiros se aliam aos caubóis”: a canção “o justiceiro” e definições do povo brasileiro por Leo Canhoto e Tião Carreiro e Pardinho	219
5.3	Lavradores e operários, os “soldados do progresso”: imagens do brasil e do povo no repertório de Leo Canhoto e Robertinho	224
5.4	“Morrer pela pátria ou viver sem razão”: pessimismo e desilusão com o mundo na música sertaneja tradicional	232
CONCLUSÃO		252
REFERÊNCIAS		256
ANEXOS		264

INTRODUÇÃO

A música sertaneja se constitui em importante fonte para apreensão de aspectos formadores da cultura nacional, bem como para desvendarmos discursos de grande impacto popular ao longo do século XX, marcadamente em sua segunda metade. Por se tratar de um gênero musical de grande circulação, em um público sem a tradição da cultura letrada, que passa por grandes mudanças sociais – um processo muito acelerado de modernização e de mudanças culturais – a música sertaneja não irá se eximir de construir imagens acerca dessas mesmas transformações, permeadas de juízos e concepções a seu respeito e partilhando de valores e visões de mundo, que inevitavelmente tinham uma grande circulação social.

A pesquisa da música sertaneja nos ajuda a perceber a construção e difusão desses juízos, de concepções e imagens do Brasil que tinham uma privilegiada influência social e vão demonstrar diversas tentativas de adaptação ou crítica, ou mesmo recusa, ante transformações sociais tão profundas, daqueles que construíram a música sertaneja, gênero que se voltou para imagens rurais de um passado mítico pré-moderno, em uma realidade urbanizada, bem como da relação das visões de mundo e valores associados a este mesmo passado e espaço, em relação aos valores e à cultura considerados modernos. Através da observação da trajetória da música sertaneja da década de 1950 aos anos 70 poderemos vislumbrar as formações de padrões em seu interior, tanto do que seria considerado como “genuína tradição” da música rural quanto de tendências mais sensíveis e abertas à circulação de sonoridades estrangeiras em uma realidade moderna de múltiplas influências.

Neste trabalho buscaremos justamente vislumbrar as modificações de padrões e tendências na música sertaneja, no período citado, observando como o que se considera ser tradicional também é variável estética e tematicamente, assim como também vulnerável às influências de sonoridades estrangeiras. Veremos como em uma realidade de constantes mudanças a música sertaneja irá assumir a tarefa de apresentar em seu repertório “retratos do Brasil”¹, que são variáveis a depender do período, construirá imagens do passado de narrá-lo de maneira mítica e que se apoia na valorização do rural e do “homem comum”, além de um discurso crítico em relação à modernidade e suas concepções e visões de mundo. As

¹ BOLLE, Willi. **Grandesertão.br**. São Paulo: Duas Cidades, 2011.

mudanças de padrões sonoros e temáticos, marcadamente as imagens de Brasil e a relação destas com a modernidade e urbanização serão os trilhos a serem perseguidos no vasto território da música sertaneja, com todas as suas variações e hibridismos, assim como contradições e descontinuidades. Buscaremos perceber então a construção do que seria considerado tradição na música sertaneja, bem como acompanhar o surgimento de tendências que não são apegadas a noções de continuidade.

Para tanto, a partir da análise de uma vasta discografia do gênero, elegendo os intérpretes mais emblemáticos e definidores das distintas tendências que irão se formar na segunda metade do século XX, buscamos selecionar as canções que nos permitam traçar um panorama acerca dos padrões estéticos e das imagens de Brasil e do rural, presentes no repertório da música sertaneja que se coloca como construtora de imagens e definições nacionais e do passado. Mapearemos, pelas canções selecionadas, as variações sonoras e narrativas da trajetória da música sertaneja. Veremos como a partir da década de 1950 irá se tornar uma tendência marcante a pretensão de uma abrangência nacional pautada no projeto de “cantar o Brasil rural”, assimilando imagens consideradas típicas e associadas às distintas regiões do país. Concomitantemente teremos uma vertente no interior do gênero que começa a se abrir para sonoridades estrangeiras. Sobre ela veremos suas variações estéticas e temáticas até os anos de 1970, comparando-a com a vertente tradicional.

Marcadamente buscaremos estas variações no interior da música sertaneja, gênero musical que buscou se constituir como representante da ruralidade nacional, portador da defesa de valores considerados em seu interior como sendo tradicionais e de uma legitimidade para a narração do passado. Buscaremos então traçar um panorama das mudanças na trajetória da música sertaneja de sonoridades e das imagens recorrentes em seu repertório entre os anos 50 e 70. As canções selecionadas neste trabalho são aquelas que representam as principais tendências na trajetória do gênero no período abordado, seja na incorporação de novas sonoridades e ritmos, seja nas narrativas e imagens construídas acerca do passado e do presente. Objetivamos levantar questões e mesmo construir algumas chaves de compreensão da trajetória do gênero entre os anos 50, 60 e 70, bem como das imagens do povo e do Brasil que mais aparecem em seu repertório. Estamos diante de um gênero que se propõe a construir narrativas em relação ao passado e à formação do povo.

O período citado acima foi escolhido como recorte temporal pelo fato de ser o tempo de pretensões do gênero de se constituir como uma “música rural nacional” através de referências nas letras e incorporação de ritmos nacionais de regiões distintas, por um lado, e por outro, de sua abertura em relação a diversos gêneros musicais estrangeiros que

comporiam o variado caldeirão de referências da música sertaneja. Essas três décadas são o tempo de formação dos principais padrões, das subdivisões, das tensões e ajustes que configurariam o gênero até os dias atuais.

Como já foi mencionado, a música sertaneja se propõe a ser uma espécie de porta-voz do passado, comumente apresentado de maneira idealizada ou trágica, bucólica ou épica, e acaba por construir uma vasta constelação de narrativas deste mesmo passado. Este é um dos aspectos que consideramos ser inovador na presente pesquisa, a tentativa de extrair de sua narrativa formas para a compreensão da maneira de lidar com a própria história e sociedade da música sertaneja tradicional – a qual sensibilizava e fazia parte da vida e cotidiano de grandes contingentes sociais no Brasil a partir dos anos 50 – bem como os significados destes elementos diante de um processo de profundas mudanças sociais no qual a música sertaneja estava inserida: a transformação de um país rural em um país urbano em poucas décadas, a grande transição entre mundos distintos em sua paisagem, em seus valores e concepções e nas relações sociais.

Ao nos voltarmos a uma “música sertaneja tradicional”, estamos tendo como referência a definição dada pelo sociólogo inglês Raymond Williams de “tradição”, ao analisar a continuidade e as discontinuidades da tragédia na literatura ao longo da história. A tradição aqui é vista não necessariamente como uma continuidade, mas como uma “interpretação do passado”.²

[...] uma seleção e avaliação daqueles que nos antecederam, mais do que um registro neutro. E, se assim é, o presente, em qualquer época, é um fator na seleção e na avaliação. Não é o contraste, mas a relação entre o moderno e o tradicional aquilo que interessa ao historiador da cultura.³

Ao nos depararmos com esses discursos que pretendem narrar o passado, a formação nacional e mesmo o presente, é inevitável a comparação entre o que é considerado tradicional, muitas vezes identificado no repertório do gênero como sendo o que é “genuinamente nacional”, e aquilo que se identifica com a modernidade e a urbanização. Na música sertaneja, essa relação entre moderno e tradicional é capaz de apreender muito mais do que apenas contrastes como veremos adiante.

Alguns conceitos e considerações de ordem metodológica nos ajudam na localização da música sertaneja em seu cenário cultural e histórico e nos permitem uma

² WILLIAMS, Raymond. **Tragédia moderna**. 2. ed. São Paulo: Cosacnaif, 2011. p. 34.

³ Ibid., p. 34.

visualização mais profunda do tema. A obra *Cultura*, do mesmo Raymond Williams⁴, auxiliou na abordagem de conceitos-chave para um trabalho que se volta para a história cultural e para a relação entre música e história. No que diz respeito a este último aspecto, o autor abordará a arte tendo como foco as relações sociais em que elas se inserem. Antes de abordar suas considerações acerca da arte e sua relação com a sociedade e período histórico, vejamos ainda como o autor busca definir “cultura” a partir das utilizações mais recorrentes do termo, aquelas que ele considera as mais pertinentes para a abordagem sociológica e histórica, e que permitirá a viabilidade do que ele pretende constituir como bases para uma sociologia da cultura.

Segundo Williams, cultura “em fins do século XVIII, no alemão particularmente e no inglês, um nome para configuração ou generalização do ‘espírito’ que informava o ‘modo de vida global’ de determinado povo.”⁵ O autor acabará então por definir “cultura”, primeiramente por uma perspectiva geral e abrangente, como um *modo de vida global* de um povo ou grupo social. Esta definição certamente traz em si diversas possibilidades de definições deste modo de vida global, ou de qual aspecto é mais relevante para a sua configuração, e acerca do que converge para sua realização. O autor identifica duas formas principais.

a) ênfase no *espírito formador* de um modo de vida global, manifesto por todos os âmbitos das atividades sociais, porém mais evidente em atividades “especificamente culturais” – uma certa linguagem, estilos de arte, tipos de trabalho intelectual; e b) ênfase em uma ordem social global no seio de uma cultura específica, quanto a estilos de arte e tipos de trabalho intelectual, é considerada produto direto ou indireto de uma ordem primordialmente constituída por outras atividades sociais.⁶

Williams identifica a primeira perspectiva como idealista e a segunda como materialista, mas buscará convergir as duas perspectivas, substituindo o “espírito formador” por *sistema de significações* “mediante o qual necessariamente uma dada ordem social é comunicada, reproduzida, vivenciada e estudada.”⁷

Tais definições sistematizam diversos aspectos gerais de uma definição, que é também geral, o que já admite diversas apropriações e não poucas utilizações feitas de maneira indiscriminada ou apenas “instintiva”. É importante fazer um pequeno acréscimo a esta definição do *sistema de significações* como, por vezes, também produtor ou fomentador

⁴ WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

⁵ Ibid., p. 10

⁶ Ibid., p. 12

⁷ Ibid., p. 13.

de determinada ordem social seguindo a perspectiva do autor de não excluir, mas fazer convergir as duas concepções definidas de maneira geral como idealista e materialista.

Ao longo deste trabalho a música sertaneja, especialmente sua vertente tradicionalista,⁸ será vista como um aspecto fundamental – como fomentadora e construtora – de um *sistema de significações* de uma determinada ordem social, inserida em um Brasil em pleno processo de urbanização e modernização cultural, marcadamente nos grandes centros urbanos, e relacionado a determinados grupos sociais, dos que realizam, negociam, escutam e se identificam com este gênero musical.

De uma maneira geral são pessoas que possuem referências culturais, sociais e simbólicas na realidade do campo, rural, ou interiorana, mesmo estando inseridas na realidade urbana em ascensão. Neste caso, por conta das transformações, as referências a esse universo rural se tornam ainda mais intensas, tomando a forma de reação a uma cultura e realidade sociais que por vezes não são compreendidas em seus valores e estrutura, no caso a modernidade, em diversos momentos, e em outros ela é conciliada e ajustada. Este será um dos aspectos fundamentais a se desvendar ao longo desse trabalho, a forma como se dá a relação com concepções culturais modernas encontradas na música sertaneja tradicional, bem como a afirmação radical de valores, concepções e modos de vida rurais.

Ainda no rastro das perspectivas de Williams sobre a cultura tentaremos identificar na música sertaneja os aspectos inerentes a uma formação cultural e as práticas que a produzem, que a viabilizam e constroem.

As práticas sociais e as relações culturais que produzem não só “uma cultura” ou “uma ideologia”, mas, coisa muito mais significativa, aqueles modos de ser e aquelas obras dinâmicas e concretas em cujo interior não há apenas continuidade e determinações constantes, mas também tensões conflitos, resoluções e irresoluções, inovações e mudanças reais.⁹

Em seu capítulo sobre as formações culturais, Williams buscará descrever as formas que estas assumem, e as características de cada uma delas. Para ele a formação é a maneira como os artistas ou grupos de artistas se reúnem para dar origem a um tipo ou estilo artístico, em uma unidade que a depender de seu grau de organização é denominada movimento, uma formação cultural em que

⁸ [Mais adiante veremos as diversas denominações mais utilizadas em um gênero tão variável e eclético como a música sertaneja, suas implicações.]

⁹ WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. São Paulo: Paz e Terra, 2000. p. 29.

[...] os artistas se congregam na busca comum de alguma meta específica. Essas formações, sob os nomes de “movimento, escola, círculo”, e assim por diante, ou sob o rótulo assumido ou recebido de um determinado “ismo”, são tão importantes na história cultural, particularmente na história cultural moderna, que apresentam, para a análise social, um problema especial, difícil e, contudo, inevitável.¹⁰

No caso da música sertaneja, o problema é de mais difícil solução porque estamos diante de um movimento do último tipo, que tem como característica ser menos organizado e formal, sem estatutos, pois “[...] não implica a inscrição efetiva como membro de coisa alguma. É uma forma mais frouxa de associação em grupo definida primordialmente por uma teoria ou prática compartilhada [...]”.¹¹

No caso da música sertaneja, já podemos afirmar que sua forma de associação é definida fundamentalmente por práticas – e podemos acrescentar, também, visões de mundo e mentalidades – compartilhadas do que por teorias. Essa característica está intimamente relacionada à organização interna, aspecto que também será abordado por Williams, segundo o qual estas podem se basear em “associação consciente ou identificação grupal”.¹² A música sertaneja, seguramente, mais uma vez, pode ser visualizada a partir do segundo tipo de associação, naquela que se dá por identificação grupal. Williams ainda apontará as dificuldades de se vincular formas culturais à realidade social de uma maneira metodologicamente consequente, na modernidade, em relação a outras realidades.

Metodologicamente, podemos fazer uma distinção, dentro dos pressupostos gerais desse tipo de análise, entre graus de relativa ênfase sobre elementos formais e históricos, em que ambos são tomados ainda como vinculados. Na verdade é exatamente nessa área que existem controvérsias essenciais de princípio e método. Contudo, sem reduzir a relevância dessas controvérsias teóricas, pode-se observar que existe certo desvio necessário, em análises de produção cultural moderna, na direção de uma análise formal comparativa, uma vez que constitui fato geral das culturas modernas que formas alternativas, ou aparentemente alternativas, se produzem no seio de complexidades bem como dos conflitos das sociedades modernas extensas, em comparação ou em contraposição com a predominância e até mesmo monopólio de uma única forma em situações sociais mais antigas.¹³

Segundo Williams, isso não quer dizer que devamos recusar a análise histórica e social e nos concentrar apenas nos aspectos formais, nos estudos das formas culturais na modernidade, embora tal empreitada seja muito delicada e complexa, dadas as variações e transformações nitidamente mais aceleradas do que as de outros tempos da modernidade e especificamente do século XX.

¹⁰ WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. São Paulo: Paz e Terra, 2000. p. 62.

¹¹ *Ibid.*, p. 66.

¹² *Ibid.*, p. 68.

¹³ *Ibid.*, p. 176.

Isso não pode significar (como por vezes se entende) que devemos passar da teoria e análise histórico-formais para as puramente formais. Ao contrário, a base histórica de toda análise sócio-formal deve ser considerada fortalecida pelo caráter histórico dessa mudança das formas únicas para as formas múltiplas de composição cultural.
14

Cabe ao pesquisador da cultura, diante desse quadro, não fugir de tais complexidades, mas, por outro lado, não se voltar a elas de maneira temerária. Devemos buscar os vínculos históricos e sociais da música sertaneja lidando com um instrumental metodológico que sempre nos alerte acerca do que “não podemos fazer”. Talvez uma das primeiras e fundamentais medidas seja cuidar para não cair no canto de sereia dos, como os chama Ginzburg, “famigerados argumentos circulares”.

A relação entre arte e história e, no caso, da música com a história é permeada de dificuldades e armadilhas teórico/metodológicas. É muito comum, por exemplo, cairmos na tentação de ver o objeto, nesses casos, como um reflexo do período histórico a que ele pertence, concebermos que através da obra de arte sejam obtidas informações diretas sobre uma época, um período, como se possível fosse vislumbrar o “estado de espírito” de um tempo, ou seu *sistema de significações*, como diria Williams ao analisá-las. Por outro lado, é comum também que busquemos os pressupostos identificadores de um tempo, de uma época, refletidos no objeto, tentando apenas corroborar esses mesmos pressupostos, formando uma espécie de círculo vicioso o qual Carlo Ginzburg denominará de “argumentos circulares”, assim definidos:

O pressuposto mais ou menos consciente dessa postura interpretativa é, naturalmente, a confiança em que as obras de arte, em sentido lato, fornecem uma mina de informações de primeira mão, interpretáveis sem mediações (este é o ponto), sobre a mentalidade e a vida afetiva de uma época [...] É verdade que a dialética inerente aos documentos históricos é tal que “as informações que se tenta obter com o auxílio de documentos deveriam ser pressupostas, para interpretar adequadamente este último”; mas também é verdade, como ressalta Panofsky que não é um círculo vicioso, já que “toda descoberta de um fato histórico antes desconhecido e toda nova interpretação de um fato já conhecido ou vão se ‘enquadrar’ na concepção geral predominante, e portanto, até chegarão a corroborá-la e enriquecê-la, ou provocarão nela uma mudança sutil, ou talvez radical, assim lançando nova luz sobre o que se conhecia até então.”¹⁵

Ginzburg se volta para o complexo problema da metodologia na história da arte expondo as considerações e conclusões de dois tradicionais historiadores da arte, A. Warburg e E. H. Gombrich, como representantes de concepções distintas muitas vezes contrárias no

¹⁴ WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. São Paulo: Paz e Terra, 2000. p. 178.

¹⁵ GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 64.

que diz respeito à análise histórica dos fenômenos artísticos, buscando apontar as contribuições de ambos para um método da história da arte. Ginzburg busca também enxergar os equívocos comuns de serem cometidos ao se aderir a uma das perspectivas incondicionalmente e propõe um método que seria ao mesmo tempo cauteloso e que não recusaria a relação entre história e arte.

O primeiro tende a enxergar a obra de arte como algo que reflete, ou traz em si de maneira relativamente direta, uma determinada realidade histórica, o que facilmente nos levaria aos “argumentos circulares”, e o segundo concebe que as obras de arte não podem ser consideradas “sintomas, expressões de uma determinada atitude geral ou, se quiser, concepção de mundo”.¹⁶

A partir da discussão estética da arte, ou mesmo do valor estético e a sua relevância como fonte histórica, Ginzburg nos ajuda a vislumbrar uma perspectiva e outra, analisando a relevância das pinturas de um determinado período como documentos. No caso, podemos trocar pintura por música sem prejuízo algum. “Uma pintura pode ser significativa para o historiador, por testemunhar determinadas relações culturais [...] e irrelevante do ponto de vista estético.”¹⁷

Obviamente não podemos inferir, a partir desta referência, que a música sertaneja seja “irrelevante do ponto de vista estético”. Por outro lado, o que é fundamental, até mesmo simples, mas muitas vezes ignorado – principalmente por detratores de fontes históricas não tão convencionais – é que a obra de arte, no caso, a música sertaneja, “testemunha determinadas relações culturais”. Tal constatação precisa ser ponderada, pois é justamente a busca pelos tais testemunhos que nos leva às vezes a enxergar as fontes em questão como testemunhos diretos, meros reflexos, considerados involuntários e, por isso, mais autênticos, sem mediações e problematizações, o que nos reconduz aos já citados argumentos circulares.

[...] quando uma historiografia prudente e moderna procura, talvez nas pegadas de Marc Bloch e seu *Métier d'historien*, extrair de um passado relutante testemunhos “involuntários” de mentalidades e estados de espírito, multiplica-se, por assim dizer, o risco de chegar, através de uma leitura “fisiognômica” dos testemunhos figurados, aos famigerados argumentos circulares.¹⁸

Para se tentar desvencilhar da armadilha comum dos argumentos circulares, escreve Ginzburg:

¹⁶GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 76.

¹⁷ Ibid., p. 57.

¹⁸ Ibid., p. 63

[...] o problema é ver qual é, nesse casos, a relação entre monumentos e documentos, entre “fontes primárias” e “fontes secundárias” [...] Simplesmente queremos dizer que, para quem queira considerar as obras de arte e os testemunhos figurativos em geral como fonte histórica *sui generis*, a análise iconográfica pode se mostrar insuficiente; impõe-se então o problema da relação entre dados iconográficos e dados estilísticos, e a relevância destes últimos para uma reconstrução histórica geral.¹⁹

Ginzburg irá propor então um olhar que busque a inter-relação entre “fontes primárias” e “fontes secundárias”, entre os dados sobre a obra de arte e o que se diz dela, as análises que denotam gostos, como as revistas especializadas, no caso da música sertaneja, as referências em jornais, livros e programas de rádio e TV são fundamentais para tais mediações, e para se evitar enxergar no objeto “a fonte privilegiada” de apreensão de um tempo, de estados de espírito, mentalidades, de um povo e/ou época, sem moldes ou intenções.²⁰

Neste trabalho buscamos referências sobre a música sertaneja em revistas especializadas, bem como algumas reportagens veiculadas na imprensa, na bibliografia acerca do tema e também em *sites* e *blogs* mantidos por colecionadores e fãs do gênero, ou de duplas específicas. Inegavelmente as principais fontes utilizadas são as canções, diversas elas, mas sempre buscamos atentar para sua parcialidade, “testemunha das relações culturais”, bem como desvendar sistemas de significações,²¹ que irão direcionar representações da realidade, do passado e do presente, bem como momentos culturais, sociais e políticos.

Os problemas metodológicos nesta busca por sentidos, mentalidades, sentimentos e visões de mundo na música sertaneja não podem levar a uma recusa do historiador em “vincular fenômenos artísticos e história”.²² Este seria um dos equívocos a que as considerações de Gombrich levariam. Segundo Ginzburg, Gombrich possui “uma desconfiança acentuadíssima em relação à tentativa [...] de servir-se da obra de arte, e em geral dos testemunhos figurativos considerados do ponto de vista do estilo, como fonte para a reconstrução histórica geral.”²³

Ginzburg irá se referir de forma abrangente ao que seriam as bases para uma metodologia de história da arte utilizando o exemplo do surgimento da caricatura e mostrando a viabilidade desta em se constituir como fonte histórica.

¹⁹ GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 64.

²⁰ *Ibid.*, p. 64.

²¹ *Ibid.*, p. 65.

²² *Ibid.*, p. 75.

²³ *Ibid.*, p. 77.

[...] trocas interdisciplinares, apesar de fecundas, não podem mascarar o problema metodológico da “explicação” histórica. Visto que o historiador tem de lidar com acontecimentos irrepetíveis, o conceito de explicação há de ser usado com cautela. Mas a caricatura é um fenômeno, além de histórico, psicológico, e enquanto tal insere-se num processo repetível e descritível.²⁴

Um fenômeno repetível e descritível, estas são considerações que devem ser fundamentais em qualquer pesquisa que se volte para a pesquisa histórica que tem a arte como objeto. Ginzburg nos chama a atenção ainda para as considerações de Gombrich acerca da *função* que determinado estilo ou forma artística desempenha. Seguindo, neste ponto, as pegadas de Gombrich, ele mostrará o quão fundamentais são, no terreno da história da arte²⁵, a função que determinada forma de arte desempenha e as exigências atendidas, embora as respostas, como já foi exposto, não sejam de maneira alguma óbvias. Ginzburg cita Gombrich tendo como base ainda as artes visuais.

“a forma de uma representação” escreve ele, não pode ser separada de seu fim e de suas exigências” (requeriments) da sociedade onde aquela determinada linguagem visual é válida”. Portanto, as grandes mudanças do gosto explicam-se, para Gombrich, pela mudança das “exigências”, que por outro lado nunca aparecem ditadas por motivos estéticos.²⁶

Tal perspectiva que coloca a questão da função ou exigência que determinada obra de arte desempenha ou atende não é o mesmo que encontrar um nexo direto entre história e arte, o que Gombrich, como já se viu, combateu, de maneira até irrestrita, incondicional. Tal negação, segundo Ginzburg, poderia levar até mesmo à negação de relação entre história e arte, embora a leitura da citação acima, inevitavelmente, nos leve a considerar um recuo de Gombrich em relação ao “radicalismo” que Ginzburg atribui a ele.

As considerações da citação acima são de relevância específica para este estudo, pois nos levam a vislumbrar a música sertaneja a partir de um ângulo privilegiado para responder a algumas questões fundamentais na busca pela compreensão de sua trajetória, suas mudanças ao longo do período abordado e de sua relação com seu tempo. A música sertaneja, no caso, a sua vertente tradicionalista, pode perfeitamente ser definida como uma significativa linguagem sonora que desempenhava determinada função e atendia a determinadas exigências em seu período de grande sucesso entre as décadas de 1950 e 80, e por sua vez tal sucesso não impediu o surgimento de outro estilo, estética e tematicamente moderno dentro do gênero, o que pode ser visto também como sintoma de uma mudança de

²⁴ GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 90.

²⁵ Ibid., p. 89.

²⁶ Ibid., p. 90.

gosto, ou de uma modernização interna capaz de aumentar o grande apelo popular do gênero como um todo.

Willi Bolle lida com a arte como forma privilegiada de compreensão histórica, o que certamente influenciou a abordagem do presente trabalho. Em sua obra busca penetrar no que poderíamos chamar de “inconsciente” da formação brasileira, assim como suas principais e recorrentes contradições, que, segundo Bolle, motivaram a própria realização do romance *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, seu objeto de pesquisa. Partindo de Walter Benjamin, as narrativas míticas do passado, tão recorrentes no repertório da música sertaneja tradicional, podem ser vistas como formas de codificação de relações sociais e de juízos que podem influenciar desdobramentos históricos. Bolle se pergunta como a “história mítica” pode ser decifrada, mas propõe uma alternativa ao caminho proposto por Benjamin.²⁷

Podemos adaptar aqui o método de análise e interpretação da “mitologia da modernidade” desenvolvido por Walter Benjamin no *Trabalho das passagens* (1927-1940). Só que em vez de “dissolver a ‘mitologia’ no espaço da história”, como ele propõe, vamos analisá-la [...] Diferentemente do conceito de “proto-história”, que designa o período empiricamente documentado da transição entre “pré-história” e a história, o neologismo *Urgeschichte* (história arcaica, originária ou primeva da sociedade) refere-se sobretudo a uma dimensão mítica e especulativa da história.²⁸

Podemos afirmar que a música sertaneja se constitui como um gênero musical permeado do que Benjamin e Bolle denominam ser uma história arcaica, distante do racionalismo moderno, e que ela se coloca como capaz de, através da narrativa mítica do passado, compreender a própria formação nacional. Trata-se da “investigação dos fundamentos arcaicos e teóricos” que acabam por explicar e mesmo fundamentar os desdobramentos históricos, os fatos e acontecimentos. No caso presente estamos diante de uma relativa unidade musical diretamente ligada às profundas transformações sociais por que passa o Brasil durante o século XX, marcadamente em sua segunda metade, com um desnorteante e acelerado processo de urbanização, que irá se relacionar com visões de mundo e, por vezes, colidir com concepções pré-modernas.

Cabe ainda ressaltarmos que a música sertaneja tradicional assume um papel de narradora dessa história arcaica, com histórias que podem ser vistas como “literatura cantada”,²⁹ o que nos remete à “pré-história” mencionada por Bolle, pois estamos diante de uma espécie de unidade musical, heterogênea, mas que consegue constituir certa identidade e

²⁷ BOLLE, Willi. **Grandesertão.br**. São Paulo: Duas Cidades, 2011. p. 145.

²⁸ Ibid., p. 145.

²⁹ SANT’ANNA, Romildo. **A moda é viola: ensaio do cantar caipira**. Unimar/Arte e Ciência, 2000.

mesmo possibilitar a mencionada unidade a partir de certas concepções, juízos e visões de mundo que a unificam de maneira sólida e empedernida em alguns aspectos que serão apresentados mais adiante. Isto possibilita legitimidade, ou a ilusão de posse de tal, para que a música sertaneja tradicional se coloque como narradora do passado e da história e juíza do presente, com suas intensas modificações, como a sua relação íntima de dependente do próprio desenvolvimento urbano, para sua circulação.³⁰

Abordar um fenômeno como a música sertaneja demanda algumas dificuldades a mais do que as que comumente acompanham a abordagem da música como objeto da história. Essas dificuldades gerais do objeto histórico música não podem ser plenamente solucionadas, ou superadas, em alguns trabalhos, ou mesmo anos de pesquisa, pois o tempo é justamente o que contribui para que semelhante tema possa definir alguns aspectos fundamentais. Estes já estão mais definidos, em maior ou menor medida, nos temas e objetos que possuem uma longa tradição na pesquisa historiográfica.

Estamos diante de uma fonte que não tem como prioridade outra forma de registro, senão o sonoro. Em relação à música sertaneja as dificuldades se acentuam, pois, a despeito de sua popularidade, ela tem como marca certo desprezo que sofre por parte das elites culturais que se empenharam em definir a música nacional. É comum ela ser tratada com desleixo por ser considerada de “gosto duvidoso” no meio fonográfico, artístico e intelectual, de maneira geral. Também por conta desta imagem relativamente consolidada na intelectualidade nacional, não houve uma preocupação maior em preservar ou manter registros, de maneira sistemática, que pudessem esclarecer mais sua trajetória.

Este trabalho se voltará para a vertente tradicional do gênero³¹, sem deixar de relacioná-la com outras variações e tendências. Esta vertente é conhecida hoje como “música de raiz”, que compõe um sistema de significações³² específico, que, em linhas gerais, vincula seu discurso ao interior brasileiro, à realidade rural, aos valores considerados tradicionais, e o choque destes com a modernidade, a realidade urbana, em uma perspectiva que se torna nacional, como veremos. Podemos afirmar, de maneira introdutória, partindo da observação de centenas de músicas gravadas ao longo da trajetória do gênero, que nessa vertente da música sertaneja, deparamo-nos com uma estética e um discurso que pretendem representar

³⁰ [Aqui estamos apenas tentando demonstrar a proximidade do objeto deste trabalho e da abordagem que dele intentamos realizar, com as proposições de Willi Bolle. Obviamente as questões levantadas e os atributos relacionados à música sertaneja tradicional nesta introdução, serão mais explorados e exemplificados ao longo deste trabalho.]

³¹ [As mudanças, formações e configurações das vertentes da música sertaneja serão apresentadas ao longo do trabalho, onde poder-se-á observar que as distinções são menos definidas e demarcadas do que muitos gostariam, além de serem em muitos aspectos mutáveis ao longo do tempo.]

³² WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

uma “cultura interiorana nacional”, que abrangeria realidades rurais de regiões distintas do país. Claramente isso não poderia significar uma cristalização musical inalterada ao longo do tempo.

Antes de prosseguirmos, é importante que nos detenhamos em uma discussão – cuja solução é impossível, mas que pode ter suas contradições atenuadas – da qual não podemos fugir, pois ela inevitavelmente é uma das que mais geram polêmicas quando se busca compreender e conceituar nosso tema. A questão, presente no subtítulo, é justamente conceitual, mas os conceitos acabam por significar, de maneira bastante passional, no caso, posições, juízos de valor e gostos. Não são novas, nem imutáveis, obviamente, as denominações “música caipira” e “música sertaneja”, que classificam um gênero musical e suas subdivisões. Elas também estão relacionadas, como veremos, ao seu lugar de uso e/ou origem.

O tema é bastante controverso na cultura e música brasileiras. As controvérsias dão-se no âmbito do gosto, mas não somente, pois remetem também a concepções e imagens feitas e construídas do que seria a “cultura nacional” e da localização da música sertaneja nesta. Não é simples, talvez nem possível, definir um gênero musical tão longo e heterogêneo. A dificuldade aumenta mais ainda se pensarmos que ele abrange diversos ritmos, como veremos mais adiante.

Tanto a bibliografia como as abordagens da imprensa, especializada ou não, possuem visões distintas, mas um ponto de consenso entre detratores e apreciadores é que se trata de um gênero de grande apelo popular e que possui grande peso dentro do universo fonográfico nacional. Ora isto é visto como uma das características que localizam a música sertaneja como “popularesca, ou mesmo como veículo de alienação de massas”³³, ora como o que a legitima a ser a representante “genuína” da cultura nacional.³⁴ As diferentes imagens serão abordadas no decorrer do trabalho, diante de distintas situações e momentos. As variações são muitas, e as generalizações são mais propícias a caírem no vazio ante um universo musical tão heterogêneo e mutante, embora com fios que perpassam em sua trajetória. Isso não nos impede de tentar tecer aqui um pequeno histórico dessas variações, bem como explicar as inevitáveis, embora muitas vezes desconfortáveis, denominações.

³³ CALDAS, Waldenyr. **Acordes na aurora: música sertaneja e indústria cultural**. 2. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1979.

³⁴ [Tal visão é bastante comum nas revistas que já foram publicadas entre as décadas de 1950 e 1980, que serão apresentadas ao longo do trabalho, voltadas exclusivamente ao gênero, como em programas atuais e passados também dedicados à música sertaneja. Faz parte, em diferentes épocas da auto-imagem das diversas variações do gênero, pois todas se apoiaram e legitimaram, em grande medida, pelo seu público e apelo popular]

Antes e diante deste quadro, optamos então por utilizar a denominação “música sertaneja tradicional” à vertente do gênero que tem como referência estética e temática músicas identificadas com a realidade rural, bem como a viola de dez cordas e a sanfona como instrumentos fundamentais a uma temática rural. Esta diferenciação se dá em relação às vertentes, do interior da música sertaneja, mais abertas às sonoridades estrangeiras, nem sempre de inspiração rural. Estas vertentes serão denominadas genericamente neste trabalho como “música sertaneja moderna”, a qual é comumente apresentada como “sertaneja romântica”, “pop” e atualmente o popular “sertanejo universitário”. A denominação “música sertaneja tradicional” se apoia na já citada concepção de tradição trazida por Raymond Williams,³⁵ que a define como sendo a relação com o passado e a interpretação que se faz deste.

Pode-se afirmar que essa diferença, ou separação, nem sempre foi nítida, como atualmente não o é.³⁶ Ainda perseguindo os sentidos dessas distinções, podemos afirmar também que ela foi menos nítida durante o início do “cisma”. As considerações acerca desse movimento interno do estilo e suas variações serão desenvolvidas mais profunda e detalhadamente ao longo do trabalho. Veremos como em boa parte da trajetória do gênero, a partir dos anos 50, os intérpretes abertos às inovações inspiradas em sonoridades estrangeiras também possuem em seu repertório canções identificadas com o tradicionalismo e apoiadas na viola de dez cordas.

No caso, o uso que adotamos do termo “tradicional” se refere à vertente da música sertaneja à qual se atribui uma tradição musical rural nacional, marcadamente a partir dos anos 50 e que conseqüentemente enxerga esta “tradição” como um valor positivo, em relação ao novo e moderno. Resumidamente, essa tradição é ruralista, ou seja, considera o campo e a vida rural como superiores moral e culturalmente à vida urbana. Esses pontos se tornam uma espécie de bandeira, de causa, de algo a ser defendido. Com isso pretendemos então abordar uma cultura que se manifesta na música, que, em meio a tantas variações, tem como ponto comum, de unificação, a ideia da tradição como um valor, bem como da narração e valorização do passado, da realidade do campo e seus habitantes, possibilitando então uma determinada estrutura de sentimentos³⁷, “um conteúdo de experiência e de pensamento, que,

³⁵ WILLIAMS, Raymond. **Tragédia moderna**. São Paulo: Cosac Nayf, 2008.

³⁶ [Marcadamente após a segunda metade da década de 90 com a gravação de músicas tradicionais por duplas modernas, que durante toda a década de 1980 buscaram se desvincular esteticamente da música sertaneja tradicional]

³⁷ Id. **O campo e a cidade na história e na literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

histórico em sua natureza, encontra sua formalização mais específica nas obras de arte”.³⁸

Tradicional, então, não pressupõe, aqui, uma música “pura”, hermética, e cristalizada no tempo, mas sim faz referência a uma vertente que possui alguns padrões e algumas características perenes ao longo da trajetória da música sertaneja, ao mesmo tempo que vai construindo, ou “inventando”, aos poucos, uma tradição,³⁹ que assumiu como postura na sua produção musical, tanto na estrutura e ritmos, como em seus temas, a exploração das formas da cultura musical de inspiração rural, de ritmos conhecidos comumente como “folclóricos”⁴⁰ do eixo geográfico da música sertaneja que vai ascendendo cronologicamente: sudeste e, posteriormente, centro-oeste, do Paraguai, Rio Grande do Sul e, ainda mais à frente, em meados da década de 1960, o Nordeste.

Temos de ter em mente que o crescimento e popularização do gênero, sua circulação social, só foram possíveis devido à realidade urbana e moderna, inclusive a possibilidade de circulação material, com base em tecnologias também urbanas. A capital paulista é o espaço de formação e difusão da música sertaneja tradicional, que se colocará como crítica de aspectos da modernidade, principalmente das mudanças culturais que a acompanham. Isso não quer dizer que não haja também exaltação e mesmo participação no processo de modernização, com uma espécie de seleção do que deve compor o “Brasil do futuro”, o Brasil que se moderniza. Essa relação será um fio que atravessará o trabalho.

As relações tensas entre o velho e o novo são fundamentais para a constituição de narrativas trágicas, que são das mais recorrentes no repertório da música sertaneja, assim como as bucólicas e épicas, como veremos adiante mais detalhadamente. Segundo Raymond Williams, somente em épocas de tensão entre experiência e crença, ou seja, entre valores e visões de mundo e uma realidade distinta daquela em que estes se formaram, e em grande medida estranha aos seus portadores, é que surgem narrativas trágicas de grande intensidade, o que não ocorreria em épocas de estabilidade entre experiência e crença.⁴¹ É também uma época em que a crença está em crise ou em derrocada em relação ao novo, à nova experiência.

O seu cenário histórico mais usual é o período que precede a substancial derrocada e transformação de uma importante cultura. A sua condição é a verdadeira tensão entre o velho e o novo entre crenças herdadas e incorporadas em instituições e reações, e contradições e possibilidades vivenciadas de forma nova e viva.⁴²

³⁸ WILLIAMS, Raymond. **Tragédia moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 36.

³⁹ HOBBSAWN, Eric; RANGER, Terence. **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

⁴⁰ [O termo “folclórico” é ainda mais associado do que “tradicional”, a manifestações culturais tidas como desatualizadas, imutáveis e “primitivas”, além de ser um termo praticamente inexistente dentre as duplas e artistas que definiram temática e esteticamente o gênero sertanejo].

⁴¹ WILLIAMS, op. cit., p. 79.

⁴² Ibid., p. 79.

Ante essas considerações de Williams, não podemos deixar de nos remeter à realidade cultural da música sertaneja tradicional e às características de seu discurso sempre marcado pela tensão entre o velho e o novo, em defesa daquele em relação a este. As gerações consideradas velhas são vistas, em geral, como superiores e defendidas ante uma realidade de “crise moral”, como é descrita a urbana, que valoriza cada vez mais a tecnologia, novos costumes e a juventude, não mais vista como obrigada a ser submissa às antigas gerações.

Essa vertente tradicional, no entanto, mantém certo padrão sonoro, apoiado majoritariamente em ritmos regionais, por mais estilizados que se tornem com o passar do tempo, e na viola de dez cordas, conhecida como “viola caipira”. A ideia do que seja “tradicional”, ou “música caipira”, ou “de raiz”, como a imprensa se refere a esta vertente do gênero, é variável ao longo do tempo de acordo com a incorporação de sonoridades regionais⁴³ e o processo de nacionalização da música sertaneja.

A vertente tradicional possui, então, como aspecto identificador, apesar de todos os seus hibridismos⁴⁴ e assimilações, uma autoimagem de mantenedora da “legítima tradição”, e para tanto precisa também ordenar e inventar a totalidade e coesão desta tradição,⁴⁵ através de elementos que “pesca” do passado e de outros que assimila do presente. Neste ponto estamos diante da relação das pessoas e seus grupos com o passado, a ideia que fazem deste. Na citação abaixo estão delineados aspectos dessa apropriação do passado, definida pelos autores como “tradição inventada”:

Por “tradição inventada” entenda-se o conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácitas ou abstratamente aceitas; tais práticas de natureza real, ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica automaticamente uma continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico.⁴⁶

A tentativa de se construir um discurso de abrangência nacional é um aspecto que passa a identificar a música sertaneja tradicional a partir dos anos 50. A valorização do passado, exaltação do nacional e, mesmo, o discurso patriótico se tornam ainda mais intensos e articulados a partir dos anos 60. Este discurso muitas vezes estará em sincronia com a perspectiva de nação oficial, governista, como veremos em alguns casos no

⁴³ [Por “sonoridades regionais” nos referimos aos ritmos e estéticas musicais identificadas com regiões ou estados específicos nacionais, como, por exemplo, o *chamamé* com o Mato Grosso do Sul e o *baião* com o nordeste brasileiro.]

⁴⁴ CANCLINI, Nestor. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Edusp, 2000.

⁴⁵ HOBBSAWN, Eric; RANGER, Terence. **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 21-22.

desenvolvimentismo dos anos 50 e mais intensamente e na ditadura militar. O discurso que permeia a música sertaneja é também profundamente ruralista e muitas vezes canções que farão referência à unidade da nação, entre campo e cidade, descreverão a ruralidade, o interior, como sendo representantes do que é genuinamente nacional, muitas vezes em oposição ao que é moderno e de “influência estrangeira”.

As características desse discurso que gera imagens nacionais serão investigadas ao longo do trabalho, com a busca de nexos e relações tanto com as transformações vertiginosas por que passava o país, como pelo momento político e a atmosfera cultural geral em que a música sertaneja estava inserida.

Tião Carreiro e Pardinho, por exemplo, estiveram engajados politicamente a favor do governo Médici, sem, porém, se eximir de críticas sociais. Foram chamados a tocar e cantar em Brasília pelo general-presidente⁴⁷ e se apresentaram em comícios do partido governista do período militar, a Arena. Esta relação pode ser vista como parte, mas não como determinante na construção do mencionado discurso de referências ao nacional, que é anterior ao governo militar e se apoia muito mais em questões culturais do que políticas, como se pode observar ao analisar as letras das canções da dupla. É um discurso que já se faz presente de maneira latente em diversas canções de Tonico e Tinoco, marcadamente, já durante a década de 1950.

Para nos voltarmos para as tensões e contradições que envolvem as denominações “música sertaneja” e “música caipira”, é necessário que atentemos às imagens do homem rural e do campo que circularam pela realidade urbana e que se tornaram estereótipos. Ainda no século XIX a figura do homem do campo já ocupava seu lugar no ambiente cultural metropolitano – muitas vezes como personagem de contraste em relação aos costumes urbanos e “refinados” – no teatro de revista, cinema, literatura, e também na produção musical da época, como inspiração para compositores e músicos urbanos com formação erudita, marcadamente, a partir da segunda metade do século XIX e nas primeiras décadas do XX.

O homem do campo protagonizava comédias de choque de costumes no teatro. Destacam-se as peças de Martins Pena, de grande sucesso entre a elite carioca na época imperial, *Um sertanejo na corte* e o *Juiz de paz da roça*. Lilian Moritz Schwarcz descreve da seguinte maneira a primeira:

⁴⁷ REVISTA MODA E VIOLA. São Paulo: Luzeiro, 1976, n. 6, p. 5.

O estrangeirismo dessa elite, e a importação excessiva, é outro motivo de chacota para Martins Pena. Na peça *Um sertanejo na corte*, o caipira Tobias não consegue entender o que é nem para o que serve o piano e insiste em chamá-lo de “pião, pião, seja lá como for” [...] a verve dirige-se contra a “mania de francês”. Martins Pena quando descreve o seu *Sertanejo na corte*, mostra o descompasso entre a moda e a realidade local.⁴⁸

Músicos e compositores do início do século XX tiveram como característica marcante a tendência de contrapor a temática urbana através de inspirações e pesquisas de manifestações consideradas “folclóricas”, que trariam a legitimidade da “pureza” e da representação natural, inerente às características culturais de uma brasilidade “descontaminada” tanto de “estrangeirismos” como das incertezas, superficialidades, relativismos, e criticando o que seria a carência de identidade do ambiente urbano.

Na capital paulista, durante as primeiras décadas do século XX, peças e narrativas literárias que tinham como tema a peculiaridade do caipira e/ou sertanejo e o contraste de seus costumes e mentalidade com a cidade, a paisagem urbana, faziam grande sucesso. Cornélio Pires conseguiu ser um dos mais populares artistas, escritor e ator da época na capital paulista apenas explorando esta temática e Paraguassu compôs diversas canções brejeiras e melancólicas que se passavam no interior e no sertão.

Cornélio Pires, com sua veia humorística latente e popularesca, mostra seu incômodo e desconforto ante o homem rural de Monteiro Lobato. Faz alusão direta ao escritor na quintilha intitulada “*Pro Montêro Lobato*”, publicada no livreto de pequenos contos e “causos” *Mixórdia* e que mais tarde seria cantada por um certo Nitinho Pinto.

Os caipiras deste mato,
Não anda de quatro pé.
Não são, Montêro Lobato,
Como tu, com feição de gato,
Quis pinta nos Urupês.⁴⁹

No ano de 1908 é realizada aquela que é considerada a primeira produção cinematográfica de ficção e a primeira comédia do Brasil. Esta traz como temática central a viagem de um velho roceiro para a Capital da República. Trata-se de *Nhô Anastácio chegou de viagem*. Em 1918, foi filmada uma nova película, paulista, retratando o que seriam características culturais específicas, considerado regional, com diversos cantos denominados “sertanejos” e “roceiros”: *A Caipirinha*, produção dirigida por Caetano Matano e baseada em

⁴⁸ SCHWARCZ, Lilian Moritz. **As barbas do imperador**. São Paulo: Cia das Letras, 1998. p. 112-113.

⁴⁹ PIRES, Cornélio. **Musa Caipira**. Tietê –SP: Prefeitura Municipal, 1985.

uma novela de Cesário Mota.

De modo geral, a cultura caipira era representada no ambiente urbano não buscando uma população que eventualmente se ligaria a ela por identificação, mas teria sim o sentido de fazer as vezes de contraponto àqueles que produziam e consumiam essa mesma cultura. O caipira seria o “outro”, o “distante”, em direta oposição à vida em contato direto com certos aspectos da modernidade, de parte da população da capital paulista. Como tal, poderia desempenhar o papel da crítica em relação aos males e contradições desta vida urbana em processo de modernização que afligiam setores intelectualizados, ou relativamente, deste ambiente cosmopolita. O personagem “caipira” seria instrumento de questionamento em relação aos costumes e até aspectos políticos neste espaço, e estava distante de um público rural ou migrante que mais tarde entraria em cena como realizador e consumidor do gênero musical de inspiração rural, a música sertaneja.⁵⁰

É muito conhecida também a figura do Jeca Tatu, o anti-herói de Monteiro Lobato. O escritor, em artigos publicados entre 1914 e início dos anos 20 no jornal *Estado de São Paulo*⁵¹ e de forma acabada na coletânea de contos intitulada *Urupês*⁵², é responsável pela criação de personagens caipiras, especialmente a conhecida figura do *Jeca Tatu*, que alcançariam grande repercussão, uma das mais difundidas, reproduzidas e arraigadas acerca do caipira enquanto tipo humano, com características bem definidas.

Monteiro Lobato, em seu antibucolismo, deu respaldo a uma das imagens que se criou acerca do habitante rural, no caso, do interior paulista, pintando-o em cores opacas, mostrando-o como um degenerado que pouco se diferencia dos “ruminantes que o rodeiam”, atacado por chagas e moléstias, incapaz de raciocinar, simplório e preguiçoso. Em suma, o oposto da figura do desbravador corajoso, conquistador, lavrador de terras inóspitas, cavaleiro errante, que seriam os heróis protagonistas da música sertaneja tradicional. Estes tipos estão presentes também, com variações, em outras narrativas épicas, criadas em diversos países, e em algumas regiões do Brasil, para se forjar a identidade nacional e/ou regional através de tipos rurais populares como o gaúcho argentino, o brasileiro, no caso específico do Rio Grande do Sul, o vaqueiro nordestino ou o *caubói* norte-americano, o bandeirante em São Paulo. Na citação abaixo reproduzimos o texto tal qual Monteiro Lobato concebeu seu *Jeca Tatu*, utilizando acentos somente onde os achava indispensáveis.

⁵⁰ ARAÚJO, Lucas Antonio. **A representação do sertão na metrópole**: a construção de um gênero musical. 2008. 124f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Estadual Paulista, Franca. p. 50-51.

⁵¹ NEPOMUCENO, Rosa. **Música caipira**: da roça ao rodeio. São Paulo: Editora 34, 1999. p. 34.

⁵² LOBATO, Monteiro. **Urupês**. 31. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 146.

Vindo o publico a bocejar de farto, já céptico ante o crescente dismantelo do ideal, cessou no mercado literário a procura de bugres homéricos, inúbias, tacapes, borés, piagas e virgens bronzeadas. Armas e heróis desandaram cabisbaixos, rumo ao porão onde se guardam os moveis fora de uso, saudoso museu de extintas pilhas elétricas que a seu tempo galvanizaram nervos. E lá acamam poeira cochichando reminiscências com a barba de D. João de Castro, com os frankisks de Herculano, com os frades de Garret.⁵³

É exatamente essa tendência à idealização do caboclo que inspirará o iconoclasta Monteiro Lobato a descrevê-lo de forma depreciativa. Em linhas gerais, o “caipira” que nos legou Monteiro Lobato, pode ser apresentado no seguinte trecho:

Pobre Jeca Tatu! Como és bonito no romance e feio na realidade! Quando comparece às feiras, todo mundo logo adivinha o que ele traz: sempre coisas que a natureza derrama pelo mato e ao homem só custa o gesto de espichar a mão e colher [...] Seu grande cuidado é espremer todas as conseqüências da lei do menor esforço – e nisto vai longe.⁵⁴

O que impressiona é que uma descrição com o intuito claro de denunciar, desmistificar e, portanto, que procura ressaltar características negativas, tenha sido tomada exatamente como uma espécie de mito, uma representação. A figura depreciativa passa, contraditoriamente, a ser exaltada no ambiente cultural metropolitano, como uma espécie de anti-herói, equivalente sertaneja, do personagem *Macunaíma*, de Mário de Andrade, elevada à condição de exemplo, de “figura simpática.”⁵⁵

A denominação “caipira” se tornaria então pejorativa e mesmo ofensiva. No interior da música sertaneja ela era utilizada ainda por algumas duplas e por Cornélio Pires⁵⁶, entre 1930 e 1940, período de surgimento e definição do gênero. No entanto, a partir da pesquisa em vários discos e canções, percebe-se que durante as décadas de 50, 60, 70 e até mesmo 80, o termo “caipira” praticamente deixa de ser utilizado, mesmo na vertente tradicional. Os protagonistas e heróis das narrativas da música sertaneja são normalmente definidos por seu trabalho ou atividade como “roceiros”, “boiadeiros”, “carreiros” “violeiros”, ou simplesmente como “caboclos” ou “sertanejos”. A única referência encontrada a “caipira” em todo o repertório da dupla Tião Carreiro e Pardinho, por exemplo, é negativa, apresentada como sinônimo de ignorância e atraso no início da violenta e trágica letra da canção “Ana Rosa”⁵⁷:

⁵³ LOBATO, Monteiro. **Urupês**. 31. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 146.

⁵⁴ Ibid., p. 148.

⁵⁵ ARAÚJO, Lucas Antonio. **A representação do sertão na metrópole**: a construção de um gênero musical. 2008. 124f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Estadual Paulista, Franca. p. 54..

⁵⁶ LOBATO, op. cit., p. 147.

⁵⁷ [Todas as canções citadas no presente trabalho possuem versões disponíveis no site [www. youtube.com.](http://www.youtube.com)]

Ana Rosa casou com Chicuta,
 um caipira bastante atrasado
 Levava a vida de carreiro
 fazendo transporte era o seu ordenado
 Tinha um ciúme doentio pela moça,
 que dava pena do coitado
 Batia na pobre mulher
 com a vara de ferrão de bater no gado, ai.⁵⁸

Na revista *Moda de Viola* nº 3, ao se voltarem para o sucesso da dupla Tião Carreiro e Pardinho, os editores se referem à popularidade nacional dos “ritmos caboclos”, o que além de corroborar a utilização de outros termos no lugar de “caipira” denota as pretensões nacionais do gênero: “em todo país”. No ano de 1986, um dos responsáveis pela formação e pelas conformações do gênero, Ariovaldo Pires, o Capitão Furtado, selecionou as canções e redigiu o encarte de um disco com clássicos da música sertaneja tradicionalista desde 1929, em ordem cronológica. O disco foi denominado de “50 anos de Música Cabocla”⁵⁹, sem nenhuma referência no texto de contracapa à denominação “música caipira”, tão em voga nos dias atuais.

“Música caipira” só voltaria a ser uma denominação utilizada, de maneira gradativa, a partir dos anos 80 e da separação dos tradicionalistas em relação aos músicos da chamada música sertaneja *pop*, ou “moderna” em programas de TV voltados para a vertente tradicionalista, como *Viola, minha viola*, na TV Cultura, no ar até os dias atuais, e o *Som Brasil*, da Rede Globo. O pesquisador José Roberto Zan denominará a vertente moderna, ou *pop*, como “nova música sertaneja”.

O mercado fonográfico brasileiro foi marcado, ao longo dos últimos anos, pela explosão da nova música sertaneja ou como também é chamada, do “sertanejo romântico”. Na verdade, o apogeu desse “gênero” popular ocorreu no período que vai, aproximadamente, de 1989 a 1992. Durante esses anos, duplas como Chitãozinho e Xororó, Leandro e Leonardo, Zezé di Camargo e Luciano, juntamente com os intérpretes individuais Sérgio Reis e Roberta Miranda, lideraram a vendagem de discos no país. Na esteira destes grandes astros, as gravadoras passaram a investir em novas duplas na tentativa de explorar ao máximo esse novo filão do mercado de discos.⁶⁰

⁵⁸ VALE DO CAIPIRA. **Tião Carreiro e Pardinho - Linha de Frente (1964)** Disponível em: <<http://valedocaipira.blogspot.com.br/2011/07/tiao-carreiro-e-pardinho-linha-de.html>>. Acesso em: 20 maio. 2014.

⁵⁹ DICIONÁRIO DE ALBIN. **50 anos de Música Cabocla**. 1986. Disponível em: < <http://www.dicionariompb.com.br/cacula-e-mariano/dados-artisticos>>. Acesso em: 20 jan. 2014.

⁶⁰ ZAN, José Roberto. Da roça a Nashville. **Revista do Núcleo de Desenvolvimento da Criatividade da Unicamp**. 1994. p. 113-114.

Pelos motivos expostos acima a denominação “música caipira” não seria até a década de 1980 reincorporada, ao menos majoritariamente, no interior do gênero. O mais utilizado após os anos 80 é “música sertaneja de raiz”, ou simplesmente “moda de viola”, no interior do gênero, nos discos e CDs, shows e pelo público em geral, ao se referir à vertente da música sertaneja que tem como referência o interior, a realidade rural, o tradicionalismo, valores conservadores e o choque destes com a modernidade e a realidade urbana. Um gênero que pretendeu e pretende, embora em menor medida, representar uma “cultura interiorana nacional”, que abrangeria realidades rurais de regiões das mais distintas do país. O termo “sertanejo” é mais abrangente e auxilia em tal pretensão se comparado ao específico “caipira”.

Voltaremos agora para as abordagens pioneiras da música sertaneja nas ciências humanas, mas antes citaremos um exemplo que demonstra a influência dessas abordagens sobre o imaginário acerca do gênero entre a intelectualidade. A tensão entre “música caipira e música sertaneja”, já mencionada na introdução, continua fundamentando as concepções sobre esse gênero musical. O antropólogo Sidney Valadares Pimentel em seu *O chão é o limite*⁶¹, escreve sobre o surgimento da música sertaneja tradicional e discute as diversas formas e vertentes que utilizam e delineiam o que seria o abrangente e variado “sertão”.

A primeira fase do processo se inicia pouco antes de 1930 com a invenção de um novo gênero musical, o da música caipira, que se separa da chamada música popular brasileira para constituir um movimento musical com características próprias. Criada a partir daquilo que um grupo de cantores e compositores e cantores (nativos de regiões paulistas e mineiras comumente identificadas com a *cultura caipira*) considerava os critérios mais adequados para se marcar a autenticidade musical, as composições desse momento terão como referência o ciclo do cotidiano caipira, isto é, sua vida doméstica, sua pequena atividade produtiva voltada para a agricultura de subsistência, suas práticas mágico-religiosas, seus ritmos e instrumentos musicais.⁶²

Há que se considerar entre os aspectos e concepções expostas aqui e ao longo da obra de Pimentel, a percepção do autor de que a “música caipira” é um gênero musical e, como tal, se constituiu na realidade urbana em contato com outras formas musicais, o que, inclusive, ressalta ainda mais a necessidade de se definir, se diferenciar, para demarcar uma identidade. Com isso ele não cai no senso comum que muitas vezes permeia o imaginário e mesmo os estudos sobre o tema, que concebem a “música caipira”, de um lado, de realidade rural, e a “sertaneja” do outro, urbana.

⁶¹ PIMENTEL, Sidney Valadares. **O Chão é o limite**: a festa de peão de boiadeiro e a domesticação do sertão. Goiás: Editora UFG, 1997.

⁶² Ibid., p. 18-19.

Essa concepção está presente nos primeiros trabalhos sobre o tema, *Acorde na aurora*, de Waldenyr Caldas, e *Capitalismo e tradicionalismo*, de José de Souza Martins. Nelas a música caipira seria uma espécie de música pura e autêntica da sociabilidade rural, e a segunda, a expressão da mercantilização da música. A tensão se dá entre a autenticidade de uma música realmente rural e uma música urbana que seria corrompida pela indústria cultural e pelos interesses das classes dominantes. Mas, continuando ainda com Pimentel, ao final ele acaba por corroborar outro senso comum que possui aspectos que permitem o seu questionamento, mais recorrente ainda na sociologia, de incorporar a imagem do caipira como aquele descrito por Antonio Candido, “que vive da economia de subsistência”⁶³ e isolado das principais atividades econômicas.

No trabalho de dissertação que realizamos⁶⁴, apontamos que, desde o surgimento do gênero, os temas fundamentais das canções possuem relativa variedade e não podem ser sintetizados, como na citação acima, em apenas um determinante. Ao mapearmos as referências e as realidades descritas nas narrativas das canções gravadas nos cinco primeiros anos do estilo, veremos tanto o cotidiano de pequenos sitiantes e/ou proprietários ou de caipiras que “vivem da subsistência”, da pecuária, das vilas e pequenos povoados do interior, como o de “caipiras” vivendo nas cidades em conflito cultural com a nova realidade.

Ainda sobre a obra de Sidney Pimentel, podemos considerar que tende a diferenciar a música caipira da música sertaneja tendo como parâmetro a atividade pastoril que seria o universo da segunda. Para ele, o “mundo do caipira” seria excluído da música sertaneja, não da vertente moderna, mas sim da tradicional, por conta da ênfase desta na pecuária. Ele considera como representantes do que ele denomina música sertaneja, em oposição à caipira, a dupla Tião Carreiro e Pardinho e diversas músicas, associadas ao gênero tradicional. “Além de não conferir visibilidade ao caipira, a música sertaneja exclui quase completamente o agricultor de suas narrativas, inclusive o grande agricultor”.⁶⁵

Embora a pecuária seja uma referência marcante na música sertaneja tradicional, podemos apontar diversas canções que tratam dos agricultores em suas narrativas, enaltecendo-os.⁶⁶ Observando o repertório vemos que a divisão proposta por Pimentel não

⁶³ CANDIDO, Antonio. **Os parceiros do Rio Bonito**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1964.

⁶⁴ ARAÚJO, Lucas Antonio. **A representação do sertão na metrópole**: a construção de um gênero musical. 2008. 124f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Estadual Paulista, Franca.

⁶⁵ PIMENTEL, Sidney Valadares. **O Chão é o limite**: a festa de peão de boiadeiro e a domesticação do sertão. Goiás: Editora UFG, 1997. p. 223.

⁶⁶ [Alguns exemplos tirados do repertório de Tião Carreiro e Pardinho: *Rolinha Cabocla* (1987), *Versos aos pés do homem* (1985), *Encantos da natureza* (1968), *Homem sem rumo* (1966), *A morte do carreiro* 1964), letras em anexo.]

procede se não levarmos em conta, como ele o faz, a vertente moderna, que viria ganhar força principalmente a partir da década de 1970.

Como vimos, nos últimos 60 anos deste século, pudemos assistir à constituição de um novo gênero musical que deu surgimento inicialmente à música caipira e, posteriormente, à música sertaneja. A primeira tomou como referência a cultura caipira e a segunda, a cultura pastoril.⁶⁷

Em nossa dissertação de mestrado buscamos ainda mostrar no último capítulo a presença da pecuária já nos primeiros tempos do gênero e ao longo deste trabalho ficará clara a presença do agricultor e de outras realidades rurais, que não a da pecuária, nas narrativas das letras das canções da música sertaneja tradicional.

Um dos mais profundos estudos acerca da música sertaneja tradicional, que nele é denominada *moda caipira de raízes*, é de Romildo Sant’Anna.⁶⁸ Demonstrando grande conhecimento acerca do vasto repertório do gênero, o que não ocorre nas outras pesquisas, o autor desenvolve uma minuciosa análise literária das letras das músicas, denominadas de “literatura oral” ou “*etnotexto*”, em que busca desvendar as formas de linguagem recorrentes, bem como os sentidos e influências que exerceram a função de formadores dessa “tradição oral”. Através de sua obra pode-se compreender a influência do imaginário medieval e ibérico na formação do gênero sertanejo, bem como a riqueza narrativa e simbólica de diversas destas canções, contestando o lugar-comum que enxerga na música sertaneja estilo incapaz de ultrapassar a fronteira do simplório. Romildo Sant’Anna irá se voltar para as raízes ibéricas na estética e narrativa da música sertaneja tradicional, a partir de considerações estéticas e da estrutura narrativa de seu repertório.

O livro do antropólogo norte-americano Alexander Dent, intitulado *River of tears: country music, memory, and modernity in Brazil*⁶⁹, tem origem em um trabalho de doutorado realizado para a University of Durhan e o autor passou um considerável tempo pesquisando o que ele denomina “Central-Southern rural-music” ou simplesmente “country music brazilian”. Nele abordará diversos aspectos da música sertaneja e ficará impressionado com a popularidade do gênero no Brasil e o profundo desconhecimento nos Estados Unidos, mesmo entre aqueles que estudam a cultura brasileira.

⁶⁷ PIMENTEL, Sidney Valadares. **O Chão é o limite**: a festa de peão de boiadeiro e a domesticação do sertão. Goiás: Editora UFG, 1997. p. 227.

⁶⁸ SANT’ANNA, Romildo. **A moda é viola**: ensaio do cantar caipira. Marília: Arte e ciência, 2000.

⁶⁹ DENT, Alexander Sebastian. **River of tears**: country music, memory, and modernity in Brazil. Chicago: Duke University Press, 2006.

O autor, entre outros aspectos, volta-se para a distinção entre a vertente tradicional do gênero e a moderna, analisando diferenças estéticas e temáticas. Para ele a música sertaneja tradicional reflete uma melancolia, uma saudade de um tempo bom e melhor que fora destruído pelo avanço da modernidade, assim como os poemas ingleses dos séculos XVIII e XIX, analisados por Raymond Williams em sua abordagem sobre a tensão entre campo e cidade.⁷⁰ De fato, esse é um dos componentes fundamentais do discurso da vertente tradicionalista do gênero, como poderá se observar ao longo deste trabalho.

Dent chega mesmo a traçar um paralelo entre a cultura rural inglesa e o processo de industrialização ocorrido na segunda metade do século XIX, analisado por Raymond Williams em *O campo e a cidade*, com a industrialização e modernização de São Paulo. Nessa direção ele se impressiona ainda com a forte presença e o impacto do ruralismo, que ele denomina muitas vezes de “ruralidade brasileira” em uma cidade do porte de São Paulo. Ele ainda aponta as diferenças destes processos de modernização/industrialização com os dos Estados Unidos.

O autor procurará traçar um panorama geral do universo da música sertaneja. Além de abordar a divisão do gênero em duas vertentes ele chamará atenção para o fato de ser sempre cantado em duplas, muitas vezes de irmãos, para seu grande impacto no mercado fonográfico do Brasil e para relação do gênero com as festas de rodeio que se tornaram eventos de proporções gigantescas e um mercado de entretenimento dos mais lucrativos do país.

Com a maior parte dos estudos acerca do tema – e sob forte influência destes – Dent acaba por atribuir este anseio de “retorno ao passado”, ou mesmo idealização do passado, fundamentalmente às transformações econômicas. De fato estas também impactam o repertório da música sertaneja, mas a oposição fundamental à nova realidade moderna se dá no terreno dos valores conservadores comuns à mentalidade rural que permeia o universo simbólico da música sertaneja tradicional. Dentre esses valores podemos citar aqueles mais evidentes e que estarão em diversas canções que serão apresentadas ao longo do trabalho, tais como a sacralidade da família, a submissão das gerações mais novas às mais velhas, a coragem física e defesa da honra, a religiosidade católica, a austeridade manifesta na crítica aos luxos e superficialidades da cidade grande.

Seguindo esse caminho, abordaremos um aspecto que permeia a bibliografia voltada ao gênero e que a pesquisa que realizamos com as fontes, no caso, ouvindo as

⁷⁰ WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade na história e na literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

canções, acabou por nos dar uma imagem distinta da posição social da música sertaneja tradicional. Essa discussão será desenvolvida de uma maneira bem mais embasada e estendida ao longo do trabalho, pois consideramos ser um dos resultados da pesquisa que contribui para um outro olhar em relação ao gênero.

Entre os estudos sobre a música sertaneja há muitas vezes uma recusa, dentre aqueles que querem ressaltar sua relevância cultural, em demonstrar ou abordar o explícito conservadorismo cultural que permeia o repertório do gênero comum a uma forma cultural tradicionalista. Quando este é percebido, como no caso de Waldenyr Caldas, o gênero passa a ser visto como uma ferramenta de alienação “das classes exploradas”. José de Souza Martins também aborda o aspecto alienante do gênero, também ressaltando a sua incapacidade de ir a fundo nas contradições sociais e o seu conformismo.

Esse conservadorismo é muitas vezes descrito como um tradicionalismo mascarado por reação às relações sociais que se travam com a industrialização e modernização do período que estamos abordando. Analisando as letras podemos constatar ser possível traçar uma linha geral ou tendência em meio às centenas de canções nas quais predominam conservadorismo e defesa de uma ideia de tradição em relação à “cultura moderna”, aos valores que se expandem com a urbanização, do que como reação às relações sociais e econômicas. Por exemplo, a relação entre patrão e empregado, comum na realidade urbana e industrial, é tema de várias músicas⁷¹ e muitas vezes gera injustiças, mas a relação não é questionada em si, pois é considerada natural, parte da ordem das coisas e até mesmo benéfica. As injustiças se relacionam muito mais à crueldade de alguns patrões.

A música sertaneja tradicional se opõe, como podemos observar em diversas letras, muito mais ao que considera inversão da ordem, uma ordem vista como natural e até divina. Em suas letras a relevância social do jovem, ou o que Nelson Rodrigues chamaria de “poder jovem”,⁷² o *rock and roll*, os modismos estrangeiros, o afastamento da religião, o conflito de gerações, são encarados como aberrações, descontinuidades, como o “fim do respeito” ou como prenúncio do fim dos tempos.

Os trabalhos e pesquisas sobre a música sertaneja começaram com mais frequência a aparecer por volta da década de 1990 em diante, mas, mesmo assim, podemos dizer que os estudos de Waldenyr Caldas⁷³ e José de Souza Martins⁷⁴ são os mais influentes.

⁷¹ [Boi de carro, Preto velho, Mundo do avesso, Patrão e empregado, Mundo velho, Levanta patrão entre outras]

⁷² CALDAS, Waldenyr. **Acordes na aurora**: música sertaneja e indústria cultural. 2. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1979. p. 176.

⁷³ *Ibid.*, p. 176.

Podemos afirmar isso a partir da pesquisa bibliográfica, em que as obras dos dois autores ainda é presença obrigatória. Além de seus trabalhos podemos citar como espécie de “leitura obrigatória” nos trabalhos sobre o tema o livro citado acima de Rosa Nepomuceno, *Música caipira*.⁷⁵

As duas abordagens de Waldenyr Caldas e José de Souza Martins se destacam pelo seu pioneirismo, já que se debruçaram primeiro sobre o tema em questão. Tais trabalhos exerceram grande influência sobre os outros, e relativamente à imagem da música sertaneja no interior das ciências humanas. Eles estão na base das visões acerca do conservadorismo, alienação e luta de classes que determinam, ou simplesmente aparecem com menos destaque, nos trabalhos voltados ao tema. É importante ressaltarmos que os autores escrevem durante a década de 1970, período em que um marxismo mais ortodoxo era muito influente na sociologia, área dos dois autores, e onde a universidade se transformou em um espaço de resistência à ditadura militar.

Para os dois, música caipira e música sertaneja são denominações com significados marcadamente distintos e até opostos. Música caipira se refere à música do trabalhador rural vinculado ainda a uma economia dos *mínimos vitais*, nas características de uma sociabilidade denominada “bairro”. Antônio Cândido, no seu reconhecido estudo sociológico sobre as unidades sociais tradicionais do *modus vivendi* caipira⁷⁶, busca apreender esse universo social, suas regras, tendências, continuidades e descontinuidades. A música caipira seria então aquela que emergiria dessas comunidades rurais, que se tornam cada vez mais raras.

Nas abordagens de Waldenyr Caldas e José de Souza Martins, a música caipira teria como condição fundamental de existência a sua função social, neste estágio estando diretamente ligada aos rituais coletivos, religiosos ou profanos, dos bairros rurais. Sua condição e motivo de existência podem ser definidos como mantimento e fortalecimento de laços sociais fortemente arraigados e cristalizados. Se essas formas musicais estão fora de seu “ambiente natural”, da sociabilidade rural, perderiam a sua razão de ser. Vejamos como Caldas se refere à música rural paulista antes e depois de seu processo de urbanização.

⁷⁴ MARTINS, José de Souza. “Música Sertaneja: a dissimulação na linguagem dos humilhados”. In: _____. **Capitalismo e tradicionalismo**. São Paulo: Livraria Pioneira, 1975.

⁷⁵ NEPOMUCENO, Rosa. **Música caipira: da roça ao rodeio**. São Paulo: Editora 34, 1999.

⁷⁶ CANDIDO, Antonio. **Os parceiros do Rio Bonito**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1964.

A música caipira, após sua urbanização (música sertaneja), passa a exercer, quase que exclusivamente, o papel de instrumento da ideologia burguesa, desvinculando-se inteiramente de sua condição de elemento catalisador das relações sociais do campo. Ela, hoje, é apenas um produto a mais do consumo de massa do meio urbano, dirigido principalmente ao proletariado.⁷⁷

As abordagens referidas também se ocupam em procurar o contexto da inserção da música rural na realidade urbana e tendem a apontar apenas um único fator como o responsável por preparar esse terreno, definido a partir da “cultura da classe dominante”, no caso de José de Souza Martins, e o avanço tecnológico que dará bases para o advento da “cultura de massas”, para Waldenyr Caldas.

José de Souza Martins atribui de modo surpreendente a influência das velhas elites agrárias na difusão da chamada “cultura do interior”⁷⁸ em oposição ao crescimento do discurso modernizante do final da década de 1920, do processo de industrialização e da crescente visão que coloca essas tradicionais elites como representantes do atraso. As oligarquias agrárias, para manter privilégios, seriam obrigadas a se voltar e reconhecer as camadas baixas da população de sua realidade social como capazes e responsáveis pela construção de uma cultura, de portadores de determinada identidade que seria exaltada para propagar a grandeza, a nobreza e a honra do meio rural. É difícil vislumbrarmos esse quadro na realidade brasileira na década de 1920, quando as mais representativas e influentes elites agrárias cafeeiras eram grandes entusiastas da modernidade.

Seria através de uma perspectiva conservadora que a cultura musical rural teria se difundido na realidade urbana. Para ele os trabalhadores só podem se exprimir na esfera cultural das classes dominantes e ele exclui a possibilidade de que esses trabalhadores possam ter uma “consciência conservadora”, pois, no esquematismo marxista, esta só poderia pertencer às elites.

Não nos esqueçamos de que a própria repressão institucionalizada, política e policial, impedindo que a experiência do trabalhador se traduzisse (e se traduza) diretamente nas suas próprias elaborações culturais, forçava-o (e força-o) a exprimir-se no quadro de referência do conservadorismo tolerado e estimulado.⁷⁹

José de Souza Martins dá demasiada importância para o papel representado por essas elites tradicionais na construção do gênero sertanejo, deixando implícito em sua

⁷⁷ CALDAS, Waldenyr. **Acordes na aurora:** música sertaneja e indústria cultural. 2. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1979. p. 176.

⁷⁸ MARTINS, José de Souza. “Música Sertaneja: a dissimulação na linguagem dos humildados” In: _____. **Capitalismo e tradicionalismo.** São Paulo: Livraria Pioneira, 1975.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 1.

abordagem que este seria o fator privilegiado para explicar seu surgimento e propagação na grande cidade. Para ele, quando são expressas posições consideradas conservadoras elas são fruto de alienação, de reprodução das classes “subalternas” da ideologia e concepções dominantes.

A música sertaneja documenta um *modo de dizer* as coisas profundamente marcado pela repressão de classe. Esse modo de dizer refere-se a uma linguagem simultaneamente do “é” e do “não é”. A incorporação da música sertaneja por certos grupos sociais define a dissimulação como atitude de classe, como linguagem do subalterno. Isso quer dizer que a linguagem das classes dominantes não transmigra simplesmente para o universo do trabalhador, mas o faz redefinida, no conteúdo e na forma, incorporando inevitavelmente a tensão que permeia as relações de classe. Fá-lo também retendo a dominação de umas classes sobre as outras. Nesse plano a alienação do trabalhador é simultânea e necessariamente expressão da recusa objetiva da alienação e da situação que a ela corresponde.⁸⁰

O autor relaciona, portanto, o conservadorismo dos contingentes populacionais moradores ou oriundos do campo, expressos em sua linguagem e costumes, como representação da dominação de classes, do poder destas elites rurais em relação a seus “subalternos”. Tal concepção traz implícita em sua formulação, a ideia de que estas mesmas “classes subalternas” são incapazes de participar, ou de julgar adequadamente, quais são os valores e a cultura em que se embasam.

As visões de mundo comuns à sociabilidade rural e interiorana, ao menos como metas, encontram justamente entre os setores, ou grupos denominados “subalternos”, propensão a mantê-los e a repelir as concepções culturais e os valores que emergiram de maneira intensa para muitos com o processo de modernização e a industrialização da segunda metade da década de 1950 e que questionam a velha *estrutura de sentimentos*.⁸¹ Quanto a essas mesmas concepções e valores modernizantes, encontram nas elites políticas mais influentes, econômica e culturalmente, seus mais entusiastas propagadores, às vezes a despeito da resistência dos grupos sociais “não-letrados”.

Em virtude da época em que essas obras foram escritas, ditadura militar, é fácil compreender alguns reducionismos e excessiva politização em que a influente análise de José de Souza Martins, tal qual a de Waldenyr Caldas, incorreu. Tendem a olhar a música sertaneja preferencialmente através do filtro político/ideológico, aspectos estes que, embora longe de se constituírem nas reflexões e temáticas recorrentes na música sertaneja tradicional, eram prática corrente na politização da cultura entre a intelectualidade que se opunha ao governo militar vigente no país quando foram realizados os trabalhos em questão. No entanto esse

⁸⁰ MARTINS, José de Souza. “Música Sertaneja: a dissimulação na linguagem dos humilhados”: **Capitalismo e tradicionalismo**. São Paulo: Livraria Pioneira, 1975. p. 161.

⁸¹ WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade na história e na literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

esquematismo e essa visão resultante sobre a música sertaneja e seu público ainda é muito recorrente no interior das ciências humanas.

Em toda a trajetória do gênero podemos selecionar diversas canções que tratam de tensões sociais, especificamente dos desmandos de patrões em relação a seus empregados ou de senhores em relação aos subordinados, meeiros, colonos, escravos, entre outros, mas elas sempre possuem o tom de denúncia não às relações sociais, mas a injustiças, quebra de acordos e tratamento desumano. Estes acontecimentos são encarados como “quebra de regra”, na maior parte das vezes resultantes de maldades intrínsecas ao indivíduo que na circunstância estava em posição de poder. A proposta e o sentido de tais reflexões, na música sertaneja tradicional, têm na maior parte das vezes o intuito de restauração de valores perdidos, clamando por um passado mítico no qual os homens tinham mais “coração” e faziam questão de “cumprir com sua palavra”, e de condutas individuais chamadas a assumirem responsabilidades em relação aos que estão a sua volta na condição de subordinados. Para exemplificar, selecionamos as primeiras estrofes da letra proselitista, pregando a harmonia entre as classes em prol da nação, da canção “Patrão e empregado”, gravada por Tião Carreiro e Pardinho nos anos 70.

Eu estava sem assunto a lei divina mandou
 Passei a mão na viola o meu santo me ajudou
 Pra falar de duas classes que a tempo Deus criou
 Empregado e patrão ainda ninguém falou
 Empregado é abençoado patrão Deus abençoou
 Empregado e patrão duas linhas paralelas
 Para defender os dois eu estou de sentinela
 No futebol do trabalho os dois juntos faz tabela
 Constrói a grande vitória que o país precisa dela
 Pátria precisa dos dois e os dois lutam por ela.⁸²

Para concluir nossa crítica às abordagens acima, podemos dizer que a luta de classes, foco das análises de Waldenyr Caldas e José de Souza Martins, como elemento presente na música sertaneja tradicional, às vezes até inconsciente, não pode de forma alguma ser considerada como uma constante ou uma característica marcante. Quanto a isso, pode-se afirmar até o contrário. Mesmo em canções onde há forte tensão entre homens localizados em posições diferentes na produção social, possuidores e não possuidores de meios de produção

⁸² [Todas as canções citadas neste trabalho podem ser ouvidas no site: Youtube.com]

como definem diversas concepções marxistas, estas mesmas tensões são demonstradas como fruto da “má índole” do indivíduo que está no “lado mais forte” e não por sua posição social em si.

Encontramos no gênero canções que vão se referir a empregados espoliados por seus patrões, homens de “pouca posição” enfrentando seus senhores ou amargurando uma vida de labuta em troca de nada⁸³, mas nunca se questionará a validade ou não da existência das diferentes classes sociais. Na música sertaneja tradicional, o que sempre está em destaque, o que sempre se procura ressaltar é, pois, a postura individual de homens e mulheres frente a situações difíceis, trágicas, violentas, enquanto estão sujeitos aos desígnios do “destino”. É uma constante, situações em que os indivíduos se deparam com essas contingências causadas por influência da natureza, secas, cheias, doenças que atacam rebanhos, animais ferozes, bem como por patrões e senhores cruéis. O problema nunca é a posição social, o poder, mas sim a arrogância, não utilizá-lo com sabedoria e bondade aos que a ele estão submetidos. Não há nunca um apelo à uma ruptura social, mesmo de maneira implícita ou incitação à organização coletiva.

No primeiro capítulo, vamos nos voltar para algumas imagens do rural e do sertão presentes na história e literatura, onde será possível vislumbrar algumas concepções recorrentes, que irão pautar uma espécie de visão geral acerca do Brasil rural e do interior, que inegavelmente estarão presentes no repertório da música sertaneja, tais como a visão de uma oposição entre campo e cidade, que por vezes assume também o caráter de oposição entre litoral e interior, que irá assumir a forma de uma disputa sobre identidade nacional e definição do povo brasileiro e será parte fundamental das imagens recorrentes no repertório da música sertaneja desde os seus primórdios.

Teceremos um breve histórico do surgimento do gênero como experiência da indústria fonográfica ao final dos anos 20 e nos voltaremos para seus primeiros padrões estéticos e temáticos e veremos como os anos 50 serão o tempo de um movimento do gênero rumo a um aumento de referências que significarão aumento de abrangência, ou seja, de circulação da música sertaneja. Teremos uma abertura por parte de algumas duplas em relação a sonoridades e instrumentos oriundos de uma música estrangeira, a princípio canções fronteiriças oriundas do Paraguai, posteriormente canções consideradas típicas da realidade rural do México e o bolero, a influência mais associada ao ambiente urbano.

⁸³ [Podemos citar como exemplos “Boi de carro”, gravada por Tonico e Tinoco nos anos 50, “Preto velho”, por Tião carreiro e Pardinho nos anos 80, “Diploma de carreiro”, por Zilo e Zalo nos anos 60 e “Nelore valente”, por João Paulo e Daniel nos anos 80, entre outras canções com esse tema]

No segundo capítulo veremos como, por outro lado, haverá também no interior do gênero um movimento que também almejará uma abrangência maior, mas que se pretende nacional: uma tentativa de fazer com que a música sertaneja se torne uma espécie de representante da identidade rural nacional. Isso se dará basicamente em duas frentes. De um lado a incorporação de sonoridades consideradas típicas da realidade rural de distintas regiões, como a música gaúcha e do Centro-Oeste brasileiro, e de outro a construção de um discurso que busca identificar a cultura rural e do interior, partindo da chamada “cultura caipira” o Sudeste como representação do popular, do povo e da nacionalidade.

Esse movimento em direção ao que seria uma valorização das tradições rurais nacionais terá como seu principal representante nos anos 50 a dupla Tonico e Tinoco, uma das mais populares de todos os tempos, com narrativas que se propõem a traçar um discurso de exaltação do rural, bem como outras que buscam referências aos traços culturais de diversas regiões do Brasil, como parte da já mencionada tentativa de abrangência nacional, que, diferente das tentativas de incorporação de sonoridades estrangeiras, deve se apoiar em um discurso e em uma estética apresentada como “puramente brasileira”.

O terceiro capítulo se centrará nos anos 60 buscando as principais definições de padrões da música sertaneja a partir do início da carreira da dupla Tião Carreiro e Pardinho, que se tornarão a referência maior da vertente identificada com a tradição. Veremos as novas configurações estéticas da música sertaneja, como o surgimento de um ritmo que seria emblemático da tradição, o pagode de viola, além de nos voltarmos para as imagens recorrentes presentes nas letras como a ênfase na defesa do nacional, na tragédia e no sacrifício, nas narrativas que se voltam para a descrição do rural e do passado. Veremos como a pilhéria e a ironia também se tornarão mais presentes a partir do grande sucesso do pagode de viola, que prioriza este tipo de narrativa, assim como as principais imagens acerca do Brasil nos anos 60, na música sertaneja.

O quarto capítulo terá como objetivo abordar a intensificação do discurso épico na música sertaneja, bem como a presença da violência em suas letras. Veremos como esses elementos sempre estiveram presentes anteriormente, mas em bem menor proporção e como a música sertaneja constrói um discurso de valorização da violência desde que seja considerada justa. Ela dará cada vez mais ênfase a uma imagem do homem comum que recorre à violência para resolver injustiças que vitimam personagens membros dos aparatos estatais de repressão e que irão se constituir em novos modelos heroicos nas narrativas da música sertaneja tradicional entre os anos 60 e 70.

No quinto capítulo veremos como, entre os anos 60 e 70, a vertente moderna da música sertaneja se distanciará da linha tradicional, eliminando várias formas de contato e interação que existiam entre as duas. A vertente moderna se abrirá a diversas sonoridades, muitas vezes de forma indiscriminada, e tendências culturais que se mostram grandes filões de mercado e sucessos de massa, tais como a guitarra elétrica, o rock, filmes de faroeste italiano. Leo Canhoto e Robertinho serão grandes protagonistas desse momento e serão responsáveis pelo distanciamento em relação à vertente tradicional, bem como por juntar uma estética baseada em referências estrangeiras e modernas com um discurso de exaltação do nacional e de apoio aos governos militares, de defesa do “que é nosso” e da união de todos pelo progresso do Brasil.

CAPÍTULO I

1 O SERTÃO ESTÁ NO INTERIOR E NA FRONTEIRA PARAGUAIA: IMAGENS DO BRASIL RURAL E O INÍCIO DA EXPANSÃO DA MÚSICA SERTANEJA

1.1 Imagens do Brasil rural na história e na literatura

E ali estão com suas vestes características, os seus hábitos antigos, o seu estranho afeito às tradições mais remotas, o seu sentimento religioso levado até o fanatismo, e o seu exagerado ponto de honra, e o seu folclore belíssimo de rimas de três séculos...

Euclides da Cunha

Avaliamos que, antes de nos debruçarmos sobre parte da trajetória do gênero sertanejo, é relevante que procuremos entender minimamente as concepções que trazem algumas das noções mais gerais, e as de maior influência, no debate historiográfico e literário brasileiro acerca das imagens mais recorrentes do rural, do sertão e do seu habitante. Sabemos que tais definições são sempre generalizantes e acabam por obscurecer na maior parte das vezes as especificidades e nuances locais, mas entendemos também que, tal como a música sertaneja buscará fazer, elas exercem forte influência no imaginário nacional.

O intuito de delinear e apreender parte da história da música sertaneja traz de forma implícita a necessidade de se utilizar as denominações “rural” e “urbano” ou “campo” e “cidade”. Na maior parte das vezes em que são empregadas, são posicionadas de forma oposta uma à outra, ou seja, têm no antagonismo uma imagem em comum. No entanto, tal oposição, muitas vezes, não é tão nítida quanto mais avança o processo de urbanização. Este não consegue eliminar totalmente traços e tradições que em geral remetem ao “rural” e a uma realidade rural contemporânea, que está diretamente associada ao processo de modernização, modificando-se para abastecer os grandes centros urbanos e composta por indivíduos em contato com diversos aspectos materiais e culturais da realidade moderna, tais como

televisores, equipamentos agrícolas oriundos de uma técnica cada vez mais especializada, automóveis, entre outros aspectos.

Podemos ainda nos recordar das pessoas que moram no campo e trabalham nas cidades ou vice-versa e mesmo aquelas que estão em contato cotidiano com as duas realidades. O que podemos esboçar, para além das visões opostas, ancoradas em uma distinção visual, da paisagem, que é inegável – e em certas imagens que distinguem culturalmente um lugar do outro –, é que uma interdependência se consolidava à medida que a modernização avançava e as cidades grandes e médias se tornavam centros da atividade social e econômica.

No imaginário urbano de diversas realidades geográficas distintas, porém, campo e cidade, além de conflituosos, são associados a diversos adjetivos e imagens. A idealização do campo, ligada também à exaltação do passado em tom elegíaco, como um tempo em que as coisas eram mais simples, autênticas e as pessoas eram mais felizes e verdadeiras, é um tema que se repete em diversas localidades e em tempos distintos. Raymond Williams encontra elementos desta nostalgia, como forma de crítica ou negação do presente, já em poemas da antiguidade clássica.⁸⁴

Esse tema é denominado pelo autor como o mito de uma Idade de Ouro, que seria exatamente um passado em que a vida era mais verdadeira e alegre. Não se pode deixar de pensar na cultura judaico-cristã e seu paraíso perdido, na expulsão do homem do Jardim do Éden e na sua condenação ao trabalho duro e ao sofrimento para poder garantir sua sobrevivência. Tais visões que se fundam no Éden perdido tiveram grande influência na colonização da América, tanto espanhola, quanto portuguesa e mesmo inglesa, embora com variações determinadas pelas distintas colonizações.⁸⁵ Havia uma visão do Novo Mundo como um lugar que ainda não havia sido corrompido pela ganância e individualismo, onde a terra era virgem e o homem poderia estar novamente diante de “seu estado natural”, com imensas e desbravadas florestas, animais incríveis e uma população que “andava nua como Adão e Eva”.

A crença na realidade física e atual do Éden parecia então inabalável. E posto que o exame detido da questão escape às finalidades do presente estudo, convém, entretanto, notar que aquela crença não se fazia sentir apenas em livros de devoção ou recreio, mas ainda nas descrições de viagens, reais e fictícias, como as de Mandeville, e sobretudo nas obras dos cosmógrafos e cartógrafos.⁸⁶

⁸⁴ WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade na história e na literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

⁸⁵ HOLLANDA, Sérgio Buarque de. **Visão do paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil**. São Paulo: Publifolha; Brasiliense, 2000.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 183.

As imagens referentes à realidade rural não são sempre de exaltação. Há ainda a recorrência de uma visão geral negativa que se apoia na defesa do que é moderno e urbano e que pinta a realidade rural com cores sombrias e formas retorcidas. Nesse caso o campo é visto como lugar de atraso e ignorância,⁸⁷ onde os avanços do conhecimento e da técnica não conseguem penetrar as muralhas antigas de superstições e religiosidade fanática. Williams resume as generalizações apoiadas em adjetivos positivos e negativos associados ao campo e à cidade logo no início de seu *O campo e a cidade*.

Em torno das comunidades existentes, historicamente bastante variadas, cristalizaram-se e generalizaram-se atitudes emocionais poderosas. O campo passou a ser associado a uma forma natural de vida – de paz, inocência e virtudes simples. À cidade associou-se a ideia de centro de realizações – de saber, comunicações, luz. Também constelaram-se poderosas associações negativas: a cidade como lugar de barulho, mundanidade e ambição; o campo como lugar de atraso, ignorância e limitação.⁸⁸

Raymond Williams, através de sua visão marxista, acabará por concluir que essa dicotomia tão recorrente na história e literatura, entre campo e cidade, na verdade acaba por ser algo que encobre os conflitos sociais.

Se o que se via na cidade não podia ser aprovado, por tornar evidente a sordidez das relações decisivas que regiam a vida das pessoas, o remédio não era jamais a moralidade da vida simples e dos pensamentos nobres trazida por um visitante, nem uma conversa vazia sobre campos verdejantes. Era uma mudança das relações sociais e da moralidade essencial. E era precisamente nesse ponto que a ficção de “cidade e campo” era útil: para promover comparações superficiais e impedir comparações reais.⁸⁹

Neste ponto podemos inferir que Williams está a expor, com certa paixão, suas concepções, na maior parte do tempo, mais objetivas e frias. Claro que o vínculo sentimental é praticamente inerente à maior parte dos estudos científicos e acadêmicos, mas aqui tendemos a nos distanciar das posições do sociólogo em relação ao dualismo campo e cidade. Como já foi exposto acima, temos a compreensão de que campo e cidade, apesar das distinções gritantes – que se mostram à primeira vista na própria paisagem –, são duas realidades indissociáveis e partes de uma mesma dinâmica social e econômica.

Essas contradições não estão necessariamente escondendo “o remédio”, mencionado por Williams, da necessidade “das mudanças das relações sociais e da

⁸⁷ [Mais adiante veremos a maneira como estas imagens positivas e negativas do sertão são apresentadas nos discursos presentes na música sertaneja.]

⁸⁸ WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade na história e na literatura*. São Paulo: Cia das Letras, 2011. p. 11.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 94.

moralidade essencial”, mas muitas vezes traduzem um sentimento de que as relações sociais se modificaram de maneira muito profunda e também a própria moralidade. Na música sertaneja, principalmente em sua versão tradicionalista, defende-se a moralidade tradicional, relações sociais tradicionais, ao mesmo tempo que essas mesmas relações são questionadas em distintas canções, tanto no campo quanto na cidade. Não há, neste caso, uma barreira idílica que impeça a abordagem de conflitos sociais, mesmo na realidade social do campo.

Por outro lado, para podermos distinguir de maneira mais precisa a concepção de Williams diante das investigações acerca do objeto da presente pesquisa, podemos afirmar que as relações sociais não são um tabu, na temática da música sertaneja, mas a moralidade sim. Não há de forma alguma questionamentos à religião e seus preceitos, bem como à organização familiar patriarcal.⁹⁰

No Brasil, a tensão entre campo e cidade são marcas fundamentais da história e da literatura. Mesmo centrando-se em aspectos distintos, autores que procuraram compreender a cultura nacional e a especificidade do país, que buscaram por sua identidade, inevitavelmente tiveram de passar por essa dicotomia, sempre associando características da realidade nacional ou ao campo ou à cidade.

Diversas são as análises que se ocupam em conceituar a realidade rural brasileira, definir as características comuns entre as regiões do vasto interior com base em vivências distantes dos centros urbanos em “contato com a natureza” em suas diversas formas de paisagem. O mito do “sertão” a ser desbravado sempre provocou fascínio no imaginário e na produção literária nacionais. O homem habitante dessas paragens foi objeto de análise de escritores e intelectuais que investigam os sentidos da nacionalidade brasileira, codificando, ordenando e sistematizando constatações até se chegar ao comumente entendido por “identidade nacional”.

Já a ideia de urbanidade, desde algum tempo, destacadamente a partir do século XIX, encontra-se intimamente relacionada ao espaço da modernidade⁹¹, de movimento e mudança permanentes. De forma abrangente podemos dizer que ao longo do tempo a modernidade é associada a diversos adjetivos como fim de tradições, valores, avanço estrondoso da técnica, descrença, movimento de massas, cultura de massas, individualismo, hedonismo, juventude, esportes⁹², liberação dos costumes e liberalismo, enfim, o triunfo do

⁹⁰ [Mais adiante vamos nos voltar mais detalhadamente a estes temas na música sertaneja: as relações sociais e a moralidade conservadora.]

⁹¹ BENJAMIM, Walter. **Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 2011.

⁹² SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

novo sobre o velho. Diversos estudos, associando esses conceitos à ideia de urbanidade e modernidade, procuram compreender o mundo a partir da valorização das cidades quanto à importância social e política, em detrimento da tradicional sociabilidade rural.

Gilberto Freyre, em seu *Sobrados e mucambos*, irá relacionar alguns conflitos internos nacionais do século XIX às tensões entre um Brasil rural do interior e um urbano, litorâneo, em processo de modernização, expressos, por exemplo, até mesmo no que se refere aos trajes associados aos dois ambientes em disputa.

[...] época de leis municipais muito significativas pelos estilos de trajo de homem que consagravam através do repúdio aos modos de trajar mais ostensivamente rurais e rústicos. São leis que evidentemente exprimem a vitória dos estilos urbanos sobre os rurais e que devem ter concorrido para as reações que então se verificaram, das populações rurais mais vigorosas à tirania das cidades do litoral: revoltas como a dos “Cabanos”, a dos “Balaios”, a dos “Quebra-quilos”, a dos “Farroupilhas”.⁹³

A despeito da pouca relevância dos caboclos e índios na obra do autor, tipos recorrentes na maior parte das realidades rurais do país ao longo de sua formação – em relação ao africano e o português –, para ele o processo de urbanização se daria em oposição ao país rural e patriarcal. Esta urbanização seria caracterizada por um sentimento de negação em relação ao que seria considerado típico da cultura nacional, até então praticamente vinculada ao campo, e um grande anseio em se tornar moderno, tendo como parâmetros para isso as grandes cidades europeias como Londres e Paris e a cultura cosmopolita a elas associada no período. “O brasileiro do litoral ou de cidade viveu durante a primeira metade do século XIX – na verdade durante o século inteiro – sob a obsessão dos ‘olhos estrangeiros’”⁹⁴

Esta preocupação se traduziria em uma afetação de modernidade que buscou esconder dos almejados “olhares estrangeiros” aspectos considerados atrasados, rurais, e fez com que estes ficassem sempre distantes quando houvesse visita na sala, como um parente do qual se envergonha, mas que ainda mora na casa. Essa afetação se daria ainda por conta de diversos elementos patriarcais, em modificação, que ainda estavam presentes nas cidades, mas encobertos por uma estética e costumes considerados modernos.

Gilberto Freyre considera que o processo de modernização que ocorre em algumas cidades a partir do século XIX é responsável por um alheamento cada vez maior da população em relação às instituições e à elite modernizante. Mesmo a barbárie da escravidão é

⁹³ FREYRE, Gilberto. **Sobrados e mucambos**: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano. 15. ed. São Paulo: Global, 2004. p. 508.

⁹⁴ Ibid., p. 509.

vista pelo autor como mais amena na sociedade patriarcal-rural tradicional, do que na impessoalidade da vida urbana. O processo de modernização é descrito como algo estranho ao mundo da população em geral e gerador de conflitos, como os citados anteriormente. Ao atravessar a cidade, por exemplo, os “matutos” passam a ter de desmontar de seus cavalos e mulas por determinação de códigos municipais sob pena de prisão se tivessem a ousadia de passar galopando.⁹⁵

O abismo cultural, além do social, entre povo e elite, tende a aumentar nos centros urbanos e se impõe também como conflito entre arcaísmo e modernidade, traduzido em leis e normas despropositadas, criadoras de forte tensão e estranhamento, causadoras de ressentimentos do homem rural em relação aos novos costumes da elite urbana. Eis o quadro geral deste conflito descrito por Freyre:

Não era possível que se conservassem noutra estado senão no de crispação, no de ressentimento e no de insurreição, grupos aos quais se proibiam de modo tão simplistamente policial expansões de fervor religioso e de ardor recreativo à maneira de suas velhas tradições e de velhos costumes de sua cultura materna: cantos de trabalho; trajos regionais; joias, adornos, balangandãs. Os indivíduos, aparentemente livres, aos quais se obrigava – como aos sertanejos, aos matutos ou aos roceiros – num requinte de humilhação, que não entrassem nas cidades montados.⁹⁶

Antes do processo denominado por Freyre de “europeização” de amplos e influentes setores das classes altas, no século XIX, que é também processo de um tipo de modernização e urbanização, as elites nacionais teriam sido muito mais tolerantes em relação aos costumes e tradições populares.

O mesmo Freyre irá ainda descrever o tipo rural brasileiro de maneira genérica, apontando-lhe como traço de comportamento a ausência do sentimento de solidariedade, que ele atribui ao patriarcalismo, com seu privatismo e caráter autônomo, o particularismo e o familismo nas relações. O desejo de solidariedade seria “ainda hoje tão fraco no brasileiro de origem rural, quase que sensível apenas ao parentesco próximo e à identidade da religião”.⁹⁷

Além deste dualismo tenso entre campo e cidade que associa ambos a valores e instituições específicas, não podemos nos esquecer da marcante presença em nossa literatura do território heterogêneo, indefinível e mítico denominado de forma geral *sertão*. “Sertão”, segundo Walnice Galvão, a partir de pesquisas de Gustavo Barroso, já era utilizado na África e Portugal antes do Brasil e não tem o sentido de designar um lugar deserto ou estéril como

⁹⁵ FREYRE, Gilberto. **Sobrados e mucambos**: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano. 15. ed. São Paulo: Global, 2004. p. 34.

⁹⁶ Ibid., p. 514.

⁹⁷ Ibid., p. 148.

muitas vezes se supõe, mas sim o de nomear o interior e regiões que estão distantes do litoral.⁹⁸

O vocábulo se escrevia mais frequentemente com *c* (*certam* e *certão*) [...] do que com *s* [G. Barroso] vai encontrar a etimologia correta no Dicionário da Língua Bunda de Angola, de frei Bernardo Maria de Carnecatim (1804), onde o verbete muceltão, bem como sua corruptela certão, é dado como *locus mediterraneus*, isto é, um lugar que fica no centro ou no meio das terras. Ainda mais, na língua original era sinônimo de ‘mato’, sentido corretamente usado na África Portuguesa, só depois ampliando-se para ‘mato longe da costa’. Os portugueses levaram-na para sua pátria e logo trouxeram-na para o Brasil, onde teve longa vida, aplicação e destino literário.⁹⁹

De maneira geral é esse o sentido que o termo adquire na música sertaneja, onde não é associado, como por vezes ocorre, à região de clima seco do interior da região nordeste, marcadamente no relevo conhecido como *caatinga*. Na música sertaneja, sertão refere-se genericamente ao interior e ao rural, distante do litoral, às vezes tendo a conotação de lugar inóspito, ainda não desbravado, e outras como o interior rural em sentido de totalidade, incluindo sítios e fazendas.

Nas áreas afastadas das metrópoles que possuem influência significativa de culturas e valores ligados à realidade rural, seus moradores são comumente descritos, tanto em obras acadêmicas e literárias como na música sertaneja, como portadores de uma moral rígida e grande coragem física e têm no trabalho estafante a concepção de algo quase sagrado e mesmo purificador, o que segue como sendo uma visão recorrente nas narrativas da música sertaneja. O fervor religioso muitas vezes pode beirar ao fanatismo, como o caso do sertanejo nordestino descrito por Euclides da Cunha, que possui algumas características em suas crenças e mitos que podem facilmente ser estendidas para outras regiões interioranas.

[...] E as suas crenças singulares traduzem essa aproximação violenta de tendências distintas. É desnecessário descrevê-las. As lendas arripiadoras do *caapora* travesso e maldoso, atravessando célere, montado em caititu arisco, as chapadas desertas, nas noites misteriosas de luas claros: os *sacis* diabólicos, de barrete vermelho à cabeça assaltando o viandante retardatário, nas noites ázigas das sextas-feiras, de parceria com os *lobisomens* e *mulas-sem-cabeça* noctívagos; todos os mal-assombramentos, todas as tentações do *maldito* ou do diabo – esse trágico emissário dos rancores celestes em comissão na terra; as rezas dirigidas a S. Campeiro, canonizado *in partibus*, ao qual se acendem velas pelos campos, para que favoreça a descoberta de objetos perdidos; as benzeduras cabalísticas para curar os animais, para *amassar* e *vender* sezões: todas as visualidades, todas as aparições fantásticas, todas as profecias esdrúxulas de messias insanos; e as romarias piedosas; e as missões; e as penitências... todas as manifestações complexas de religiosidade indefinida são explicáveis.¹⁰⁰

⁹⁸ GALVÃO, Walnice Nogueira apud BOLLE, Wille. **grandesertao.br**: o romance de formação do Brasil. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2004. p. 48.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 48.

¹⁰⁰ CUNHA, Euclides da. **Os sertões**. São Paulo: Círculo do Livro, [197-]. p. 110.

Euclides da Cunha teve como meta descrever uma espécie de cultura peculiar denominada por ele como sertaneja. Buscou ser o narrador do que concebia ser o fim de uma época, de ausência do Estado e da civilização e o fim de um tipo arcaico, “o sertanejo”. Willie Bolle irá apontar o autor como responsável por um olhar que busca entender aquilo que é considerado avesso à modernização e ao progresso, sintetizado na sociedade de Canudos, como empecilho para o avanço da civilização, mas é, entretanto, um olhar que também compactua do ideal de extinção daquilo que representa “o atraso”.

Na descrição acima podemos perceber uma realidade que parece estar anos-luz do universo do autor. Poderia ser a descrição de um outro país, ou mesmo um outro mundo. É com este espírito que Euclides começa sua narrativa de *Os sertões*, com um distanciamento e estranhamento diante de uma paisagem e de tipos tão distintos, a aridez do lugar e as peculiaridades dos habitantes locais. Aparentemente Euclides mudaria essa posição ao assumir um tom de crítica aos abusos e matanças cometidos pelo exército republicano, após presenciar inúmeros combates.

Bolle irá contestar a visão de que a simpatia de Euclides pelos vencidos e vítimas de injustiças significa uma aproximação do autor com o sertanejo nordestino. Mesmo a visão positiva não conseguiria perscrutar de maneira profunda esse mesmo sertanejo. Tal se daria pela impossibilidade do vislumbre de atributos positivos, de virtudes, a não ser o da coragem guerreira, e aqui, acrescentamos ainda, o reconhecimento de adaptabilidade do sertanejo em território tão inóspito. Para o mesmo Bolle, quem conseguiu transpor, ou ao menos abalar, uma barreira perene e sólida que separa elite letrada e povo ao longo da história nacional foi Guimarães Rosa, que buscaria o sertão percorrendo-o por terra e não a partir de uma visão de sobrevoou.

O olhar de Guimarães Rosa sobre o sertão é o exato oposto das vistas euclidianas do alto: é uma perspectiva rasteira. Enquanto o ensaísta-engenheiro sobrevoa o sertão como num aeroplano, o romancista caminha por ele como por uma estrada-texto. Ou então ele atravessa o sertão como um rio.¹⁰¹

Para Bolle, Guimarães Rosa, em *Grande Sertão: Veredas*, está dialogando com *Os sertões* de Euclides.

O sertão rosiano em forma de labirinto é o resgate de Canudos – não como cópia daquela cidade empírica, mas como recriação, em outra perspectiva, do Brasil avesso à modernização oficial. A razão de ser histórica do discurso labiríntico de Guimarães Rosa é contestar a visão linear e progressista da história em Euclides.¹⁰²

¹⁰¹ BOLLE, Willi. *Grandesertão.br*. São Paulo: Duas Cidades, 2011. p. 74

¹⁰² *Ibid.*, p. 80

Uma das grandes inovações seria a aproximação, o diálogo, ou mesmo a intermediação entre uma elite letrada, os intelectuais e o povo, que poderia ser também encarada como a oposição entre o rural e o urbano, neste caso. Bolle faz diversas referências à distância cultural e de concepções que separa o povo e o homem de letras no Brasil, como se fossem dois estranhos que não conseguem se comunicar, ou entender a maneira de enxergar a realidade um do outro. Um dos grandes trunfos de *Grande Sertão: Veredas* seria a tentativa consciente de seu autor de superar o distanciamento entre elite letrada e povo, o que se tornou possível pela existência do ambíguo protagonista, o homem de armas Riobaldo.

Enquanto jagunço letrado, o narrador rosiano pertence simultaneamente ao universo da violência (no meio rural) e à classe culta (urbana). Ele realiza assim um trabalho de mediação entre duas esferas culturais muito diferentes; ao mesmo tempo é capaz de distanciar-se criticamente de cada uma delas. Essas qualidades de mediação, distanciamento e autorreflexão faltam ao narrador d' *Os Sertões*.¹⁰³

Essa grande distância entre o rural e o urbano e entre o povo e sua elite pode ser vista, ainda segundo Bolle, como um profundo obstáculo para a formação de uma nação ou de um sentimento de nacionalidade. A nação seria então bipartida, inconciliável, da mesma maneira que os ideais modernos republicanos o foram em relação ao messianismo de Belo Monte, narrado por Euclides da Cunha. Este traduziria em sua escrita a bipartição e mesmo o dilaceramento da nação, pois ora se refere aos sertanejos como representantes seminais da nação, como os “verdadeiros brasileiros”, o “cerne da nacionalidade”¹⁰⁴, ora os apresenta como uma obstrução irremediável ao progresso e à possibilidade de formação de uma nação. A tensão, e mesmo o conflito, entre campo e cidade, sertão e litoral, pode ser encarada, então, como a tensão que impede a formação e existência de uma nação, ou ao menos do sentimento de pertencimento a uma. A linguagem de Euclides da Cunha contribui então para acentuar esta divisão e abismo.

Esse uso da linguagem merece ser chamado de diabólico, no sentido etimológico – sendo o diabolos a entidade que separa as pessoas, ou, como aqui, as duas metades da população. Em vez de tentar mediar, por meio de análise e reflexão, o conflito entre as partes de uma nação ainda em formação, Euclides usou do poder da palavra para cindir a nação em duas.¹⁰⁵

Ressaltamos aqui que Euclides não fugiu às contradições do evento que narrou, tampouco conseguiu vencê-las, mas certamente buscou expor suas ambiguidades, e acabou

¹⁰³ BOLLE, Willi. **Grandesertão.br**. São Paulo: Duas Cidades, 2011. p. 142.

¹⁰⁴ CUNHA, Euclides da. **Os sertões**. São Paulo: Círculo do Livro, [197-]. p. 611.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 143.

apresentando o que considerava ser positivo entre os sertanejos, sua coragem e resistência, e o que considerava digno de ser exaltado no Brasil republicano. Entusiasmado com a modernidade, ao mesmo tempo que amparado em teorias raciais, consideradas científicas a sua época, acaba por apresentar o mesmo sertanejo guerreiro como um ser arcaico e atrofiado por seu obscurantismo, incapaz de se adaptar aos novos tempos, e que, portanto, estaria condenado pela história e pelo progresso.

Ele, no entanto, se espanta com a barbárie desta condenação, da maneira como o Exército Nacional, que está “do lado da história”, que “representa o futuro e a pátria”, pode ser impiedoso e cruel, de como a civilização recorre à “selvageria” para avançar. Euclides consegue apresentar então dois valores distintos – a tradição e a modernidade –, mas, por sua tentativa de isonomia, de ser capaz de perceber aspectos a serem exaltados e criticados em ambos os lados, sua origem, suas concepções – do Brasil urbano e republicano – ele acaba por acentuar ainda mais estas contradições que parecem incapazes de serem atenuadas, de conversarem, de dialogarem. Segundo Bolle Guimarães Rosa irá, como veremos, avançar nesta direção.

O fato é que a partir de Euclides já podemos entrever e reconhecer o que seria, segundo Bolle, um dos principais problemas da formação do país, exatamente a bipartição, as contradições mencionadas acima. O próprio Euclides personifica essa alma nacional “dilacerada”, dividida, e, podemos complementar, essa divisão pode assumir diversas formas no imaginário nacional, se nos apresentar com cores diferentes e contrastantes, como entre uma cultura letrada e iletrada, entre elites e povo e entre modernidade e tradição, entre litoral e interior e, claro, entre campo e cidade.

Não podemos deixar ainda de mencionar como essas tensões e divisões se intensificam ainda mais com a República e seu ideal de progresso empedernido que se inclinava a uma visão do povo como sendo arcaico e atrasado. A obra de Euclides está narrando um sangrento confronto entre forças vistas como representantes do progresso, do novo, da cidade, contra o obscurantismo popular entranhado no sertão, avesso à modernidade, ao progresso e à República. Esta divisão, agora ainda mais intensa, teria bloqueado as possibilidades de formação de uma nação, que pressupõe pontos de unidade e convergências entre as partes, no caso incomunicáveis, que a compõem. Guimarães Rosa considera ser possível, ou ao menos considera ser o ideal, esta almejada unidade, com a junção das partes

separadas, dos cacos de “uma nação dilacerada”,¹⁰⁶ que já nasceu assim e não que se fragmentou em virtude de movimentos fratricidas.

Rosa nos traz um olhar sobre o sertão inovador e que se tornou referencial. Pode-se avaliar que em sua obra, apesar do caráter mítico permanente, o sertão deixa de ser exótico. Passa a ser, assim, palco onde há espaço para o desenvolvimento de toda sorte de dilemas humanos e reflexões; é o espaço onde se desenrola por excelência o drama, com conotações épicas, da formação e construção da civilização brasileira. Para ele “o sertão é o mundo”, “no sertão tem de tudo”¹⁰⁷, não pode ser definido ou apreendido, “porque o sertão se sabe só por alto”.¹⁰⁸ É o local ermo, belo e perigoso, a ser civilizado.

Em *Grande Sertão: Veredas*, o território compreende o sul da Bahia, o interior de Minas Gerais e Goiás. “[...] Sertão aceita todos os nomes: aqui é os Gerais, lá é o Chapadão, lá acolá é a caatinga”¹⁰⁹. Por estas terras campeia Riobaldo com bandos de jagunços que buscam levar a “lei para o sertão”, dominado por bandos armados e regido pela lei do mais forte. O sertão não tem fim nessas andanças e quando se acha que o deixou para trás ele volta com mais força “[...] o sertão não chama ninguém às claras”¹¹⁰. Pode ser definido na obra de Guimarães Rosa como o ambiente onde a sociabilidade é organizada precariamente e onde reina a imprevisibilidade. O mais belo e o mais perigoso dos lugares.

Capistrano de Abreu apresenta também características que considera fundamentais e essenciais para a formação do povo brasileiro, bem como para a compreensão do processo de construção nacional. Parte da concepção de que só poderíamos formar uma verdadeira autoimagem, uma ideia coerente do que somos a partir do momento em que nos desvencilhássemos do “estigma” litorâneo e de uma cultura marcada pela escravidão. O país não poderia ser definido moral e culturalmente a partir do ambiente eclético e heterogêneo que se encontra à beira-mar. Para o autor, a chave para adentrarmos as características nacionais só será encontrada nas estradas que levam ao interior do país. Somente neste ambiente distante das diversas influências metropolitanas e estrangeiras em geral, da rigidez e proximidade do controle português, é que se poderia encontrar o brasileiro digno desta definição.

Dentre as diversas análises que se ocupam em compreender as características culturais e sociais do povo brasileiro, é possível partir justamente da que enxerga apenas a

¹⁰⁶ BOLLE, Willi. **Grandesertão.br**. São Paulo: Duas Cidades, 2011. p. 167.

¹⁰⁷ ROSA, Guimarães. **Grande sertão: veredas**. 19. ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2001, p. 544.

¹⁰⁸ Ibid., p. 548.

¹⁰⁹ Ibid., p. 506.

¹¹⁰ Ibid., p. 538.

cultura urbana litorânea, a contribuição do elemento negro e da escravidão na formação nacional, visão a que se opõe Capistrano. Ele inverte tal perspectiva, o que lhe rende um acirrado debate com Silvio Romero. Influenciado por Spencer e pelo determinismo geográfico, Capistrano destacou, embora não em termos absolutos, como muitos o fizeram, a influência do meio e da raça na formação do brasileiro. Para ele, a gênese étnica fundamental deste é baseada nos troncos indígena e ibérico,¹¹¹ que encontrará sua representação privilegiada no sertanejo, no caboclo, no caipira, no gaúcho, enfim no tipo vinculado à conquista e formação territorial, habitante das vastas regiões interioranas do Brasil. Acerca da relevância que atribui aos indígenas na formação da identidade nacional e contrapondo-os ao negro a que Silvio Romero atribui o papel cultural fundamental, abaixo apenas da portuguesa, para formação do sentimento de nacionalidade e autoimagem do brasileiro, afirma Capistrano:

Parece que o povo sempre teve consciência deste fato. Nos contos populares, de que depois tratarei ligeiramente, o brasileiro é figurado no caboclo, nunca no negro ou no mulato. Na literatura tivemos o indianismo, não o negrismo ou mulatismo. Nos tempos da independência os nomes de família, jornais, e partidos eram tupis e não negros.¹¹²

É este tipo interiorano e mestiço que, segundo Capistrano de Abreu, forjará a identidade brasileira, o “sentir-se brasileiro”, a consciência nacional. Ele se oporá aos portugueses litorâneos em diversas passagens da história nacional e encontrará na figura mítica do bandeirante o fundamento da nacionalidade. São os primeiros, segundo Capistrano, a superar o sentimento de inferioridade característico dos brasileiros em relação aos portugueses e a buscarem a equiparação pelos grandes feitos épicos, e o desafio do sertão inexplorado¹¹³. Veremos, como, guardadas as devidas proporções, a música sertaneja será depositária desta visão do passado e da formação nacional.

Entre os olhares que se ocuparam em desvendar a alma nacional, partindo da premissa de que ela poderia ser codificada, afastando-se do ambiente litorâneo, podemos incluir escritores como Euclides da Cunha, também jornalista e pesquisador, Érico Veríssimo, Raquel de Queiroz, José Lins do Rêgo, além de Guimarães Rosa. Eles trazem à luz uma realidade bem diversa daquela que localiza culturalmente o Brasil a partir do litoral, de manifestações como o carnaval, a malandragem, o “jeitinho

¹¹¹ “Minha tese é a seguinte: o que houver de diverso entre o brasileiro e o europeu, atribuo-o em máxima parte ao clima e ao indígena. Sem negar a ação do elemento africano, penso que ela é menor que a dos dois fatores, tomados isoladamente ou em conjunção.” (ABREU, 1976, p. 107).

¹¹² ABREU, Capistrano. **Ensaios e estudos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976. p. 118.

¹¹³ *Ibid.*, p. 120.

brasileiro”, enfim, das características comumente atribuídas como típicas ao brasileiro e recorrentes imagens do país em outros países.

O objetivo da breve explanação acima acerca de diferentes imagens utilizadas para descrever culturalmente o Brasil passa ao largo de se filiar plenamente a uma delas. Primeiramente porque descrevem características de localidades distintas do país, embora as aproximações culturais, a despeito das diferenças geográficas, também sejam inegáveis. Mas o que fica claro, e nesse ponto caro ao eixo temático da presente pesquisa, é que, primeiramente, pode-se aglutinar essa disputa pela identidade nacional, inclusive na esfera musical, em dois campos bem definidos. De um lado, o Brasil do litoral, com suas características representativas típicas, como a liberação dos costumes, o mito da pouca afeição ao trabalho, o arquétipo do “malandro”, o “jeitinho brasileiro”.

Este quadro mais amplo acerca da identidade cultural nacional se fez necessário para definir melhor o universo de representação da música sertaneja. Se a tendência que olha o Brasil “de dentro” está equivocada, ou é insuficiente, é ela que pautará o imaginário, o universo simbólico da música sertaneja tradicional. E através desse mesmo imaginário, ela congregará características e culturas distintas de diversas localizações geográficas que têm em comum entre si as tradições rurais. Se analisarmos a questão de forma mais geral, é fácil identificar que, ao menos no campo cultural, ou mais especificamente ainda musical, as concepções que definem “o brasileiro” a partir do litoral foram relativamente vitoriosas.

Na temática em questão é notório o distanciamento que a denominada MPB, atualmente símbolo maior da música nacional entre as elites culturais, possui em relação à música sertaneja. Se a música sertaneja tradicional, em determinados momentos, assimilou características, principalmente estéticas da música brasileira em geral, os artistas mais intelectualizados que buscariam definir a música brasileira passaram ao largo de uma das expressões musicais mais populares, apoiada e realizada a partir da estrutura propiciada pelos avanços tecnológicos que permitirão a difusão musical em proporções incrivelmente superiores.

1.2 “A música Paraguaia também é sertaneja”: a construção de um gênero musical e a primeira incorporação de uma sonoridade estrangeira

Na cidade de São Paulo, palco de intenso, e muitas vezes afoito, processo de urbanização e industrialização, a modernização ocorre de maneira muito acelerada principalmente a partir do século XX. Esta cidade é, paradoxalmente, o centro propagador, o espaço de desenvolvimento da música sertaneja e seu ruralismo empedernido. É em São Paulo que o gênero surge e se desenvolve. Duplas de diversas regiões, que sonhavam com a fama, tinham que necessariamente buscar uma chance na capital paulista. As publicações especializadas, revistas sobre música sertaneja também têm sua origem em São Paulo e as gravadoras que se dedicaram ao gênero, como a RCA Victor e a Chantecler/Continental, tinham seus estúdios na cidade, além daquelas que ainda se dedicam agora ao ramo de CDs.¹¹⁴ A cidade onde a modernidade é mais agressiva forneceria meios técnicos, estruturais, possibilidades comerciais, e de difusão, que são fundamentais para a construção da música sertaneja e de seu discurso tradicionalista, conservador e antimoderno com possibilidades de grande abrangência.

Na dissertação de mestrado que realizamos a abordagem focou o “primeiro momento” da música sertaneja, quando o gênero ainda não se dividia em vertentes¹¹⁵. O seu registro começou em meados em 1929, nas primeiras gravações de discos, na cidade de São Paulo, de duplas do interior paulista, empreendidas pelo escritor, ator e empresário cultural Cornélio Pires¹¹⁶, o primeiro, e dos mais importantes, dos “grandes nomes” responsáveis pela formação do gênero. Não se pode buscar a história da música sertaneja sem mencioná-lo como o seu grande idealizador.

O recorte temporal da dissertação se encerra na metade da década de 1940, quando o gênero passa a tentar se definir a partir da incorporação de ritmos interioranos de outras regiões, marcadamente o Centro-Oeste e sua fronteira, em um primeiro momento. Estiveram à frente desse processo Cornélio Pires, empresário cultural, João Pacífico, compositor, e a dupla Raul Torres e Florêncio, Caçula e Mariano, Alvarenga e Ranchinho, entre outras duplas de menor apelo popular.¹¹⁷

¹¹⁴ [Podemos citar, entre as gravadoras atuais que ainda se dedicam á vertente tradicionalista da música sertaneja, desde à internacional e imensa Warner, às mais tímidas e nacionais como a Velas e a Tocantins.]

¹¹⁵ ARAÚJO, Lucas Antonio. **A representação do sertão na metrópole**: a construção de um gênero musical. 2008. 124f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Estadual Paulista, Franca.

¹¹⁶ SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira**: das origens à modernidade. São Paulo: Editora 34, 2008. p. 234.

¹¹⁷ ARAÚJO, Lucas Antonio. **A representação do sertão na metrópole**: a construção de um gênero musical. 2008. 124f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Estadual Paulista, Franca.

Cornélio Pires instaura uma prática que lhe traria enorme popularidade, partindo para viagens em rincões remotos do sertão, que eram em seguida relatadas em bem-humoradas conferências e saraus regionalistas, sempre com os teatros lotados e lutas pelos bilhetes.¹¹⁸

Cornélio Pires realizou um longo trabalho de recolhimento e registro de diversas letras de canções tradicionais do sudoeste paulista, reunidas e editadas em forma de livro. Eram catalogadas também histórias que se perdiam nas gerações passadas e que, muitas vezes, juntamente com as canções, eram utilizadas por ele em suas apresentações. A partir daí ele passou a convidar duplas de violeiros que conheceu em suas andanças, para cantar no início ou ao final de seus espetáculos. Isto fez com que algumas destas duplas já tivessem alguma popularidade antes mesmo de realizarem aquelas que são consideradas as primeiras gravações do gênero sertanejo, como Caçula e Mariano e Zico Diaz e Ferrinho. A respeito destas apresentações com as duplas de violeiros, o autor e entusiasta de Cornélio Pires, Roque Luzzi, registra o anúncio da primeira apresentação com os violeiros.¹¹⁹

Nesta primeira fase da música sertaneja ela ainda não teria pretensões de abrangência nacional e seria voltada para o que se considerava como sendo os ritmos típicos do interior de São Paulo e Minas Gerais, os “ritmos caipiras”, tais como *cururus*, modas de viola e *cateretês*.¹²⁰ Podemos então afirmar que se tratava de um gênero musical baseado em sonoridades rurais bem específicas espacialmente. Neste momento se formarão duas tendências fundamentais no interior da música sertaneja, que estão presentes nas letras no repertório das duplas: uma satírica e irônica e outra voltada para narrativas mais graves ou bucólicas, de exaltação da natureza, que já prenunciam as futuras tendências que veremos mais adiante.

Os principais representantes destas duas tendências serão as duplas Raul Torres e Florêncio, como dupla de um repertório mais ligado ao épico, ao bucólico e ao trágico e Alvarenga e Ranchinho, como dupla ligada à sátira e à pilhéria. De certa forma estas duas tendências seriam perenes ao longo da trajetória da música sertaneja. Veremos como estes tipos de narrativas influenciarão em distintos momentos, mais adiante, e como por vezes o épico e mais ou menos recorrente do que o bucólico, por exemplo, como espírito das narrativas acerca do passado, do rural e do Brasil.

¹¹⁸ SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu extático na metrópole**: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 248.

¹¹⁹ ARAÚJO, Lucas Antonio. **A representação do sertão na metrópole**: a construção de um gênero musical. 2008. 124f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Estadual Paulista, Franca.

¹²⁰ [Mais adiante nos voltaremos de forma mais detida às características sonoras e temáticas destes ritmos]

Durante os anos de 1940, a música sertaneja permanecerá relativamente estável no quadro delineado acima, mas sua construção insere-se em uma realidade bastante complexa e sob um ritmo acelerado de transformações, principalmente a partir da década de 1950, pois este será um tempo de intensificação da urbanização, instauração de caminhos sociais e culturais que perdurariam e/ou seriam redefinidos e também tempo de um discurso de apelo ao nacional. Essas transformações, de maneira geral, devem impactar a vida de milhões de brasileiros em diversos aspectos e dimensões. É durante a segunda metade da década de 1950 e início dos anos 80 que milhões de indivíduos deixam uma realidade rural permeada de tradicionalismos e mentalidades pré-modernas e migram para grandes cidades, para uma nova realidade.

Foi assim que migraram para as cidades, nos anos 50, 8 milhões de pessoas (cerca de 24% da população rural do Brasil em 1950); quase 14 milhões nos anos 60 (cerca de 36% da população rural de 1960); 17 milhões, nos anos 70 (cerca de 40% da população rural de 1970). Em três décadas, a espantosa cifra de 39 milhões de pessoas.¹²¹

É uma transformação social surpreendente pelas proporções do impacto gerado e da velocidade com que reconfigurou relações, aspectos e formas culturais, concepções e visões de mundo. Estes estão intimamente ligados à realidade da música sertaneja tradicionalista, pois esta, deliberada e explicitamente, interage, reage e se relaciona com esta nova realidade, procurando sempre ressaltar o impacto, a mudança drástica e a ruptura com modos de vida e valores, sendo parte fundamental do sistema de significações¹²² dessas grandes transformações.

Diversas são as obras que se dedicam a estudar e compreender o impacto da modernidade na vida de populações tradicionais, bem como o seu significado para gerações mais velhas em diversas épocas e espaços distintos. A quantidade de obras e estudos de maneira alguma esgotou o tema, dada a sua dimensão, sua velocidade e suas variações e as possibilidades de enfoque. O processo de modernização e o desenvolvimento urbano atingiram diversos lugares do mundo em tempos e espaços diferentes e se relacionaram invariavelmente com uma ou várias formas de culturas tradicionais. Este trabalho pretende contribuir para a compreensão desse processo no Brasil, tendo como objeto a música sertaneja, marcadamente sua versão tradicionalista, por constituir um gênero musical de grande apelo popular, inserido no turbilhão das transformações sociais e culturais, em um

¹²¹ MELLO; NOVAES. **Capitalismo tardio e sociabilidade moderna**. In: _____. História da vida privada. v. 4. São Paulo: Cia das Letras, 2009, p. 580-581.

¹²² WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

processo de frenética urbanização, e respondendo a ele de maneiras também distintas. Esse gênero musical foi trilha sonora de mudanças drásticas na vida de grandes contingentes populacionais na metrópole e no interior, da transição do rural para o urbano e do tradicional, pré-moderno, para o moderno, narrando tensões, conciliações, acontecimentos, ajustes, choques culturais e afirmando valores.

Estamos diante de um tipo de canção identificado por narrativas cantadas, por histórias e eventos narrados, cujas letras adquirem uma posição central e determinante no gosto do público em geral. É uma canção que se liga ao passado, à ruralidade e aos já mencionados valores tradicionais considerados comuns a essas realidades rurais. Está, ao mesmo tempo, em relação direta e explícita com a realidade urbana e moderna, com as transformações abruptas na paisagem, no modo de vida e nas novas concepções e valores urbanos e modernos.

A década de 1950 seria, então, tempo de grandes mudanças para a música sertaneja, assim como para a música brasileira e mesmo para a música americana em geral. Seria também um tempo de definição de padrões e linhas que delinearão as configurações posteriores do gênero e suas variações. Mudanças ocorreram também na realidade social e nos valores correntes. Obviamente tais tendências não podem ser consideradas herméticas ou homogêneas, como o caso da música sertaneja deixará bem claro, mas podem ser delineadas com o intuito de vislumbrarmos um quadro mais geral, composto de recorrências, antes de nos voltarmos para os aspectos específicos da discussão proposta.

Podemos esboçar um quadro geral em que, de um lado, temos a circulação de elementos culturais e produtos oriundos dos EUA, cada vez mais intensa a partir do pós-guerra, onde é possível identificar uma interação cultural e especificamente musical bastante pungente. Neste mesmo contexto, aparentemente em oposição a essa interação cultural, pode-se perceber uma atmosfera de defesa do nacional, que marcou profundamente a cultura e a produção musical do período. Podemos inferir que esta contradição e fortalecimento da adesão e oposição é parte de um mesmo processo. Há um recrudescimento da valorização da cultura nacional, não só no Brasil, mas também no Chile e Argentina,¹²³ da valorização do que é “genuinamente nacional” em um momento de grandes interações e hibridismos¹²⁴ culturais que muitos artistas brasileiros e uma elite cultural nacional enxergarão como uma

¹²³ GARCIA, Tânia da Costa. “Tradição e modernidade: reconfigurações identitárias na música folclórica chilena dos anos 1950 e 1960”. *História Revista*, Goiânia, v. 13, n. 2, p. 483-495, 2008.

¹²⁴ CANCLINI, Nestor. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 2000.

ameaça de descaracterização da música brasileira,¹²⁵ embora tal perspectiva se reflita em outras formas de arte como o cinema e o teatro.

A tensão entre tradição e modernidade cresce no interior da música sertaneja durante os anos de 1950, mas ainda não é tão forte quanto o seria posteriormente, de 1960 a 70, pois a modernização não era identificada automaticamente com a cultura estrangeira, embora estivesse no horizonte do discurso de desenvolvimento nacional do período. Durante os anos 1950, paira uma atmosfera de otimismo, a qual inspirou e foi inspirada pelo governo de Juscelino Kubitschek, baseada em projetos de desenvolvimento econômico e social, onde se identifica um ideário de conciliação, de união nacional em prol deste desenvolvimento, com o qual canções de cunho nacionalista da música sertaneja do período estariam em sintonia, exaltando o campo e a cidade, a tradição e a modernidade como duas bases fundamentais para o desenvolvimento nacional. Como já foi mencionado, o moderno era também nacional; significava desenvolvimento da indústria e da cidade e não era identificado com o estrangeiro, como aconteceria, na música sertaneja, a partir de 1960.

De modo geral, reina um clima de euforia. No cenário geral do pós-guerra vive-se a vitória da democracia. Entre nós comemora-se o fim da ditadura estado-novista. Busca-se recuperar o tempo perdido. Não é à toa que o *slogan* consagrado pelo governo JK propõe “50 anos em cinco.” Nessa corrida contra o tempo, a grande meta a ser atingida é o desenvolvimento econômico.¹²⁶

A cidade de São Paulo viveu nessa época uma atmosfera vertiginosa de modernização tecnológica, por meio de um projeto “fáustico”¹²⁷ de desenvolvimento rápido e coletivo. Parecia haver uma tentativa de recuperar o tempo perdido, queimando as etapas dos países industrializados. Os intelectuais, de maneira geral, passam a ser vistos como um agrupamento cuja missão seria liderar essa epopeia modernizadora. O rural é visto, então, de maneira recorrente e paradoxal, como um entrave ao desenvolvimento e à necessária e fundamental modernização, mas, ao mesmo tempo, idealizado como “como matriz e essência da nacionalidade”.¹²⁸ Esta recusa e exaltação do rural estão presentes em imagens nacionais e nas perspectivas do que se cria ser “o país do futuro”, aquele visto de maneira romântica.

¹²⁵ ALONSO, Gustavo. **Cowboys do asfalto: música sertaneja e modernização brasileira**. 2011. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ.

¹²⁶ VELLOSO, Monica Pimenta. A dupla face de Jano: romantismo e populismo. In: GOMES, Angela de Castro. **O Brasil de JK**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2002, p. 172.

¹²⁷ Ibid., p. 193

¹²⁸ VELLOSO, op. cit., p. 194.

O próprio Juscelino Kubitschek encarnou esse paradoxo da busca pela modernidade fulminante e o gosto por um “Brasil profundo”, por uma cultura que seria depositária da “alma do povo”, símbolo nacional. Um homem mineiro e cosmopolita.

JK partilha de um “caráter regional”, ou melhor, da mineiridade, que se constituía como representação regional [...] Há uma suposição básica no código da mineiridade que pode ser expresso na ideia de que “a cultura se faz pela incorporação, e não pela recusa da tradição”. JK aparece sucessivamente como cosmopolita (fala francês) e como interiorano (gosta de serestas e de música caipira).¹²⁹

Não encontramos palavras para definir melhor este paradoxo nacional do período, que também é uma conciliação entre aspectos vistos comumente como opostos, do que as de Mônica Velloso.

A utopia desenvolvimentista dos anos 1950 vai se inspirar em grande parte no romantismo goethiano (desenvolvimento rápido, heroísmo, tragédia), também a concepção do popular será romântica. Assim ela aparece sempre associada à ideia de essência, pureza, alma. Na realidade, a década de 1950 se caracteriza por uma profunda ambiguidade no que se refere à relação entre o rural e o urbano. O projeto fáustico, com suas maquetes grandiosas, indústrias fumegantes, anéis rodoviários, tende a ver o rural como mero enclave no desenvolvimento. Entretanto esse pequeno mundo continua a ser idealizado como matriz e essência da nacionalidade. Estamos em pleno domínio do discurso mítico, do tempo primordial, enfim, das origens metafísicas da nação. O nosso interior – mãe pátria – é esse espaço primordial que vai abrigar a alma da nação.¹³⁰

No Brasil podem ser identificados no cenário musical da época movimentos em direções que tiveram as conotações dessas duas tendências aparentemente opostas, também na crítica e na literatura sobre a música nacional: um apelo muitas vezes radical ao que é “raiz”, àquilo que representa a “genuína” música brasileira, por meio de uma tendência cultural que tem como participantes artistas, escritores e críticos. Têm como características comuns, em distintos gêneros da música nacional, o apelo e até mesmo um espírito de luta e defesa do que seria genuinamente nacional e popular contra as influências externas, estrangeiras.

Essa tensão é um nódulo central, com distintas facetas, dos caminhos e definições de vertentes da música sertaneja. Como será visto adiante, esta relação entre o que é tradicional e nacional e o que “vem de fora” gerará ora conflitos culturais, disputas pelo imaginário e por legitimidade – no interior de um gênero musical que reivindica a cultura

¹²⁹ OLIVEIRA, Lucia Lippi. “Tempos de JK: A construção do futuro e a preservação do passado”. In: MIRANDA, Wander Mello. **Anos JK margens da modernidade**. São Paulo: Casa Lucio Costa, 2002, p. 43.

¹³⁰ VELLOSO, Monica Pimenta. A dupla face de Jano: romantismo e populismo. In: GOMES, Angela de Castro. **O Brasil de JK**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2002, p. 195.

rural e interiorana e que se apoia em um público que partilha de determinada comunidade de sentido¹³¹ –, ora conciliação e identificação, continuidades com elementos “de fora”. A música sertaneja manteve, ao longo do tempo e das vertentes, uma tênue unidade baseada em uma maneira de cantar muito peculiar, com duas vozes em terças e um ecletismo musical que na vertente tradicionalista terá dimensão nacional e de fronteira – neste último caso principalmente em relação ao cancionário interiorano popular do Paraguai – e na moderna internacional, com influências marcantes do México e, a partir de 1960, o Rock via Jovem Guarda, e também posteriormente, de maneira recorrente, a música *country* dos Estados Unidos, principalmente a partir da década de 1980.

É importante frisarmos que essas influências estrangeiras são ligadas aos períodos acima mencionados como tendências que terão peso marcante sobre as músicas produzidas no interior do gênero. Podemos encontrar exemplos dessas mesmas influências em períodos anteriores ao que elas estão relacionadas, mas são exceções ou não acabaram por determinar as características do gênero, sua autodefinição e sua configuração geral, quando de seu lançamento, embora tenham aberto as portas para influências significativas.

Um exemplo bem ilustrativo de incorporação que se tornaria uma definição estética do gênero somente muito tempo depois, e que é sempre citado nas pesquisas sobre o tema, é o sucesso do cantor Bob Nelson¹³² ainda na década de 1940, apoiado em canções tradicionais do *country* norte-americano, traduzidas ou adaptadas, ou mesmo em melodias com letras compostas no Brasil. Pode-se afirmar que Bob Nelson, de acordo com todos os relatos e pesquisas consultados sobre o tema, foi o pioneiro na introdução da música de inspiração rural dos Estados Unidos na música de inspiração rural brasileira.

Um certo Nelson Pérez, caixeiro-viajante de Campinas que vendia meias Ethel no interior de São Paulo, já estava em cena. Usando uma roupa de Roy Rogers, com dois revólveres nos coldres e um chapelão descobriria um jeito diferente de cantar rancheiras, de tanto assistir a filmes de caubóis. Começara na Rádio Cultura, em 1943, cantando uma versão sua de ‘Oh Suzana’, do maestro americano Stephen Foster.¹³³

É importante termos em mente que a cultura dos Estados Unidos era muito popular tanto na América Latina quanto na Europa, em grande medida por conta de sua música, marcadamente o jazz, e de seu cinema, principalmente dos filmes de faroeste que

¹³¹ BAZCKO, Bronislaw. Imaginação Social. In: **Enciclopédia Einaudi**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1985^a.

¹³² [Bob Nelson gravou 12 discos 78 Rpm entre 1944 e 1952, pela RCA Victor, todos com a estética da música *country* americana]

¹³³ NEPOMUCENO, Rosa. **Música caipira: da roça ao rodeio**. São Paulo: Editora 34, 1999, p. 140-141.

mais tarde teriam grande influência sobre o repertório da dupla eclética Leo Canhoto e Robertinho a partir da década de 1960.¹³⁴

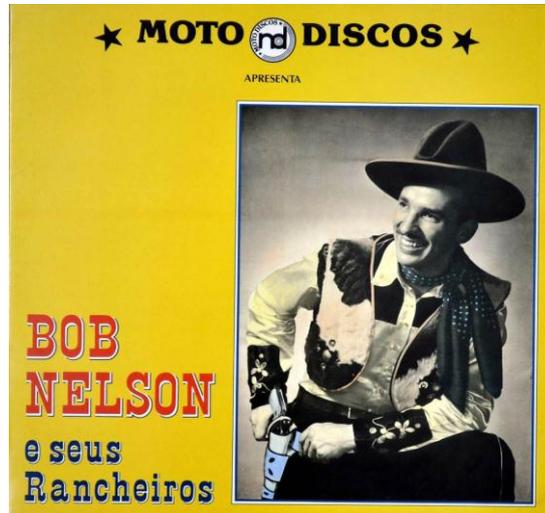


Figura 1 – Capa do LP *Bob Nelson e seus rancheiros*.
Fonte: TOQUE MUSICAL, 2014.¹³⁵

A experiência de Bob Nelson não foi algo sem perspectiva de aceitação comercial e mostrou-se inovadora, mesmo se apoiando em um gosto já difundido pelos filmes de faroeste. Bob Nelson popularizou no Brasil o bordão musical “Tirole-íiiii-tiiii” inspirado no efeito sonoro de um bordão tradicional da música *country*.¹³⁶

Na minha fazenda tem um boi, Esse boi se chama Barnabé,

Sabe moço ele anda se babando,
Pela minha linda vaca Salomé.

Na minha fazenda tem um boi,
Esse boi se chama Barnabé,
Sabe moço ele anda se babando,
Pela minha linda vaca Salomé.

O Barnabé anda muito satisfeito,
Por ter feito uma boa escolha,

Pois esta vaca que ele anda apaixonado,

¹³⁴ [Esta dupla exerceu um papel protagonista no processo de modernização da música sertaneja e em seu cosmopolitismo estético- que se tornaria ainda mais intenso a partir dos anos 80 e 90, popularizando as influências do rock e do country. No segundo capítulo nos deteremos com mais atenção sobre seu legado]

¹³⁵ TOQUE MUSICAL. Disponível em: < <http://www.toque-musicall.com/?paged=67>>. Acesso em: 20 jan. 2014.

¹³⁶ NEPOMUCENO, Rosa. *Música caipira: da roça ao rodeio*. São Paulo: Editora 34, 1999, p. 143.

Dá leite engarrafado com tampinha e com rolha,
 E essa vaca minha linda Salomé,
 Dá leite açucarado misturado com café.
 Tilore-íiii-tiiii!

Ainda segundo Rosa Nepomuceno, Bob Nelson é um cantor que foi referência, não para a música sertaneja, mas para os futuros astros da Jovem Guarda Roberto e Erasmo Carlos. Por sua vez, estes exerceriam grande influência no processo de modificações modernizantes da música sertaneja, que introduziria a música norte-americana, tão combatida pelos puristas e nacionalistas, no interior do gênero, principalmente a partir do final dos anos 1960. Nesse ponto podemos afirmar que os pioneiros têm sempre o papel de desbravar um terreno que será ocupado, mesmo que muito tempo depois, como ocorreu com a música *country* na música sertaneja. Vejamos agora quais foram as influências e incorporações musicais estrangeiras mais marcantes dentro da música sertaneja durante a década de 1950, assim como os gêneros e estilos nacionais que formariam a também heterogênea e mutante – embora não de maneira abrupta – vertente tradicionalista do gênero, com pretensões de “música nacional”, bem como as variações das estéticas e discursos mais recorrentes neste período na música sertaneja.

1.3 As primeiras definições e padronizações sobre uma base eclética de gêneros na música sertaneja: guarânias, polcas, sanfonas e imagens da fronteira com o Paraguai

A década de 1950 será fundamental para a percepção dos desdobramentos da música sertaneja e para a relação que esta mantém com seu público e com as mudanças vigentes. Será, também, crucial para as definições e imagens do Brasil presentes em seu interior e que se consolidariam principalmente a partir dessa década, quando o gênero adquire inserção nacional significativa e fomenta também uma autoimagem nacional, em busca de uma música rural brasileira, nacional, ou exaltando regiões específicas, que estavam no horizonte de expansão do gênero.

Estamos em um tempo de definições de padrões do que seria considerado como música sertaneja “autêntica”, ligada estética e tematicamente ao universo do homem do campo brasileiro – não mais restrita majoritariamente ao cenário rural paulista e mineiro, à

denominada “cultura caipira”. De maneira aparentemente contraditória, essas definições se dão com a “depuração” estética de duplas como Tônico e Tinoco, que carregam na ancestralidade e no tradicionalismo – de uma forma mais intensa até mesmo em relação às primeiras duplas da Turma Caipira de Cornélio Pires – ao mesmo tempo que algumas duplas do gênero começam a assimilar ritmos estrangeiros, em um processo de hibridação¹³⁷ que toma a direção primeiramente do Paraguai, principalmente por influência da *guarânia* e, depois, o bolero, presente no cenário musical de praticamente toda a América. Esta última tendência abriria caminho para uma estrada, que só se alargaria, de incorporações, influências de estilos estrangeiros, principalmente latino-americanos, nas décadas de 1960, 70 e 80.

De um lado, teremos, então, duplas com um apelo mais tradicionalista, porém ecléticas ao incorporar gêneros típicos de distintas regiões do país e, de outro, aquelas que passam a definir sua imagem a partir de um cancionero estrangeiro. Se muitos críticos nacionalistas, tais como Inezita Barroso e o corpo editorial da *Revista Popular de Música*, torciam o nariz para a “contaminação” da autêntica música nacional,¹³⁸ o público exaltava tanto Tônico e Tinoco, vistos como tradicionalistas, famosos em todo Brasil, como Cascatinha e Inhana, a “dupla das canções paraguaias”, e Palmeira e Biá, com seus boleros urbanos.

Cascatinha e Inhana foi a primeira dupla a gravar no Brasil uma canção que se tornou grande sucesso no Paraguai, “Índia”, com uma letra, no Brasil, adaptada pelo popular compositor José Fortuna. A canção é muito conhecida até os dias de hoje.

Índia, seus cabelos nos ombros caídos,
 Negros como a noite que não tem luar;
 Seus lábios de rosa para mim sorrindo
 E a doce meiguice desse seu olhar.
 Índia da pele morena,
 Sua boca pequena
 Eu quero beijar.
 Índia, sangue tupi,
 Tem o cheiro da flor.

¹³⁷ CANCLINI, Nestor. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Edusp, 2000.

¹³⁸ ALONSO, Gustavo. **Cowboys do asfalto: música sertaneja e modernização brasileira**. 2011. Tese (Doutorado em história) – Universidade Federal Fluminense, Niterói/RJ.

Vem, que eu quero te dar
 Todo meu grande amor!
 Quando eu for embora para bem distante
 E chegar a hora de dizer adeus,
 Fica nos meus braços só mais um instante;
 Deixa os meus lábios se unirem aos seus.
 Índia, levarei saudade
 Da felicidade que você me deu.
 Índia, a sua imagem
 Sempre comigo vai
 Dentro do meu coração,
 Flor do meu Paraguai.¹³⁹

Estamos diante de uma letra que seria referência para futuras canções que teriam a beleza das mulheres paraguaias e o encanto de viajantes brasileiros por elas ao chegar ao país como tema. Narrativas românticas e idealizadas equivalentes, sobre “caboclas” no Brasil, também sempre foram comuns nas letras da música sertaneja, como atestam diversas canções de grande sucesso ao longo do tempo, tais como “Chico Mulato” ainda na década de 1940, gravada por Raul Torres e Florêncio e, posteriormente, por Tônico e Tinoco, “Cabocla”, gravada por Tônico e Tinoco nos anos 50, “Cobra venenosa” gravada por Tião Carreiro e Pardinho na década de 70 e no século XXI pela jovem dupla Maick e Lyan.

Após a experiência de Cascatinha e Inhana, o público e os artistas da música sertaneja aprovaram esse novo estilo, que seria muito popular e a dupla até os dias atuais é lembrada como uma das que definiram e marcaram o eclético gênero sertanejo, hoje sendo considerados como pertencentes aos ícones da “música caipira”. Eles trouxeram, com suas guarânias, uma sonoridade distinta da característica daqueles estilos até então identificados como pertencentes à música sertaneja nos anos 50. As guarânias paraguaias trazem uma atmosfera mais intimista, uma subjetividade melancólica em sua sonoridade, por conta da utilização de notas menores, que, após a adaptação do gênero ao Brasil, seriam cada vez mais reduzidas no interior da música sertaneja, que se apoia tradicionalmente em três acordes maiores e os arranjos e as melodias são desenvolvidos sobre essa base.

¹³⁹ CASCATINHA; INHANA. **Índia**. São Paulo, 1958.

78 Rpm entre 1951 e 1962, e 4 LPs entre 1967 e 1978. Até a década de 1960, durante praticamente toda a era do 78 Rpm, a dupla trabalhou na gravadora Todamérica e a partir de 1961 gravou seus discos pela Continental.¹⁴⁴

Pode-se afirmar que até metade da década de 1940 a música sertaneja (ainda não havia diferenciação de vertentes no gênero ainda muito recente) se apoiava em ritmos musicais rurais e temas comuns ao universo simbólico do sudeste e, eventualmente, do sul do país – como a observação dos gêneros das canções dos discos gravados até esse período demonstra. Segundo relatos do encarte da coleção *Nova História da Música Popular Brasileira*, na edição intitulada “Música Caipira”,¹⁴⁵ foi no ano de 1943 que uma comitiva de artistas realizou uma expedição musical ao Paraguai. Dois deles, que compunham uma espécie de elite ou mesmo patronato¹⁴⁶ do gênero – com grande influência em sua produção e estética, além do “apadrinhamento” e lançamento de duplas de sucesso – o Capitão Furtado e Mário Zan são considerados os primeiros a trazer a música paraguaia para o repertório do gênero sertanejo que, a partir daí, alargaria cada vez mais suas fronteiras.

Ariovaldo Pires, o Capitão Furtado, é considerado um dos “pais fundadores” da música sertaneja. Sobrinho de Cornélio Pires, não era um cantor, mas, como o tio, um empresário, uma espécie de agenciador e compositor, além de radialista, responsável por muitas das configurações e definições de padrões pelos quais atravessaria o gênero até a década de 1960, além de lançar várias duplas. Começou na década de 1930 e até a década de 1970 trabalhou nas rádios Cruzeiro do Sul, Tupi, Bandeirantes e, por fim, na Rádio Nacional.¹⁴⁷ Trabalhou ainda com cinema e concursos de calouros. Compôs, para além da música sertaneja, sambas e marchas carnavalescas, trabalhando com Ary Barroso e Pixinguinha.¹⁴⁸

¹⁴⁴[Atualmente estes dados estão condensados no endereço eletrônico do Dicionário Cravo Albin de Música Brasileira: <http://www.dicionariompb.com.br/cascatinha-e-inhana/discografia>]

¹⁴⁵ Música Caipira, Tonico e Tinoco, Alvarenga e Ranchinho e outros. In: _____. **Nova História da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

¹⁴⁶ WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

¹⁴⁷ MUGNAINI, Ayrton. **Enciclopédia das músicas sertanejas**. São Paulo: Letras e Letras, 2001.

¹⁴⁸ DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA BRASILEIRA. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/leo-canhoto-e-robertinho/dados-artisticos>>. Acesso em: 20 fev. 2014.



Figura 3 - Ariovaldo Pires, o Capitão Furtado.

Fonte: Acervo do autor, 2014.

Mário Zan, que também o acompanhou na expedição musical, segundo o *Dicionário Cravo Albin da Música Brasileira*, era chamado por Luis Gonzaga de “rei da sanfona”. Pode ser um exagero, mas no interior da música sertaneja o músico é considerado a grande referência do instrumento e o responsável por sua difusão dentro do gênero, mais identificado em sua vertente tradicionalista, com a viola de dez cordas. Na primeira fase da música sertaneja a sanfona não era muito utilizada, o que mudaria muito depois da influência de Mário Zan. Ele era italiano e desde a década de 1930 trabalhou com o Capitão Furtado. Foi o primeiro artista do gênero a compor tendo como base gêneros regionais do Mato Grosso e, posteriormente, do Paraguai, regiões próximas musicalmente. A partir de 1946 foi trabalhar na gravadora RCA Victor, onde gravou 300 discos 78 rpm¹⁴⁹. Seu último programa de TV foi “Mário Zan e seus convidados”, na Rede Vida, em 1998.

¹⁴⁹ AZEVEDO, M. A; BARBALHO, Gracio; SANTOS, Alcino; SEVERIANO, Jairo. **Discografia Brasileira 78 RPM**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1982.



Figura 4 - Mário Zan
Fonte: Acervo do autor, 2014.

Sua música mais difundida é “Chalana”, um *rasqueado* típico do Mato Grosso que foi gravado e regravado muitas vezes. Apareceu pela primeira vez no lado B de um disco 78 rotações de 1954, que tinha em seu primeiro lado a canção “Falem de mim”. Vejamos a letra de Chalana, cuja composição é atribuída a Mario Zan e Arlindo Pinto.

La vai uma chalana
 Bem longe se vai
 Navegando no remanso
 Do rio Paraguai
 Ah! Chalana sem querer
 Tu aumentas minha dor
 Nessas águas tão serenas
 Vai levando meu amor
 Ah! Chalana sem querer
 Tu aumentas minha dor
 Nessas águas tão serenas
 Vai levando meu amor

E assim ela se foi
 Nem de mim se despediu
 A chalana vai sumindo
 Na curva lá do rio

E se ela vai magoada
 Eu bem sei que tem razão
 Fui ingrato
 Eu feri o seu pobre coração

Ah! Chalana sem querer
 Tu aumentas minha dor
 Nessas águas tão serenas
 Vai levando meu amor
 Ah! Chalana sem querer
 Tu aumentas minha dor
 Nessas águas tão serenas
 Vai levando meu amor

O acordeão é o instrumento que conduz o arranjo, monótono, no sentido de ser repetitivo, como a descida por águas calmas da letra, em uma paisagem onde as imagens parecem se repetir. O violão faz o acompanhamento. É uma canção intimista e sentimental que associa o amor que parte à embarcação que vai sumindo no rio. A narrativa descreve primeiro a chalana, que desliza pelas águas para depois nos revelar que nela está a amada do narrador. Trata-se de uma canção romântica tanto pelo tema do amor, quanto pela descrição idealizada da paisagem de fronteira, especificamente do Rio Paraguai e os lamentos dirigidos à embarcação.

É uma grande dificuldade, dada a ausência de documentação, apontarmos e mesmo mapearmos de maneira exata as intenções e determinações dessa experiência da “caravana musical” em busca da música “típica” do Mato Grosso e do Paraguai, que culminaria na incorporação de *rasqueados* e *chamamés* do primeiro e da guarânia e da polca paraguaia do segundo. A maior parte das escassas fontes desse episódio não se aprofundam nas motivações, e apenas registram a excursão. Doravante, pode-se inferir o quanto esta expedição facilitou a expansão e o processo de nacionalização do gênero, o que, além do intercâmbio cultural e de empatias estéticas, fez com que a música sertaneja fosse cada vez mais consumida (seja através dos discos 78 rpm, que ainda não tinham a circulação que teriam após o advento do *long play*, através da assinatura de contrato com as rádios, o grande meio de circulação, ou pelos muitos shows que se seguiriam pelo centro-oeste do país – a principal forma de rendimento das duplas).

O resultado imediato da expedição musical ao Paraguai foi a gravação de diversas guarânias paraguaias, em português ou em versões adaptadas, antes que começassem a ser compostas em território nacional. Cabe ressaltar que os lugares que fazem fronteira com o Paraguai já possuem em sua música considerada típica, ou mesmo folclórica por alguns, grande influência das músicas paraguaias, principalmente das polcas. Embora não haja registros detalhados da viagem ao Paraguai, podemos nos perguntar se havia ou não conhecimento, entre os membros da comitiva, da presença deste repertório na música de fronteira do centro-oeste do Brasil, que até então não era, como viria a ser, influência marcante e mesmo intensa dentro da música sertaneja, inclusive com gêneros peculiares, como o *rasqueado* e o *chamamé*, principalmente a partir das décadas de 1960 e 1970. Por outro lado, as guarânias, mesmo nas regiões de fronteira, não faziam parte das influências musicais marcantes.

A análise dos discos, as matérias de revistas especializadas e a bibliografia sobre o tema durante as décadas de 1940 e 50 convergem e confirmam que a música tradicional paraguaia – aqui nos referimos principalmente às guarânias e “polcas paraguaias” – foi a primeira forma de relação da música sertaneja com a música estrangeira. Esta relação específica existe até os dias de hoje e perdurou como uma tendência bastante recorrente e popular entre as décadas de 1950 e 1980. Tem como característica marcante não se vincular a nenhuma das tendências que se formariam no interior do gênero sertanejo, isso quer dizer que ela perdeu seu status de “música estrangeira” e passou a ser vista também como parte da “música de raiz” à medida que outras influências estrangeiras eram incorporadas, como a música mexicana e, mesmo o rock, via Jovem Guarda.

No caso da identificação da polca paraguaia e da guarânia, elas logo seriam incorporadas no repertório considerado mais tradicional e teriam sua execução apoiada na viola de dez cordas, o grande símbolo da vertente tradicional. Tanto duplas identificadas com a tradição, a viola de dez cordas e ritmos rurais, como Tião Carreiro e Pardinho, Zilo e Zalo, Liu e Léo, quanto duplas que se definiram pela incorporação de ritmos estrangeiros e pela ruptura com a tradição, como Milionário e José Rico, João Mineiro e Marciano, Belmonte e Amaraí – e mesmo Chitãozinho e Xororó já nos anos 80 – gravariam canções dos gêneros paraguaios citados acima. O *rasqueado*, ritmo do Mato Grosso, “Adeus Fronteira”, tem como tema a aproximação cultural entre o Brasil e o Paraguai e foi gravado por sua vez pelos “puristas” Tônico e Tinoco em 1957. Segue um trecho:

Atravessei a fronteira
 Mato Grosso ao Paraguay
 Onde eu vi tantas belezas
 Que não me esqueço jamais

A siriema cantava
 A noite vinha chegando
 Não vi mais a Paraguaya
 Nem seu lencinho abanando.

Adeus Paraguaya linda
 Não te esqueço a vida inteira
 Adeus Chão de Mato Grosso
 Adeus saudosa fronteira¹⁵⁰

Como na maior parte dos rasqueados, o instrumento que mais se destaca é a sanfona, que executa arranjos em um andamento acelerado, em uma sonoridade expansiva que remete a danças e festas. As vozes metálicas, em terças de Tónico e Tinoco, fazem o dueto. O narrador canta as belezas de um Paraguai romantizado, que se oferece como um lugar acolhedor, que poderia ser um lar, que deixa muita saudade, assim como a paraguaia sempre lembrada por sua beleza e poder de sedução. A volta para casa, no interior e longe da fronteira, parece ser o fim de um sonho e o retorno à rotina. Pode-se imaginar o quanto esse contato de artistas do sudeste, no início, teve a conotação de exotismo, de algo distinto dos padrões recorrentes, inclusive para boa parte do público do gênero que não pertencia às regiões fronteiriças. Uma musicalidade que parecia estar distante muitas vezes, e muito próxima, porém, em grande medida por seu bucolismo e romantismo, tão presentes nas canções de inspiração rural de distintos lugares.

Ainda sobre a influência geral da música paraguaia na construção da música sertaneja, cabe ainda ressaltar que as guarânias e as polcas são vistas entre aqueles que se identificam com o tradicionalismo e pelo público de maneira geral como ritmos que compõem a música hoje considerada de “raiz”, tradicional. Muitas guarânias e polcas foram então compostas no interior do gênero, utilizando a viola de dez cordas com as sanfonas, no caso das guarânias, e a viola como instrumento de execução dos arranjos nas polcas paraguayas,

¹⁵⁰ TONICO; TINOCO. **Adeus Fronteira**. São Paulo: Continental, 78 Rpm, 1957.

como podem comprovar diversas canções gravadas pelos “tradicionalistas” Tião Carreiro e Pardinho, Liu e Léo e Zico e Zeca entre outros.

A guarânia e a polca, em geral, vinculam-se a temas ou estados de espírito distintos. No caso da primeira, com sua cadência mais lenta e intimista, pode-se afirmar que se ligam fundamentalmente às canções que tratam de temas amorosos. As polcas, com seu andamento mais acelerado e sua estética expansiva, alegre e farrista, prendem-se mais ao tema da fronteira e do amor descompromissado. Um exemplo ilustrativo de uma polca paraguaia gravada e regravada muitas vezes ao longo dos anos e muito popular é a canção “Galopeira”.

Foi num baile em Assunción
Capital do Paraguai onde eu vi as Paraguaias sorridentes a bailar
E ao som de suas guitarras
Quatro guapos a cantar
Galopeira, galopeira eu também entrei a dançar

Galopeira, nunca mais te esquecerei
Galopeira, pra matar minha saudade
Pra minha felicidade Paraguai, eu voltarei
Pra minha felicidade Paraguai, eu voltarei¹⁵¹

Mais uma vez a sanfona e o violão se destacam na execução de arranjos acelerados bem como da execução da canção nas partes cantadas que remetem às danças de bailes com o ritmo peculiar e facilmente identificável da polca paraguaia. A canção faz referência a um brasileiro, o narrador, em visita ao Paraguai, que se encanta com a beleza das mulheres de Assunção, como em “Adeus fronteira”, de Tônico e Tinoco. O tema de um viajante brasileiro indo ao Paraguai, assim como os membros da expedição musical de Capitão Furtado e Mário Zan, aparecerá em letras de algumas canções do gênero como mencionado acima. A polca paraguaia é um ritmo mais ágil e alegre do que a guarânia, lenta e introspectiva, e remete à atmosfera dos bailes de fronteira. Aqui os instrumentos utilizados são a sanfona como executora do arranjo e o violão marcando o ritmo, além de um contrabaixo. Normalmente são estes os instrumentos utilizados na execução das polcas, com exceção das executadas por duplas tradicionalistas, onde a viola assume o lugar da sanfona como instrumento-base. Essa “acaipiração” da polca e da guarânia está muito presente no

¹⁵¹ CHITÃOZINHO e XORORÓ. **Galopeira**. São Paulo: Continental, 1970.

repertório da dupla Tião Carreiro e Pardinho, que será abordada no próximo capítulo, e iria permanecer em duplas tradicionalistas posteriores.

Ainda sobre esse intercâmbio cultural e mesmo temático entre o Brasil e o Paraguai, selecionamos uma tradicional e popular moda de viola, um dos ritmos mais característicos e representativos da vertente tradicional, gravada pela primeira vez por Tonico e Tinoco, ainda em 1947, e regravada posteriormente por Tião Carreiro e Pardinho, denominada “Boiada cuiabana”, gravada em um disco 78 rotações.

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
Fui tratado pra trazer uma boiada cuiabana
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
Eu saí de lambari na minha besta ruana

Só depois de trinta dias que cheguei em Aquidauana
Lá fiquei enamorado de uma malvada baiana
Ao chegar em campo grande num cassino eu fui chegando
Uma linda paraguaia na mesa estava jogando
Botei a mão na algibeira dinheiro estava sobrando
Ela mandou me dizer pra que eu fosse chegando
Eu mandei dizer pra ela vai bebendo eu vou pagando

Eu joguei nove partidas meu dinheiro foi rodando

Declamado:

A lua foi se escondendo vinha rompendo a manhã

Aquela morena faceira trigueira cor de romã

Soluçando me dizia,

Mutchacho leva-me contigo que te darei toda a minha alma,

Todo meu amor, todo meu carinho, toda minha vida

Os boiadeiros no rancho estavam prontos pra partida

Numa roseira cheirosa os passarinhos cantavam
 Minha besta ruana parece que adivinhava
 Que eu sozinho não partia, meu amor me acompanhava

Cantado:

Eu parti de Campo Grande com a boiada cuiabana
 Meu amor veio na anca da minha besta ruana
 Hoje tenho quem me alegra na minha velha choupana¹⁵²

A moda de viola é executada somente com a viola que acompanha cada nota da melodia cantada. Normalmente é um estilo lento e melancólico que se assemelha a uma ladainha religiosa, por isso comumente suas narrativas também são melancólicas, trágicas ou épicas, sendo que os temas alegres e satíricos constituem exceções. As modas de viola têm como característica marcante, também, a narração de uma história, um roteiro com começo meio e fim, personagens principais, um espaço definido e descrito e referências ao cotidiano. Podem ser definidas como “histórias cantadas”. Aqui o eu lírico da canção é um intrépido boiadeiro que tem de levar uma boiada ao Mato Grosso, antes da divisão do Estado, e se apaixona por uma paraguaia. Correspondido em seu amor, volta para casa levando a moça em sua garupa, um desfecho que contraria o clichê, comum ao gênero, do fim solitário do cavaleiro errante, cujo lar é a estrada, tema recorrente em muitas modas de viola e cururus.

Até aqui vimos alguns aspectos do surgimento da música sertaneja como um gênero musical e como ela irá se abrir a influências de sonoridades estrangeiras principalmente, em um primeiro momento, à polca e à guarânia paraguaias, e como elas passariam a fazer parte do repertório da música sertaneja, assim como a popularização da sanfona no interior do gênero. No próximo capítulo veremos como a abertura do gênero a novas influências se intensificará, principalmente com a popularização do bolero, e ao mesmo tempo veremos a formação de padrões do que seria a vertente tradicionalista do gênero, que por um lado buscará se afirmar a partir de uma imagem de autenticidade, ao mesmo tempo se abrindo cada vez mais para sonoridades e imagens nacionais vinculados a diferentes realidades rurais nacionais. Os principais representantes por essas definições de padrões de uma vertente tradicional em relação à abertura para sonoridades estrangeiras serão Tonico e Tinoco.

¹⁵² TONICO; TINOCO. **Boiada Cuiabana**. São Paulo: 78 rpm 1947.

CAPÍTULO II

2 ECLETISMO INTRANSIGENTE: TRADICIONALISMO E COSMOPOLITISMO, MODAS DE VIOLA E BOLEROS NOS ANOS 50

2.1 “Viva o futuro, preserve-se o passado”: folcloristas e a busca de uma alma nacional

As modificações na música sertaneja apresentadas no capítulo anterior azeitavam ainda mais a discussão controversa acerca da necessidade de modernização e ao mesmo tempo valorização do popular e rural tão presente na atmosfera cultural e política dos anos de 1950. O gênero se popularizava cada vez mais, os programas de rádio dedicados ao gênero aumentaram e tinham grande apelo popular,¹⁵³ os shows das duplas de maior sucesso também. Mas também aumentou sua gama de referências, as modificações em seu interior mais óbvio e definível. Isto fez com que a música sertaneja passasse a ocupar uma cena mais vasta do que anteriormente no campo da arte nacional e especificamente da música. A fronteira passou a ser tema da música sertaneja, bem como inspiração estética. Em um primeiro momento a fronteira era com o Paraguai, mas logo, como veremos agora, esse limiar avançaria cada vez mais, chegando ao México e aos Estados Unidos.

A partir de março de 1958 circulou por São Paulo uma revista dedicada exclusivamente à música sertaneja¹⁵⁴. Ilustrando bem as distintas posições estéticas mencionadas, que muitas vezes são mescladas no gênero, bem mais do que alguns puristas gostariam, a publicação em sua primeira edição traz na capa Tônico e Tinoco, os símbolos do tradicionalismo, e, na contracapa, a dupla Cascatinha e Inhana, pioneiros na incorporação de sonoridades estrangeiras. É possível que esta ordem denote um gosto ou mesmo a concepção do corpo editorial claramente influenciado pela defesa da “autêntica” música sertaneja, mas não tão intransigente a ponto de não aceitar “estrangeirismos” quanto a *Revista Popular de Música Brasileira*.¹⁵⁵ Isto demonstra ainda a impossibilidade de limitar a abordagem do

¹⁵³ DUARTE, Geni Rosa. **Múltiplas vozes no ar: o rádio em São Paulo nos anos 30 e 40**. 2000. 234 f. Tese (Doutorado em História) – Pontifícia Universidade Católica. São Paulo.

¹⁵⁴ REVISTA SERTANEJA. São Paulo: Prelúdio, mar. 1958 /dez. 1959.

¹⁵⁵ OLIVEIRA, Allan de Paula. **Minguilim foi para a cidade ser cantor: uma antropologia da música sertaneja**. 2009. Tese (Doutorado em Antropologia Social). Universidade Federal de Santa Catarina.

gênero apenas à “música caipira”, à sua vertente tradicional,¹⁵⁶ ignorando sua faceta mais eclética e aberta às influências de outros países, o que, por outro lado, não significa que a incorporação de gêneros nacionais não seja uma forma de ecletismo dos tradicionalistas.

A *Revista Sertaneja* foi publicada até dezembro de 1959 e tinha um corpo editorial que contava, entre outros, com o influente folclorista Alceu Maynard de Araújo. Pode-se afirmar que a revista possuía a dimensão do ecletismo, bem como do tradicionalismo, da música sertaneja e de seu público, pois era destinada a ele. É importante que tenhamos a perspectiva de que a ideia de “purismo” sempre esteve presente na música sertaneja a partir do momento em que ela se abre para estilos que não faziam parte da matriz tradicional¹⁵⁷ – quando das primeiras gravações de Cornélio Pires – de maneira mais explícita a partir da década de 1950.¹⁵⁸

Um ponto fundamental para a compreensão da trajetória da música sertaneja é que essa noção de “purismo” varia ao longo do tempo, assim como o que se considera “música sertaneja de raiz”, ou tradicional, ou seja, a tradição também é mutável, também se reconfigura¹⁵⁹, embora, cabe ressaltar, as mudanças e modificações ocorram sobre alguns aspectos que são relativamente perenes.¹⁶⁰ Tião Carreiro e Pardiniho, dupla que ainda será bastante citada nesse trabalho, principalmente a partir do terceiro capítulo, exemplificam muito bem esta variação, pois eram considerados ecléticos e abertos a tendências novas e ao mesmo tempo fiéis aos gêneros considerados tradicionais. Já na década de 1960 e a partir de 1980 são identificados pela imprensa e público em geral com a tradição.

As polcas paraguaias e as guarânias também exemplificam bem essas variações de juízos e adjetivos, pois eram gêneros de fronteira e paraguaios, distantes da matriz paulista e mineira, e que passaram a ser identificados com a música sertaneja tradicional – em muito por conta de várias canções gravadas pela dupla Tião Carreiro e Pardiniho – e o são até os dias atuais. Isso relativiza a noção de purismo comum à década de 1950 e aos folcloristas da

¹⁵⁶ [É importante que se frise o caráter híbrido presente também na vertente tradicional. Esta, como este trabalho procura ressaltar, possui diversas influências e modificações. O que é considerado tradicional se modifica ao longo do tempo como se pode notar com o que ocorreu com polcas e guarânias, antes consideradas influências estrangeiras e, após a década de 1960, passam a fazer parte do que se considera música sertaneja tradicional.]

¹⁵⁷ [Sonoridades identificadas com o interior de São Paulo e Minas Gerais]

¹⁵⁸ ARAÚJO, Lucas Antonio. **A representação do sertão na metrópole**: a construção de um gênero musical. 2008. 124f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Estadual Paulista, Franca.

¹⁵⁹ HOBBSAWN, Eric; RANGER, Terence. **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

¹⁶⁰ [No caso da vertente tradicionalista da música sertaneja, entre esses elementos com maior perenidade, podemos apontar a viola de dez cordas com a afinação *cebolão*, o cantar em dueto, alguns estilos, denominados também subgêneros como o cururu, a toada, a moda de viola entre outros e os temas do sertão tais como as aventuras, conquistas e infortúnios de boiadeiros e carreiros e a vida de pequenos sitiantes ou trabalhadores de fazendas.]

mentalidade nacional-popular, que tendiam a ver como “autêntica e pura” a música nacional sem influências estrangeiras.

Isto a que chamamos aqui de “purismo” se deve a uma visão da cultura popular comum a muitos folcloristas brasileiros, que tendem a encará-la como estagnada e verdadeira representante da “alma do povo”, desde que não tenha sido influenciada por expressões estrangeiras e modernas. Essa visão também acabava por recusar “manifestações populares” incorporadas pela “indústria cultural”, característica da música sertaneja, desde a década de 1930. Para os intelectuais e folcloristas da década de 1950:

a “arte entretenimento”, que tem como proposta chegar ao povo, acaba se corrompendo quando entra no circuito comercial. Esse ponto de vista era quase unânime na época. Insistia-se na preservação da aura artística. A indústria cultural era execrada por ser identificada com o império da ignorância e do analfabetismo.¹⁶¹

Estes folcloristas tiveram relativa influência na noção geral de cultura da *intelligentsia* brasileira durante os anos JK. Havia uma preocupação e uma tentativa de aproximação por parte da intelectualidade nacional em relação ao povo que, por sua vez, deveria ser instruído, conscientizado e ao mesmo tempo ter sua “alma” preservada, ou seja, sua “cultura pura”, onde estaria a verdadeira sabedoria popular corrompida pela modernidade.

Para os intelectuais da ABL, o conceito de povo só adquire sentido no mundo do folclore. Este é visto como o saber mais competente e o único capaz de construir um discurso sobre o povo e a nação. Mais do que isso: o folclore permite a redenção do povo. Ameaçados pelos avanços tecnológicos da modernidade, o saber popular só encontraria refúgio e proteção nos museus folcloristas. O homem brasileiro é visto como um ser em extinção, da qual os intelectuais teriam a obrigação de garantir a sobrevivência.¹⁶²

Pode-se perceber que o movimento folclorista nacional era muito influente na imagem que se fazia do povo brasileiro durante a década de 1950 e que estaria presente em imagens e concepções do Brasil, bem como de projetos políticos das mais variadas tendências. Ante as distintas posições e projetos para o país, que agora precisava entrar na modernidade, sob o risco de não o conseguir mais, e de maneira acelerada para “recuperar o tempo perdido”, o que se pode generalizar, ainda segundo Monica Velloso, é que todos os projetos em disputa traziam o povo para um lugar de destaque ou mesmo de protagonismo.¹⁶³

¹⁶¹ VELLOSO, Monica Pimenta. A dupla face de Jano: romantismo e populismo. In: GOMES, Angela de Castro. **O Brasil de JK**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2002. p. 180.

¹⁶² Ibid., p. 187.

¹⁶³ Ibid., p. 187.

A valorização do popular através do folclore era tônica dominante no meio cultural e está presente também, mesmo que de maneiras distintas, nas revistas mencionadas acima. Este folclorismo, com suas várias tonalidades e intensidades, traz em si também a ideia geral de que aquilo que se deve valorizar, na cultura popular, é o que não está em relação com a modernidade, com o novo, e que tem o caráter de imutabilidade para esses folcloristas de maneira geral. A cultura popular é vista como uma espécie de antiquário. Diante da modernidade iminente, inevitável e mesmo desejável, o que se deveria fazer era recolher e preservar manifestações da cultura popular ainda não contaminadas pela cultura de massas.

O povo é um verdadeiro relicário, uma fonte de achados, um conglomerado de remanescência de hábitos, pensamentos e costumes perdidos, um verdadeiro museu de antiguidades, cujo valor e preço é inteiramente desconhecido por aquele que o possuía; o povo é o artigo da tradição. Outros dirão que o saber popular é a relíquia de um passado não gravado.¹⁶⁴

Pode-se afirmar também que essas concepções da intelectualidade em relação ao povo trazem consigo uma concepção paternalista e tutelar do mesmo, seja qual for o projeto ou posição política, à direita e à esquerda, que é visto durante os anos 50 – embora essa seja uma característica que ultrapasse em muito o período em questão e se configure como uma constante na política e cultura nacionais – como uma espécie de criança, com a pureza que acompanha o estereótipo infantil, que deve ter seus momentos de inocência e espontaneidade registrados, bem guardados, mas que deve ser educada, orientada e conduzida à vida adulta.

Uma grande expoente dessa visão folclorista, que buscava preservar a música genuinamente nacional em oposição à influência estrangeira, vista como corruptora da cultura, é a *Revista de Música Popular* voltada para o “folclore urbano”, marcadamente o samba. Criada em 1954, teve 14 edições até o ano de 1956. Voltava-se para a música nacional e era “assumidamente folclorista, para pensar e preservar as origens e a identidade da música popular brasileira”.¹⁶⁵ A revista teria catalisado “o pensamento folclorista do período Vargas”¹⁶⁶ e a intelectualidade da RPM “desenvolveu-se como formadora de opinião”.¹⁶⁷ Formadora de opinião, no entanto, obviamente de um público seletivo, que tinha grande

¹⁶⁴ ORTIZ, Renato. **Românticos e folcloristas**: cultura popular. São Paulo: Loyola, 1993. p. 39.

¹⁶⁵ NAPOLITANO, Marcos; WASSERMAN, Maria. Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. **Revista brasileira de história**, São Paulo, v. 20, n. 39, 2000. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0102-01882000000100007>>. Acesso em: 20 jan. 2014.

¹⁶⁶ OLIVEIRA, Allan de Paula. **Mínguim foi para a cidade ser cantor**: uma antropologia da música sertaneja. 2009. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Universidade Federal de Santa Catarina, SC. p. 38.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 38.

influência entre a elite intelectual, mas muito pouca expressão sobre a maior parte da população e do público da música sertaneja.

A publicação era folclorista e nacionalista, mas percebia também a inevitabilidade das influências modernas sobre a cultura popular, embora de maneira muito cautelosa e “ciente dos perigos”, principalmente de estrangeirismos.

A Revista catalisou um tipo de pensamento folclorista, sobretudo nos meios intelectuais cariocas, que gerou outros frutos, mesmo depois de seu fechamento, em 1956. Um exemplo é o I Congresso Nacional do Samba, de 1962, organizado pela Companhia de Defesa do Folclore Brasileiro. A intenção desse congresso seria preservar as características do samba sem tirar-lhe as perspectivas de modernidade e progresso. Na introdução do documento, redigido pelo folclorista Edison Carneiro, lê-se: O Congresso do Samba valeu por uma tomada de consciência: aceitamos a evolução normal do samba como expressão de alegrias e tristezas populares; desejamos criar condições para que essa evolução se processe com naturalidade, como reflexo real da nossa vida e dos nossos costumes; mas também reconhecemos os perigos que cercam essa evolução, tentando encontrar modos e maneiras de neutralizá-los.¹⁶⁸

Esta relativa maleabilidade, em relação às influências modernas, parece não ter se estendido à música sertaneja, ou rural, que não era um tema recorrente na influente revista. A cantora e folclorista Inezita Barroso era apresentada como a grande representante da música rural autenticamente nacional, pois era uma artista que claramente se posicionava contra incorporações, diferentemente das duplas do meio sertanejo, majoritariamente oriundos de setores da população que tiveram pouca ou nenhuma educação formal, tal qual seu público de então, e que, no ambiente cultural da revista, pouco ou nada tinham a dizer.

É na RPM que Inezita Barroso é elevada à condição de grande nome da música sertaneja [...] é visível na RPM uma preocupação com a ideia de essência da música brasileira, a ideia de uma raiz. E, com relação à música sertaneja, Inezita Barroso recebia a aprovação da RPM (há várias notas e comentários sobre seus trabalhos) [...] Assim, no final da década de 50, o polo de uma música sertaneja preocupada com suas raízes, crítica de qualquer mistura com gêneros estrangeiros, está constituído.¹⁶⁹

Se muitos puristas e/ou folcloristas já torciam o nariz para incorporações musicais estrangeiras, mesmo sendo próximas, como a música da fronteira com o Paraguai, o que viria a seguir causaria uma verdadeira divisão de águas no interior da música sertaneja, que já demonstrava sua vocação paradoxal para incorporações das mais variadas e ao mesmo

¹⁶⁸ NAPOLITANO, Marcos; WASSERMAN, Maria. Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. **Revista brasileira de história**, São Paulo, v. 20, n. 39, 2000. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0102-01882000000100007>>. Acesso em: 20 jan. 2014.

¹⁶⁹ OLIVEIRA, Allan de Paula. **Minguilim foi para a cidade ser cantor**: uma antropologia da música sertaneja. 2009. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Universidade Federal de Santa Catarina, SC. p. 295.

tempo para um discurso nacionalista e uma autoimagem de tradicionalista. Trata-se da gravação de tangos e boleros, experiências ousadas para um gênero que se identifica com a ruralidade, por Palmeira e Biá.

2.2 As fronteiras internacionais se expandem: boleros urbanos e canções mexicanas na música sertaneja

Palmeira e Biá formaram uma dupla de grande sucesso composta por um mineiro e um paulista em 1952, quando foi contratada pela Rádio Piratininga, e gravou seu primeiro disco em 1953 pela RCA Victor. Fizeram um estrondoso sucesso gravando dez discos durante esse ano.¹⁷⁰ Os dois gravaram 43 discos de 78 rotações entre 1953 e 1961. Até 1958 eram contratados da gravadora RCA Victor e a partir daí foram para a Chantecler, a principal gravadora de música sertaneja durante os anos 60, sendo que os seus dois últimos discos 78 rpm, foram gravados pelo obscuro selo “Sertanejo”.¹⁷¹

Mais de 50 das canções da dupla têm uma sonoridade considerada tradicional, dos gêneros mais emblemáticos da vertente tradicionalista, como o cururu, as modas de viola, os cateretês e toadas, entre outros, apoiados também em instrumentos tradicionais como a viola de dez cordas, na afinação “cebolão” e o violão. Cantavam em terças, como é padrão, e então, com uma estética acentuadamente tradicional, ou “ancestral” como prefere Romildo Sant’Anna¹⁷², com um repertório de canções identificadas com a tradição, a “raiz”.

Foi em 1956 que os cantores inovaram, de maneira insólita para seu ruralismo empedernido de até então, gravando um único tango, estilo urbano, chamado “A voz dos sinos” em seu sexto 78 rpm. A canção estava no segundo lado do disco que tinha no primeiro uma canção tradicional, o cateretê “A moda dos viajantes”. Passaram, a partir de 1954, a realizar apresentações por diversos estados nas regiões Sudeste, Centro-oeste e Sul do país, demonstrando o potencial do mercado nacional da música sertaneja e sua capacidade de circulação e atração do público.

Em suas apresentações foram acompanhados por um dos principais membros da primeira expedição ao Paraguai, Mário Zan, considerado o melhor sanfoneiro da música

¹⁷⁰ MUGNAINI, Ayrton. **Enciclopédia das músicas sertanejas**. São Paulo: Letras e Letras, 2001.

¹⁷¹ PALMEIRA E BIÁ. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/palmeira-e-bia/dados-artisticos>>. Acesso em: 19 jan. 2014.

¹⁷² SANT’ANNA, Romildo. **A moda é viola: ensaio do cantar caipira**. Unimar/Arte e Ciência, 2000.

sertaneja, já na década de 1950 ele executava os arranjos das canções que necessitavam do *acordeom*. Palmeira e Biá tinham então grande aceitação nacional, vendiam muitos discos, mas nada comparado com a projeção que alcançariam com a gravação do primeiro bolero da música sertaneja, em 1956, “Boneca cobiçada”, composta por Bolinha e Biá, em um 78 rpm que levava o mesmo título da canção.

Quando eu te conheci,
Do amor desiludida,
Fiz tudo e consegui,
Dar vida à tua vida.

Dois meses de ventura,
O nosso amor viveu,
Dois meses com ternura,
Beije os lábios teus.

Porém eu já sabia,
Que perto estava o fim,
Pois tu não conseguias,
Viver só para mim.

Eu poderei morrer,
Mas os meus versos não,
Minha voz hás de ouvir,
Ferindo o coração.

Boneca cobiçada,
Das noites de sereno,
Teu corpo não tem dono,
Teus lábios têm veneno.

Se queres que eu sofra,
É grande o teu engano,
Pois olha nos meus olhos,
Vê que não estou chorando.

Se queres que eu sofra,
 É grande o teu engano,
 Pois olha nos meus olhos,
 Vê que não estou chorando.

A canção é executada por uma sanfona em destaque nos arranjos e no acompanhamento da letra. As vozes inequivocamente são identificadas com a música sertaneja tradicional, nasaladas e em terças. A letra é profundamente sentimental, como são, comumente, os boleros, e remete pela sonoridade e pelos próprios termos utilizados, como “boneca”, à atmosfera urbana da boemia. Narra desventuras amorosas de alguém que amparou a uma mulher da vida noturna quando esta se encontrava em situação de penúria, mas que foi abandonado após passados os maus momentos. Muitas seriam as canções posteriores que tratariam da boemia noturna de bares e cabarés da metrópole, cantadas por duplas como João Mineiro e Marciano, Belmonte e Amaraí, Milionário e José Rico, entre outras. O que destoava do padrão dos boleros que circulavam por toda a América eram as vozes em dueto típicas da música sertaneja.

“Boneca cobiçada” foi o maior êxito comercial de Palmeira e Biá, com mais de 500 mil cópias vendidas quando de seu lançamento. Para termos uma noção palpável do quão surpreendente era uma vendagem de discos dessas proporções, vejamos o que diz Enor Paiano sobre o mercado de discos no Brasil, em relação ao mercado dos Estados Unidos, na década de 1950.

Os grandes astros dos finais dos anos 50 vendiam 100 mil cópias de cada 78 rpm, mas gente como Lúcio Alves ou Sylvinha Teles não passava dos dez mil discos. Diz a lenda que “Chega de Saudade”, o LP, já saiu da gravadora com 35 mil cópias vendidas, em 1958, o que constituía enorme sucesso. No mesmo ano, o mercado americano arrecadou US\$ 511 milhões, para cerca de 160 milhões de unidades vendidas, entre *singles* e álbuns.¹⁷³

Se tais estatísticas procedem, pode-se afirmar que o 78 rpm de Palmeira e Biá foi o provável disco de maior êxito comercial no Brasil na década de 1950. A canção seria regravaada por diversos artistas ao longo do tempo, inclusive por Carlos Galhardo, e deu origem a um filme com o mesmo nome, além das duplas sertanejas de épocas distintas Milionário e José Rico e os contemporâneos Bruno e Marrone. A canção é um marco nas transformações estéticas e de temática dentro da música sertaneja que, até então, era eclética

¹⁷³ PAIANO, Enor. **O Berimbau e o som universal**. 1994. Dissertação (Mestrado da em Comunicação e Artes) - Universidade de São Paulo, SP. p. 193.

em relação às formas musicais interioranas do Brasil e Paraguai, mas ainda ligadas à ruralidade.



Figura 5 - Palmeira e Biá
Fonte: Acervo do autor, 2014.

A partir de Palmeira e Biá, o amor romântico acontece na realidade urbana, nas letras dos boleros, e esta passa a ser descrita sem nenhuma tensão, com intimidade, e o bolero passa a ser um componente adaptado ao gênero, cantando a vida noturna da cidade grande. É importante nesse ponto relacionarmos a sonoridade com o tema: Palmeira e Biá cantavam a vida urbana de maneira familiarizada e sem tensões nos boleros, mas isso não ocorria nos estilos considerados e identificados com a “tradição” que gravaram inicialmente. Trata-se, portanto, não só de uma aproximação musical e estética, mas também temática, com a realidade urbana, a difusão do bolero no interior da música sertaneja.

Essa relação entre sonoridade e tema será uma constante ao longo da trajetória do gênero, como poderemos observar ao longo desse trabalho. Para uma localização melhor em relação a essa característica, pode-se afirmar aqui, ainda de maneira geral, que os estilos, ou gêneros que compõem o repertório da música sertaneja estão sempre associados a alguns temas recorrentes.

As guarânias são ligadas ao tema do amor romântico, principalmente no interior e no sertão, mas com algumas canções que têm como espaço a realidade urbana. As modas de viola retratam a realidade rural, com ênfase no mundo de boiadeiros em suas viagens tocando gado, mas também cantam o cotidiano de pequenos sítiantes. São profundamente moralistas, em sua maior parte, refletindo valores que são considerados antigos, arcaicos ou ultrapassados, como a honra, a valentia, a sacralidade da família e o cristianismo católico. Os mesmos temas podem ser associados aos cururus e cateretês, sendo que este último também é tema de inúmeras canções românticas rurais. Já o pagode de

viola¹⁷⁴, com seu andamento mais rápido e cheio de floreios nos arranjos, tem suas letras mais jocosas e satíricas, muitas vezes bizarras e propositalmente absurdas.

O bolero seria um gênero dos mais populares na música sertaneja, em sua vertente mais aberta a gêneros e sonoridades estrangeiras. Seria, juntamente com a polca paraguaia e o gênero que veremos a seguir, a base rítmica de duplas românticas de grande sucesso das décadas de 1960 e 70, tais como Milionário e José Rico, Belmonte e Amaraí e João Mineiro e Marciano. O adjetivo “românticas” aqui atribuído a essas duplas se refere a tendências gerais, à predominância de um tema e não a uma regra rígida. Todas elas, vez por outra, gravam canções com temas rurais apoiados no universo simbólico da vertente da música sertaneja relacionada, majoritariamente, ao tema rural, ou sertanejo.

Mais adiante, abordaremos as fundamentais décadas de 1960 e 70 para o gênero. O importante aqui é o outro estilo que seria um marco nas mudanças sonoras do gênero, cada vez mais eclético, ainda na década de 1950. Trata-se da incorporação da música rural típica do México. O sucesso dessa nova experiência, com uma sonoridade distante em relação à proximidade geográfica da música paraguaia, trouxe instrumentos de sopro e uma maneira de cantar muito peculiares.

Os responsáveis formaram a dupla, hoje considerada tradicional, Pedro Bento e Zé da Estrada. Se havia receio em relação à popularização nacional de canções típicas do Paraguai, a experiência da dupla seguramente causou escândalo em defensores da “autêntica música caipira”. De maneira chamativa se apresentavam de forma extravagante e estilizada, vestindo trajes típicos do México, com imensos *sombreros* decorados com rendilhados, arabescos e muito colorido.

Os dois são oriundos do interior de São Paulo. Pedro Bento, desde criança, cantava e tocava em Folias de Reis, festas religiosas e populares comuns em algumas regiões do Brasil, dedicadas aos três Reis Magos. Com 14 anos se tornou cantor profissional quando se mudou para São Paulo, em emissoras de rádio.¹⁷⁵ Zé da Estrada conta uma história interessante e inusitada, sobre suas origens, que consta em seus dados biográficos: “Zé da Estrada foi retireiro e agricultor. Vem de uma família de cantadores. Consta que seu bisavô

¹⁷⁴ [Falaremos mais desses ritmos e especificamente do pagode, que nada tem haver com o samba, que possibilitou uma maior sofisticação nos arranjos da viola de dez cordas, instrumento símbolo da música sertaneja tradicional. Quando se quer testar a habilidade de um violeiro, é comum que se peça a ele para que “toque um pagode”.]

¹⁷⁵ MUGNAINI, Ayrtton. **Enciclopédia das músicas sertanejas**. São Paulo: Letras e Letras, 2001. p. 150.

teria cantado com d. Pedro II e recebido de presente do Imperador uma viola de madrepérola, com a qual fez questão de ser enterrado”.¹⁷⁶

A dupla foi formada em 1954, mas só foi gravar o primeiro disco em 1959. Desde o início da formação, mostraram-se abertos tanto às canções consideradas “de raiz” quanto às novas incorporações, cantando em circos e gravando em seus primeiros discos, de folias de reis, modas de viola e cururus a tangos, guarânias e polcas paraguaias. A partir de 1963 a dupla inovou ao se apresentar vestida com trajes mexicanos e acompanhada de um trompetista, também mexicano, chamado Ramón Perez. Fizeram grande sucesso com canções rancheiras cantadas em português e em duetos típicos da música sertaneja na maior parte das execuções, pois em muitos momentos podemos ouvir os peculiares “ai, ai, ai, aiiiii” da canção rural mexicana. Esta experiência possivelmente foi motivada pelo sucesso das rancheiras do cantor mexicano Miguel Aceves Mejia.¹⁷⁷ Pedro Bento e Zé da Estrada são considerados os primeiros a usar trompetes à moda mexicana na música sertaneja, a partir do lançamento de uma música, também de grande sucesso, chamada “Taça de dor” em 1962.

Muitas mulheres me querem
Mas não adianta, somente uma que eu amo na vida
Mas o destino roubou meu amor
Por isso hoje me entrego à bebida

Ela vive nos braços de outro
Fazendo carinhos, trocando juras e beijos de amor
Ainda sorri por me ver sofrendo
Sozinho nos bares bebendo
A taça negra da dor

Nem assim eu consigo esquecê-la
Um momento sequer
Porque na taça eu vejo
A imagem daquela mulher

A canção é uma rancheira com sua sonoridade típica da música mexicana, instrumentos também típicos, com trompetes em primeiro plano, acompanhados por violões e

¹⁷⁶ PEDRO BENTO E ZÉ DA ESTRADA. Disponível em: < <http://www.dicionariompb.com.br/pedro-bento-e-ze-da-estrada/dados-artisticos>>. Acesso em: 10 jan. 2014.

¹⁷⁷ MUGNAINI, Ayrton. **Enciclopédia das músicas sertanejas**. São Paulo: Letras e Letras, 2001. p. 150.

sanfona permeando os arranjos com intensos agudos. Pode ser localizada no romantismo melancólico, narrando a decadência do eu lírico causada por uma desventura amorosa. Esse tema recorrente em canções de vários estilos e lugares do mundo faz com que seja mais fácil conseguir a identificação do público da música sertaneja. Tema que será também o principal da vertente que gradativamente vai se formando, identificada com a incorporação de uma musicalidade estrangeira, a música sertaneja *pop*, ou moderna. O desgosto amoroso, por sua universalidade e identificação com a vertente tradicionalista da música sertaneja, proporcionaria uma transição temática que substituiria temas específicos, identificados com a ruralidade, ora de maneira gradativa, ora abruptamente. Essa transição será intensificada e melhor analisada no decorrer do trabalho.

2.3 “A música sertaneja é somente nacional”: Tonico e Tinoco, a exaltação do rural e o “Brasil caboclo”

A partir da década de 1950 haverá no interior da música sertaneja o crescimento de um discurso nacional, como parte do processo e tentativas de nacionalização do gênero, como veremos. Este discurso busca apresentar nação como sendo vinculada a uma antiguidade,¹⁷⁸ a uma ancestralidade que lhe conferiria uma posição de tradição, de longa constituição a partir de raízes e tempos imemoriais. Os discursos de exaltação do nacional, de forma geral, necessitam de mitos fundadores e de uma narrativa e apropriação do passado que expliquem, certamente de maneira apologética, a constituição da nação a ser exaltada no presente e a ser desenvolvida e elevada no futuro.

Benedict Anderson irá definir nação como uma “comunidade política imaginada”¹⁷⁹, pois sua existência só é possível se imaginarmos que pertencemos a ela. “Ela é imaginada porque mesmo os membros das mais minúsculas nações, jamais conhecerão, encontrarão, ou nem sequer ouvirão falar da maioria de seus companheiros, embora todos tenham em mente a imagem da comunhão entre eles.”¹⁸⁰ É fácil percebermos a peculiaridade da comunidade imaginada, ou da comunidade nacional, pois nas formas mais convencionais a

¹⁷⁸ ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**. São Paulo: Cia das Letras, 2011, p. 31.

¹⁷⁹ Ibid., p. 31.

¹⁸⁰ Ibid., p. 32.

vida comunitária se dá a partir de tribos, famílias, clãs, unidades sociais em que as pessoas se identificam, por diversas maneiras.

Isto não quer dizer que uma comunidade imaginada seja uma comunidade falsa, ou inventada, mas sim uma criação que se apoia na imaginação.¹⁸¹ É essa comunidade imaginada que, a partir da década de 1950, irá se tornar uma das principais referências da música sertaneja e será responsável em grande medida pela constituição daquela que seria uma das duas vertentes do gênero, a identificada com a tradição, avessa a “estrangeirismos”. A construção de imagens definidoras do país e seu passado são características que se tornariam perenes na vertente tradicional.

É durante a década de 1950, principalmente em sua segunda metade, que a música sertaneja passa a apresentar como característica marcante em seu discurso a tentativa de construir imagens, principalmente rurais, de abrangência nacional, que em muito se difere do universo regional de seu surgimento, onde era identificada, principalmente com a música rural paulista/mineira.¹⁸² Isso não quer dizer que não havia antes canções com temas nacionais, mas ainda não eram uma constante nem uma tendência, mas exceções.

Essa mudança de perspectiva conviveu, contraditoriamente, por vezes, sob tensão com as inovações estéticas citadas anteriormente na década de 1950, e se caracterizou por um apelo à união nacional e exaltação do país por intermédio da música. Isto também pode ser definido como componente do ecletismo musical do gênero que passou a incorporar em seu repertório a musicalidade interiorana de distintas regiões do país como Sul, Centro-Oeste, e, em menor escala, na década de 1950 – ao contrário do que faria nas de 60 e 70 – a música nordestina. Tônico e Tinoco foram os primeiros representantes destes “tradicionalistas” nacionais.

Em 1941 a dupla de irmãos chegou à cidade de São Paulo. Vinda do interior do Estado e oriunda da zona rural, a dupla seria um grande fenômeno de popularidade e de vendas na capital paulista. A carreira dos dois se delineou a partir da vitória em um concurso de calouros na Rádio Cultura. Tornaram-se, então, muito conhecidos quando foram apadrinhados por Capitão Furtado. Este convidou a dupla para ser presença permanente em seu programa de rádio “Arraial da curva torta”, dedicado à música sertaneja. Participaram da inauguração da TV Tupi, convidados para cantar. Lançaram em 1957 o primeiro *long play* (LP) de que se tem notícia de música sertaneja.¹⁸³

¹⁸¹ ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**. São Paulo: Cia das Letras, 2011, p. 32.

¹⁸² ARAÚJO, Lucas Antonio. **A representação do sertão na metrópole**: a construção de um gênero musical. 2008. 124f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Estadual Paulista, Franca.

¹⁸³ MUGNAINI, Ayrton. **Enciclopédia das músicas sertanejas**. São Paulo: Letras e Letras, 2001.

Os números de discos gravados por Tonico e Tinoco impressionam e dão um indicativo da rapidez de produção musical da dupla, bem como da sua demanda e popularidade. Teriam vendido 150 milhões de discos em toda sua carreira, a maior vendagem da história dos discos de vinil,¹⁸⁴ na frente do cantor Roberto Carlos. Entre 1945 e 1964 foram gravados 84 discos 78 rpm¹⁸⁵ e um total 165 canções, nesse formato, que permitia a gravação de duas canções, uma no lado A e outra no lado B. O *long play* se popularizou no Brasil principalmente durante a década de 1960¹⁸⁶, e esse novo suporte possibilitou que um número maior de canções fosse gravado em um mesmo disco, além de um aumento expressivo no consumo, que se fez sentir de forma intensa entre o público da música sertaneja. Tonico e Tinoco gravaram 88 discos nesse formato entre 1957 e 1995, a maior parte pela Continental e Chantecler, o selo regional da Continental.¹⁸⁷ Um total de 412 canções distribuídas nos LPs.¹⁸⁸

Como estamos diante da dupla que se constituiu como símbolo da tradição, da “genuína música caipira” – depois ela dividiria esse posto com Tião Carreiro e Pardinho –, buscamos realizar uma breve apresentação das características gerais de seu repertório, tanto temáticas quanto musicais, tanto dos 78 rpm quanto nos LPs. Um tema bastante recorrente é o sertão, ou a realidade rural, descrito em tons bucólicos, como um lugar de equilíbrio e harmonia, onde as coisas estão no seu “devido lugar”. Não podemos deixar de nos reportarmos à ideia, sempre presente em diversas épocas, de um passado idealizado, uma espécie de “paraíso perdido”¹⁸⁹, um tempo em que as coisas eram melhores e mais fáceis de compreender. Mais de uma centena de canções da dupla podem ser localizadas nesse eixo temático.¹⁹⁰

A narrativa antibucólica¹⁹¹ também está presente de maneira relativamente recorrente, embora não tenha metade do número das canções consideradas bucólicas. O sertão, visto como um lugar melancólico, de solidão, está presente no tema de 41 canções. Já o amor romântico é o tema sempre relacionado à “corrupção” da música sertaneja, à sua

¹⁸⁴ FORTI, Lorena. Duplas Sertanejas. **Revista Contigo**. São Paulo: Abril, 2011.

¹⁸⁵ [Destes discos em 78 Rpm gravados, 60 o foram pela *Continental* entre julho de 1945 e maio de 1959, 24 pelo selo caboclo e pela *Philips*, intercalados, e 16 pela gravadora *Caboclo*.]

¹⁸⁶ DIAZ, Marcia Tosta. **Os donos da voz**. São Paulo: Boitempo, 2000.

¹⁸⁷ [Além dessas gravadoras, 2 discos foram gravados pela Philips e 3 pela RCA Victor, um pela Polygram já em 1994, 2 pela Copacabana e 1 pela Som Livre.]

13 coletâneas, 9 segundas edições e 66 álbuns.

¹⁸⁸ [Neste número não foram incluídas as canções regravadas dos discos 78 Rpm.]

¹⁸⁹ WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade na história e na literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

¹⁹⁰ [Este tipo de divisão por temas acaba engessando e enquadrando de maneira rígida qualquer repertório, porém o que se quer aqui é apenas ilustrar recorrências temáticas, buscar um panorama geral com toda a perda de nuances que isto implica. Obviamente uma canção pode ser localizada em mais de um tema.]

¹⁹¹ WILLIAMS, op. cit., 1989.

abertura às influências estranhas e estrangeiras, mas de modo algum tal visão corresponde à recorrência e perenidade do tema nas letras do gênero em qualquer tempo e em qualquer vertente. A vertente moderna claramente fez dele praticamente o único tema de seu vasto repertório, mas ele sempre teve grande apelo no interior da vertente tradicional.

No repertório de Tônico e Tinoco, em torno de 70 canções, precisamente 71, têm como tema central, não secundário, o amor romântico. As imagens do Brasil, o mito desbravador e a narrativa épica, apoiada em heróis anônimos do sertão podem ser localizados na mesma proporção. As canções que têm em seu tema a violência estão localizadas, sua maior parte, ao menos, nos temas épicos e/ou trágicos. Já as narrativas trágicas também têm forte apelo e estão presentes em mais de 50 canções. Praticamente um terço das canções consideradas tradicionalistas pode ser localizado entre aquelas que fazem referência a regiões distintas daquelas que são consideradas como bases iniciais do gênero: Minas Gerais e São Paulo. Elas normalmente trazem a mensagem explícita ou implícita de unidade nacional e de exaltação de outros estados, marcadamente o Rio Grande do Sul e Mato Grosso e Goiás. Segundo o pesquisador gaúcho Israel Lopes,

[...] a dupla Tônico e Tinoco, cognominada “A Dupla Coração do Brasil”, na Era do Rádio e do disco, – a maior dupla sertaneja de todos os tempos – exerceram grande influência na Música Regionalista do Rio Grande do Sul. Além de exercerem influência, também foram influenciados pela música popular gauchesca, deixando uma grande contribuição na divulgação de nossos ritmos, como xote, rancheira, valsa ou valseado-gaúcho, toada-gaúcha e vanerão.¹⁹²

O colecionador de discos e materiais relacionados à dupla, Ademar Afonso, do Paraná, fez um levantamento quantitativo dos ritmos regionais gravados pela dupla que nos conduz a algumas recorrências e padrões se relacionarmos a sonoridade com os temas comuns a cada um dos ritmos, ou “batidas”, como se denomina entre violeiros e artistas da música sertaneja. O ritmo mais gravado não é a moda de viola, nem os cururus ou cateretês, considerados emblemáticos da “música caipira”, desde seu surgimento como gênero musical, nos anos 1930, mas sim a toada, 117 canções ao todo, estas também presentes na música sertaneja desde os primórdios do gênero, na década de 1930. Tem seu andamento lento e, em geral, melancólico, associado mais a letras épicas, trágicas ou amorosas. É executado quase sempre com a viola e o violão e, no caso da dupla, se apoia normalmente em três acordes maiores, assim como a vertente tradicional de maneira geral.

¹⁹² LOPES, Israel. **Tônico e Tinoco e a música do Rio Grande**. 2010. Disponível em: <http://www.vemprabrotas.com.br/pcastro5/Tonico%20e%20Tinoco%20e%20a%20Musica%20do%20_.htm>. Acesso em: 20 fev. 2014.

Entre os 57 ritmos apontados por Ademar Afonso predominam ritmos associados ao Sudeste, os três primeiros da lista, mas entre os dez primeiros têm presença marcante o xote gaúcho e o *rasqueado* do Mato Grosso, o que denota uma guinada sonora da dupla em busca de novas regiões, de maior abrangência nacional. A valsa, normalmente dissociada no senso comum da música sertaneja, é um ritmo bastante recorrente, embora no interior do gênero e, no caso específico da dupla, ela ganhe roupagens com cores mais rurais, sendo executada normalmente por viola, violão e sanfona. Os temas são aqueles relacionados ao amor romântico. Abaixo reproduzimos uma tabela feita por Ademar Afonso quantificando a recorrência dos ritmos no repertório de Tonico e Tinoco, em ordem decrescente.

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

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

Toada Folclórica	01
Toada Histórica	01
Toada Ligeira	01
Vira	01
Xote Canção	01

Fonte: NETWORK COMUNICAÇÕES, 2014.¹⁹³

Tonico e Tinoco constituíram a dupla que simbolizou, nos anos 50, e ainda o fazem, a música sertaneja de “raiz” e a tradição. Seus clássicos são regravados e lembrados até os dias atuais,¹⁹⁴ tendo como base os instrumentos tradicionais, a viola de dez cordas, o violão e sanfona, tocando ritmos tradicionais como cururus, toadas, cateretês e modas de viola. Suas letras remetem à realidade do campo, denominado comumente de “sertão” de maneira constante, até recentemente, em um gênero que tanto se modificou ao longo dos anos. Esse sertão é palco de amores com “caboclinhas”, eventos trágicos e épicos envolvendo, principalmente, boiadeiros e carreiros, além de idílicas vidas simples de pequenos agricultores.

É interessante notarmos que os boiadeiros e carreiros são duas figuras míticas do cancionero sertanejo na vertente que tem no ruralismo suas cores mais fortes, desde Tonico e Tinoco, embora já aparecessem antes, e seriam incorporadas ou apropriadas por Tião Carreiro e Pardinho como heróis de suas narrativas. Isto nos leva a perceber continuidades e permanências nas fases distintas do gênero, pois, a partir da década seguinte, Tião Carreiro e Pardinho se tornariam a dupla sertaneja tradicional, em certa medida bem menos do que Tonico e Tinoco – como veremos à frente – mais popular e que mais vendeu discos.¹⁹⁵

O primeiro grande sucesso nacional de Tonico e Tinoco, conhecidos como “Dupla Coração de Ouro do Brasil”, ocorre antes do apelo e das influências de outros ritmos interioranos nacionais, a partir da gravação, em 1946, da toada, muito popular até os dias de hoje, *Chico Mineiro*. Uma canção que remete à vivência errante e incerta dos boiadeiros.

(parte declamada)

¹⁹³ NETWORK COMUNICAÇÕES. Disponível em: <<http://www.ntelecom.com.br/>>. Acesso em: 10 jan. 2014.

¹⁹⁴ [Entre eles podemos citar *Chico Mineiro*, *Brasil caboclo*, *Moreninha linda*, *Canoeiro* e *Rei do Gado*]

¹⁹⁵ Música Caipira, Tonico e Tinoco, Alvarenga e Ranchinho e outros. In: _____. **Nova História da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

Cada vez que me "alembro"
 Do amigo Chico Mineiro,
 Das viage que nois fazia
 Era ele meu companheiro.
 Sinto uma tristeza,
 Uma vontade de chorar,
 Alembando daqueles tempos
 Que não hai mais de voltar.
 Apesar de ser patrão,
 Eu tinha no coração
 O amigo Chico Mineiro,
 Caboclo bom decidido,
 Na viola era delorido e era o peão dos boiadeiro.
 Hoje porém com tristeza
 Recordando das proeza
 Da nossa viage motim,
 Viajemo mais de dez anos,
 Vendendo boiada e comprando,
 Por esse rincão sem-fim
 Caboco de nada temia.
 Mas porém, chegou o dia
 Que Chico apartou-se de mim.
 (parte cantada)
 Fizemos a última viagem
 Foi lá pro sertão de Goiás
 Fui eu e o Chico Mineiro
 Também foi o capataz
 Viajamos muitos dias pra chegar em Ouro Fino
 Aonde passamos a noite numa festa do Divino
 A festa estava tão boa, mas antes não tivesse ido
 O Chico foi baleado por um homem desconhecido
 Larguei de comprar boiada
 Mataram meu companheiro
 Acabou-se o som da viola
 Acabou-se o Chico Mineiro
 Depois daquela tragédia
 Fiquei mais aborrecido

Não sabia da nossa amizade
 Porque nos dois era unido
 Quando vi seu documento
 Me cortou o coração
 Vi saber que o Chico Mineiro
 Era meu legítimo irmão

Temos aqui uma canção que narra acontecimentos, em que há um desenrolar de fatos, começo, meio e fim. O trio de cavaleiros em sua “última viagem”. É uma toada, ritmo muito popular e recorrente na vertente tradicional da música sertaneja, o mais recorrente em todo o repertório de Tonico e Tinoco, com seu andamento lento que propicia uma sonoridade intimista e melancólica que se adéqua à narrativa trágica e sentimental da letra. É executada somente com viola e violão, a primeira realizando o arranjo simples e breve, tendo por acompanhamento o violão.

A canção pode ser inserida em alguns dos temas fundamentais da música sertaneja tradicional já citados, embora alguns sejam mais latentes do que outros. Estão presentes na narrativa a vida dos boiadeiros, o universo errante da pecuária, as relações familiares, a violência e a tragédia, a ligação entre o Sudeste e o Centro-Oeste, via pecuária. O narrador é um personagem da narrativa, o patrão de Chico Mineiro, que tange o gado junto com os boiadeiros e tem uma relação de amizade com estes, especialmente Chico Mineiro. Temos aí uma referência à imagem recorrente no gênero, e mesmo na literatura e historiografia nacionais¹⁹⁶, de que os pecuaristas eram senhores e patrões distintos dos agricultores, que se confundiam na lida com seus subordinados e executavam as mesmas tarefas.

A figura de Chico Mineiro se adéqua aos heróis típicos das narrativas do gênero, bom violeiro, bom companheiro, bom boiadeiro. Possui um magnetismo associado aos violeiros, era muito estimado por todos. Sua morte remete à banalidade e efemeridade da violência, vista em outras narrativas. Não se sabe quem matou Chico Mineiro e nem mesmo o motivo. Toda descrição do personagem é positiva. O tom melodramático do final é uma das características mais recorrentes das narrativas da vertente tradicional do gênero, que tem como objetivo causar surpresa, com a revelação do parentesco entre patrão e empregado, que também eram amigos. O rompante ao final é um recurso encontrado em outras canções catárticas e trágicas da música sertaneja que normalmente são muito populares. Podemos citar

¹⁹⁶ GOULART, José Alípio. **Brasil do boi e do couro**. Rio de Janeiro: GRD, 1965.

entre elas “O menino da porteira”, “O boi Soberano”, “Herói sem medalha”, “Ferreirinha”, “Travessia do Araguaia”, “Arreio de prata”, todas gravadas ou regravadas por Tião Carreiro e Pardinho. Mais adiante focaremos mais precisa e detalhadamente o papel da tragédia e do sofrimento no repertório da música sertaneja tradicional.

Vejamos como José de Souza Martins analisa a narrativa de “Chico Mineiro” em 1975 e a seguir faremos algumas ressalvas e observações ao seu olhar em relação à canção.

O aspecto dramático não se encontra na morte do empregado Chico e sim no fato de que uma relação sagrada (ao mesmo tempo natural e sobrenatural), como a relação de irmãos (“havia algo que unia os dois”), fora encoberta, velada, pela relação patrão-empregado. Uma relação que não podia deixar de unir (a de irmãos) havia sido subjugada por uma relação que essencialmente separa e opõe (a de patrão/empregado). Em outras palavras Chico Mineiro não é o principal, nem a sua morte, e sim a relação consanguínea posta em perigo de não ser reconhecida devido à preeminência do vínculo de emprego.¹⁹⁷

De fato, na parte declamada, encontramos a ressalva: “apesar de ser patrão eu tinha no coração o amigo Chico Mineiro”, mas não pode ser o suficiente para concluir que se trata de um sentimento, inconsciente talvez, de contestação social, mesmo que dissimulado. Na canção está nítido que, no centro da narrativa, estão dois personagens boiadeiros, amigos, que pelas agruras da vida e do destino não tinham conhecimento de que eram irmãos. Em nenhum momento encontramos a sugestão de que tal relação fora encoberta, camuflada pela relação patrão e empregado, que, na verdade, por obra do destino, essa sim uma ideia característica no gênero, fez com que irmãos separados na infância pudessem estabelecer laços de amizade, mesmo inconscientes dos laços sanguíneos.

A ressalva inicial acerca do fato de a amizade existir mesmo sob a circunstância de os dois personagens possuírem relações de trabalho, reproduz um senso comum de que esse tipo de relação implicaria o distanciamento pessoal, mesmo que o “patrão fosse justo”. Na música sertaneja tradicional isto não é visto como uma espécie de injustiça a ser corrigida e não há o anseio para que patrões e empregados tenham o mesmo status. O que pretendemos afirmar é que o distanciamento natural, pressuposto, não pode ser atribuído ao ressentimento de uma classe em relação à outra, mas, muito mais, no caso específico da música sertaneja tradicional, à constatação de fatos, às “leis da vida”. A postura é comumente de resignação em relação às diferenças sociais, e a indignação em relação às classes altas está

¹⁹⁷ MARTINS, José de Souza. “Música Sertaneja: a dissimulação na linguagem dos humilhados”. In: _____. **Capitalismo e tradicionalismo**. São Paulo: Livraria Pioneira, 1975, p. 160.

assentada no não cumprimento, por parte de alguns de seus membros, de acordos e por se considerarem acima das leis, como veremos mais adiante.

No repertório de Tonico e Tinoco já podemos identificar de forma mais recorrente o apelo à nação, o patriotismo, a ideia de unificação nacional com base em uma cultura interiorana e rural como palco de narrativas idílicas, bucólicas, que exaltam a vida no campo como mais autêntica; ou épicas daqueles que são vistos como verdadeiros heróis fundadores da nação: boiadeiros, carreiros, pescadores, caçadores, fazendeiros e sitiantes. Este nacionalismo continuaria a ser uma marca da música sertaneja tradicionalista, com a dupla Tião Carreiro e Pardinho entre tantas outras, e só se fortaleceria com o advento do governo militar na década de 1960.

Estamos diante de um nacionalismo que tem como base a exaltação da terra e do homem rural, identificado com o passado. A ideia geral é a de que o caboclo, o homem do campo, representa o brasileiro “puro”, mas que o país está destinado e deve trabalhar para se desenvolver, tornar-se uma grande potência e, ao mesmo tempo, valorizar a própria cultura e tradição. No repertório da música sertaneja tradicional, desenvolvimento urbano não poderia jamais significar tensão ou choque com concepções tradicionalistas. O progresso das cidades, a modernização econômica, e não de valores, é vista, então, como resultado das lutas e do trabalho dos tipos rurais citados acima. Uma imagem que claramente encontra semelhanças com as projeções, ideais e prognósticos de um nacional-desenvolvimentismo, mas que na música sertaneja pende a um conservadorismo moral e ao apoio a governos tidos como protagonistas do desenvolvimento e progresso nacional, ao mesmo tempo que são associados a valores morais conservadores, como o de Juscelino, uma nostalgia declarada em muitas letras de Getúlio Vargas e apoio aos governos militares posteriores, especialmente à figura de Médici.¹⁹⁸

O sertão é descrito geralmente de maneira idealizada, imutável e distante dos projetos de desenvolvimento relacionados à realidade urbana. Vejamos a emblemática letra da popular e bucólica “Brasil Caboclo”.

(Parte declamada)

No amanhecer na minha roça, vem surgindo um clarão,

¹⁹⁸ [Em capítulo posterior nos voltaremos à relação da música sertaneja com a ditadura militar a partir da década de 1960]

Caboclo deixa a "paióça" pra fazer a plantação
 O carro de boi gemendo no "arto" do chapadão,
 "Os passarinho" cantando começando um "baruião",
 Este é o Brasil caboclo, este é meu sertão!

(Parte cantada)

Casinha de paia
 Lá no ribeirão
 Uma linda cabocla
 E um cavalo bão
 Som de uma viola
 Alegria a solidão
 Este é o Brasil caboclo
 Este é o meu sertão

Choro da cascata
 Cai lá no grotão
 A lua de prata
 Ouvindo a canção
 Vois da serenata
 Gemer do violão
 Este é o Brasil caboclo
 Este é o meu sertão

Sino da capela
 Dobra em oração
 Cigarra cantando
 Tarde de verão
 Cabocla sambando
 Noite de São João
 Este é o Brasil Caboclo
 Este é o meu sertão.¹⁹⁹

¹⁹⁹ TONICO; TINOCO. **Tonico e Tinoco com suas modas sertanejas**. LP: Continental, 3.019, 1958.

Estamos diante de uma descrição idealizada da realidade do homem do campo típica da vertente tradicionalista do gênero, que irá aparecer em diversas canções de períodos diferentes, entre elas as conhecidas “Caboclo na cidade” (1968), de Dino Franco e Mouraí, e “Meu reino encantado” (1987), de Lourenço e Lourival. A vida no campo é descrita de maneira idílica e harmônica. O caboclo exalta sua própria vida como se não houvesse conflitos em seu sítio. Todas as coisas estão em ordem, no seu devido lugar: a natureza, sua casa, sua esposa, seus animais. A canção transmite em sua narrativa uma atmosfera de tranquilidade e nostalgia, identificada também por Raymond Williams em poemas arcaicos do período dos *cercamentos* e industrialização inglesa entre os séculos XVIII e XIX.²⁰⁰

Raymond Williams identifica esta tendência a idealizar o passado em vários períodos diferentes. Várias épocas possuem a sua “idade do ouro”.²⁰¹ Esse passado não seria visto por uma ótica “retrospectiva histórica”, mas sim idealizante e sob a marca da estabilidade da vida nos tempos idos. Para Williams, em sua ótica marxista, diante da crítica ao presente se opta ou pelo passado, ou pelo futuro. Assim ele fundamenta a necessidade de voltar um olhar crítico às relações sociais desse passado idealizado²⁰². A música sertaneja diante de um presente visto como corrompido opta claramente pelo passado embora nem sempre de maneira idealizada.

2.3.1 *Narrativas épicas e valorização da coragem pessoal*

Esta nostalgia de uma ordem perdida e harmonia dos elementos é uma das marcas das canções que narram o rural de maneira descritiva e valorativa, mas não é a única perspectiva e rivaliza com o épico e a tragédia. Há diversas narrativas que nos apresentam um sertão que é palco de conflitos e dificuldades, um lugar onde “a vida é dura”, com a qual só os fortes e valentes conseguem lidar. Nesse caso estamos diante de um modelo que, muitas vezes, mostra o progresso e a modernidade como sendo frutos do sacrifício dos “antigos”, ou

²⁰⁰ “Todas as tradições são seletivas, e a tradição bucólica o é tanto quanto qualquer outra. Aonde vão os poetas, os estudiosos vão atrás, e vez após vez as perguntas referentes à poesia ‘bucólica’ ou à poesia de ‘fuga para o campo’ dos séculos XVI, XVII e XVIII são deixadas de lado, e tudo é simplesmente explicado pela referência às fontes.[...] O que se discutia era basicamente se um tal idílio, a pastoral deleitável, deveria sempre ser localizada na Idade do Ouro, conforme apregoavam Rapin e os neoclassicistas, ou se na ideia permanente, até atemporal, da tranquilidade da vida campestre, tal como afirmavam Fontenelle e outros.” WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade na história e na literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 34-35.

²⁰¹ WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade na história e na literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 65.

²⁰² *Ibid.*, p. 67.

dos homens do campo. Vejamos, por exemplo, o caráter desbravador e o teor trágico e épico de “Garimpo”, também gravada por Tônico e Tinoco, em um 78 rpm em 1954, pela Continental.

Eu vendi minha sitioca coberta de plantação
 Fui pra banda do Araguaia cuidar de outra ocupação,
 Fui tirar gema brilhante que dá no meio do chão
 Foi comigo minha Inhazinha e nossa Filha Conceição.

O rio tava bambuando na cachoeira do trovão
 Cascalho na beira d'água tá dando fascinação
 Arranchei a minha traia naquele bruto sertão
 Quem plantei nossa morada lá na volta do areião.

Comecei o meu trabalho na rocha do gamelão
 Na tocaia do xavante deixamos rastro no chão
 Sem pensar na emboscada do selvagem do sertão
 Foi triste o fim do garimpo, que triste recordação.

A minha sorte tão negra levou tudo de roldão
 Roubaram a minha bateia escapando em batelão
 Os índios mataram Inhazinha, carregaram a Conceição
 Tempestade no meu rancho derrubou tudo no chão.

Hoje longe, muito longe trinta léguas de estirão
 O rigor de uma saudade que ficou no coração
 Perdi todo o meu tesouro naquele bruto sertão
 Adeus do Rio do Araguaia, cascalho da solidão

Nesta canção temos o protagonista narrando sua epopeia desafortunada em busca de pedras preciosas e riquezas no Araguaia. O homem, sua mulher e filha vão para o sertão e têm de enfrentar índios que acabam por roubar os pertences dos dois e por fim matam as duas. O homem tem de abandonar sua empreitada, derrotado, mas ao mesmo tempo resignado, apesar de sua tristeza. Há um tom de fatalidade que permeia a narrativa e que é muito recorrente na música sertaneja tradicionalista. Trata-se de um cururu, ritmo dos mais característicos da vertente tradicionalista desde as primeiras gravações, identificado como

paulista²⁰³. Sua cadência seca e dura se adéqua à narrativa simples e descritiva e a qualquer canção telúrica. É sempre executado com viola, responsável pelos arranjos no intervalo das estrofes e o violão realizando o acompanhamento, a “batida”.

O sertão é descrito como um lugar primeiro de promessas, onde é possível se ter uma vida melhor do que no trabalho com a enxada, a sedução do enriquecimento pela aventura e pela sorte no lugar do monótono, cansativo e pouco recompensador trabalho na lavoura de um pequeno sítio. Também é um lugar que apesar de indômito causa grande surpresa por suas belezas e por sua grandiosidade “dando fascinação”. Depois se revela um lugar inóspito e violento, o que não era previsto, “sem pensar na emboscada dos selvagens do sertão”. Por fim, além do sonho de enriquecimento frustrado, o protagonista perde até mesmo sua família, conseguindo se salvar, não sabemos como.

O “final triste” é uma característica marcante em letras que contam histórias lineares na música sertaneja tradicional. O fracasso e a derrota são temas recorrentes, como em “Herói sem medalha”, “Preto Velho”, “Mar vermelho”, embora muitas narrativas de grandes empreendimentos terminem também com vitória e conquista, como os casos de “Terra bruta”, “Empreitada perigosa”, “Ninho de cobras” e “Ladrão de terras”.

Estamos diante de um mito desbravador que irá se repetir em diversas outras canções ao longo da trajetória do gênero. A ideia geral que perpassa as canções com esse tema é a de que o “homem do campo” é o responsável pela formação do Brasil e mesmo do progresso atual. Uma espécie de herói anônimo, homem comum que construiu a nação com sacrifício, tocando a boiada e conduzindo carros de boi, enfrentando índios e colocando em risco a própria vida. Vejamos a letra épica de “O sertão do laranjinha”, da moda de viola gravada por Tônico e Tinoco.

Escute o que eu vo dize
Foi um causo verdadeiro
Que eu vou contá pra voce
O Sr. Francisco Neve tinha muito bom vive
Levo cachorrada e arma que podia lhe vale
E o sertão do Laranjinha
Lá foi ele conhece
Um dia de tardezinha, era já no escurece

²⁰³ CORREA, Roberto Nunes. **Viola caipira**. Brasília: Viola Correa, 1989.

Veio caçula correndo, a chorá e a treme
 Ai, mamãe vamos s'imbora se nós não quisé morre
 Que papai, os meus irmão, ai, mamãe nem posso cre
 Tão na bataia de bugre nem é impossível de vence
 Mas a mãe desesperada nem não pode se conte
 Correu e pegou uma arma pra sua gente defende
 Ela pegou a espingarda manobrando sem sabe
 Mas parece que o destino veio pra lhe protege

Cada tiro que ela dava fazia um bugre geme
 O bugre tem capitão, ela pode conhece
 No arto de uma peroba fazia os outros ferve
 Ela puxou o gatilho, a fumaça nem deixo ve
 Ele já se despenco, ai desceu mesmo sem quere
 O sinar que fez na terra não vai desaparece
 Veno o capitão já morto saíro bugre a corre
 Francisco Neve ferido tava atrás do pé de ipe
 Ele junto com treis fio pra não chegar a morre
 No sertão de Laranjinha inté costuma dize
 Só por milagre divino é que podia acontece

É a primeira canção do primeiro disco, um 78 rpm, que leva o nome da música, gravado por Tonico e Tinoco em 1945 pela Continental. É uma moda de viola, com os atributos característicos deste ritmo, como o uso apenas da viola, acompanhando cada nota da melodia cantada, com as vozes metálicas de Tonico e Tinoco. Sua narrativa épica está longe de descrever o sertão como um lugar de idílio e harmonia entre os elementos que o compõem.

O narrador, desta vez, não participa da história; coloca-se a certa distância dos eventos e já afirma no início que o “causo” narrado é verdadeiro, algo que devemos ouvir como um fato histórico.²⁰⁴ O nome completo do protagonista apresentado no início contribui para dar uma atmosfera de veracidade à letra da canção. Esta narra a história de uma família no sertão cercada por bugres e que escapa com vida devido a um “milagre divino”. Podemos destacar alguns dos temas fundamentais da música sertaneja tradicional: a exaltação da família patriarcal, sempre pintada em cores sagradas e também a religiosidade implícita na

²⁰⁴ [Em nossa convivência com ouvintes da música sertaneja, familiarizados com a vertente tradicional – que se caracteriza pela narrativa de histórias que se passam no passado – podemos observar que muitos deles concebem os acontecimentos descritos nas letras como verdadeiros, “coisas que aconteceram”, dando à música sertaneja tradicional o caráter de cronista do passado.]

atribuição da expulsão dos índios a uma intervenção divina. Nota-se também a presença da violência, tão marcante na vertente tradicional do gênero.

Outra canção que pode ser citada como um exemplo das descrições do sertão que não se alinham com a perspectiva harmônica e nostálgica em relação a um “paraíso perdido” rural, em oposição à realidade urbana, é a moda de viola “Destino de caboclo”, gravada por Tonico e Tinoco em 1946, uma tragédia pintada com cores fortes e melodramáticas assentada sobre o recorrente tema do casamento.

O galo anunciou o dia, enciei meu alazão
 Aperparei o virado, a garrucha no cinturão
 E saí no galopiado no meio da escuridão
 Viajei umas cinco léguas pra chega lá em rincão

Eu casava nesse dia, c’oa Ritinha Conceição
 Ela vortava comigo na garupa do alazão
 Em frente da casa dela tive uma desilusão
 Ritinha tava beijando outro home no portão

O meu sangue inté gelou de vê aquela ingratidão
 Apiei do meu cavalo pra vingá aquela traição
 Dei um tiro no infeliz que caiu morto no chão
 Ritinha virô e me disse: - Vancê matô meu irmão.

Esse destino crué estraçaiô meu coração
 Ritinha também morreu co desgosto do irmão
 Eu fiquei seis longo anos na grade de uma prisão
 Hoje eu vivo só no mundo sem amigo e sem irmão.

Por tudo sô desprezado não mereço compaixão
 Eu vivo sempre chorando da triste recordação
 Eu vendi o meu ranchinho, vendi toda a criação
 E fiz uma capelinha pra rezá prôs dois irmão.²⁰⁵

Outra moda de viola, com as mesmas características sonoras de “O sertão do Laranjinha”. No início da letra podemos identificar uma descrição do caboclo que é o oposto

²⁰⁵ Continental, 15655, 1946.

daquela popularizada por Monteiro Lobato, na triste figura do Jeca Tatu. Estamos diante de um personagem brioso, independente, montado em um belo cavalo e armado, apoiado em sua “autoconcepção de homem altivo”²⁰⁶. Não podemos deixar aqui de evocar a importância da defesa da honra, como o bem mais precioso, que é apontada como uma das características dos homens livres do sertão desde o Brasil colonial. Maria Sylvania Carvalho Franco realizou estudo de processos judiciais de crimes passionais, relacionados à defesa da honra, no interior de São Paulo, durante o século XIX²⁰⁷. A autora se deparou com uma grande quantidade deles e descreveu uma sociedade que tinha na violência um hábito.

Nos dados apresentados, o que sobressai como padrão de comportamento é a violência, correspondendo, como se verá, a todo um sistema de valores centrados na coragem pessoal [...] Postos em dúvida atributos pessoais, não há outro recurso socialmente aceito, senão o revide hábil para restabelecer a integridade do agravado. Este objetivo, nessa sociedade em que inexistem canais institucionalizados para o estabelecimento de compensações formais, determina-se regularmente mediante a tentativa de destruição do opositor. A violência se erige, assim, em uma conduta legítima.²⁰⁸

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

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

Outro padrão de narrativa comum à vertente tradicionalista se refere ao contraste entre passado e presente, que se confundem com o binômio campo/cidade. São as letras que acusam a cultura urbana/ presente, principalmente os jovens e as elites, de não valorizar e até de desprezar o homem do campo, em uma denúncia à ingratidão da metrópole, que muitas vezes culmina na lembrança aos “homens da cidade” de que é na roça que “se planta o pão”, de que os desbravadores do sertão é que “fizeram as cidades”, uma imagem que se tornou um verdadeiro clichê no interior de gênero. Uma das mais emblemáticas dessas

²⁰⁶ FRANCO, Maria Sylvania de Carvalho Franco. **Homens livres na ordem escravocrata**. São Paulo: Unesp, 1997, p. 54.

²⁰⁷ Ibid., p. 54.

²⁰⁸ Ibid., p. 51

canções é uma toada de 1954 que traz o sugestivo título “A caneta e a enxada”, gravada por Zico e Zeca, de um dos compositores mais atuantes na música sertaneja tradicionalista, Teddy Vieira²⁰⁹, muito conhecida até os dias atuais.

(Parte declamada)

"Certa vez uma caneta foi passear lá no sertão
Encontrou-se com uma enxada, fazendo uma plantação.
A enxada muito humilde, foi lhe fazer saudação,
Mas a caneta soberba não quis pegar sua mão.
E ainda por desaforo lhe passou uma repreensão."

(Parte cantada)

Disse a caneta pra enxada não vem perto de mim, não
Você tá suja de terra, de terra suja do chão
Sabe com quem tá falando, veja a sua posição
E não se esqueça a distância de nossa separação.

Eu sou a caneta dourada que escreve nos tabelião
Eu escrevo pros governos a lei da constituição
Escrevi em papel de linho, pros ricaço e pros barão
Só ando na mão dos mestres, dos homens de posição.

A enxada respondeu: de fato eu vivo no chão,
Pra poder dar o que comer e vestir o seu patrão
Eu vim no mundo primeiro quase no tempo de Adão
Se não fosse o meu sustento ninguém tinha instrução

Vai-te caneta orgulhosa, vergonha da geração
A tua alta nobreza não passa de pretensão
Você diz que escreve tudo, tem uma coisa que não
É a palavra bonita que se chama.... educação!

²⁰⁹ [Teddy Vieira é autor de letras de grande sucesso tais como “O menino da porteira”, “O rei do gado”, entre outras, e se tornaria um dos principais compositores tanto de Tonico e Tinoco, como de outras duplas tradicionalistas, marcadamente Tião Carreiro e Pardinho. No decorrer do trabalho ainda analisaremos o papel dos compositores na trajetória da música sertaneja, até aqui deixado de lado.]

É uma canção lenta e de sonoridade intimista, como muitas outras toadas. É executada por viola e violão, com três acordes, e cantada em terça com voz nasalada e metálica, o que era uma espécie de padrão, talvez com exceção de Cascatinha e Inhana. Nos anos 1960, Tião Carreiro e Pardinho irão modificar este padrão e, em certa medida, instaurar outro, como veremos adiante. Vejamos alguns aspectos e imagens da letra.

O tema de alguém que se impõe pela sua posição social, pela “aparência”, é também um clichê das narrativas da música sertaneja tradicional. Está presente em uma das mais populares modas de viola, que será apresentada mais à frente, “Rei do gado”, gravada por Tônico e Tinoco e Tião Carreiro e Pardinho entre outras duplas, além de “Terra roxa”, “Exemplo de humildade”, “Homem até debaixo d’água” e “Cavalo enxuto”, gravadas entre as décadas de 1950 e 70, dentre outras. Essa imposição pode refletir tanto conflitos sociais como a tensão e o embate entre campo e cidade. Obviamente, em seu moralismo empedernido, o repertório da vertente tradicional se alinha ao campo e às pessoas em posição social considerada inferior, que compõem boa parte de seu vasto público. As histórias sempre terminam com uma “lição de moral” para os arrogantes e prepotentes.

Cabe ainda um parêntese para frisarmos que uma das características marcantes e recorrentes do discurso presente nas canções identificadas como pertencentes à vertente tradicionalista do gênero é exatamente uma intransigência sobre seus valores, em detrimento dos valores considerados modernos. A cidade é comumente descrita como um ambiente de falsidade, onde as pessoas são ambiciosas, fracas e covardes, e onde a noção “de certo e errado” foi pulverizada, quando não invertida. Isso não quer dizer que o progresso econômico e o desenvolvimentismo não possam ser também exaltados em muitas das canções, como veremos ao longo deste trabalho.

Há, aqui, mais uma marca que perpassa o discurso da letra que é a divisão e mesmo abismo social e cultural existente entre letrados, identificados com o poder e a urbanidade na canção, e o povo identificado com o trabalho e com a ruralidade. A escolha da caneta como representante das elites não é aleatória, mas se refere ao instrumento da escrita, ao domínio da linguagem formal, pois como vemos na letra é ela que escreve “pros governos a lei da constituição”, leis e uma constituição que para a maior parte da população brasileira são indecifráveis, precisam ser traduzidas pelos “homens instruídos”. Não há como deixarmos de associar a tensão e a imensa distância cultural que separa a caneta da enxada com a relação entre povo e elites culturais, sejam de esquerda ou direita que sempre olham para aquele como um atrasado que deve ser conduzido e guiado, rumo a um futuro e às luzes. Esta distância

cultural já foi discutida brevemente quando citamos as considerações de Willi Bolle²¹⁰ acerca das inovações narrativas de Guimarães Rosa.

Não se trata, no caso, da canção de uma denúncia do trabalho estafante do povo, ou mesmo de seu estado de ignorância, como se devesse ter a mesma educação que os letrados, como muitos dos discursos políticos nacionais, mas sim do desprezo dos letrados para com o homem rural e trabalhador, que então, quando a música foi composta, ainda era a maioria da população brasileira. Não estamos diante de uma denúncia “progressista”, no sentido de reivindicar uma mudança na realidade dos que se identificam com a enxada, mas uma exigência de reconhecimento.

A sua cultura deveria ser valorizada e respeitada, ou seja, seus costumes, tradições e maneiras de pensar. O que se acusa é o afã de se modificar a tradição ou de desprezá-la por parte das elites culturais, que sempre têm novos projetos sociais que não enxergam o homem comum como um agente responsável por si mesmo e capaz de tomar suas próprias decisões, mas como alguém que deve ser conduzido, quando não, como ocorre com a postura da caneta aqui, simplesmente desprezado como representante do atraso e ignorância, enquanto constrói uma autoimagem de moderna e cosmopolita.

O povo é então identificado com a tradição e o conservadorismo típicos da ruralidade, e as elites e “os letrados” com a modernidade, com o que é urbano, “sem raiz”, com o desprezo pelos costumes tradicionais, com defeitos morais como a arrogância, o sentimento de onipotência e a ideia de manter a organização social e suas regras, tais como as leis e a constituição acessíveis apenas aos “iniciados” aos “ricachos e barões” aos “homens de posição”.

Canções com esse tipo de mensagem refletem acerca de uma pretensa indiferença e o desprezo da realidade urbana, em relação à rural, considerada atrasada. Embora não seja o caso de “A caneta e a enxada”, ao menos de maneira explícita ou direta, as imagens de Brasil da música sertaneja, marcadamente a partir da década de 1960, não são harmônicas, apregoando a unidade da nação, mas, muitas vezes, de cobrança a uma realidade cultural, a da cidade grande, que seria pouco afeita à “cultura brasileira” e aberta às influências estrangeiras. A “cidade grande” seria lugar de desprezo pelas “coisas nossas”, como o homem do campo, e o deslumbramento com o que “vem de fora”, como a música “jovem” norte-americana, marcadamente o *rock*. Embora nesse momento essas considerações sejam generalizantes elas serão exemplificadas ao longo do trabalho com a citação de diversas canções feitas a partir dos anos 60.

²¹⁰ BOLLE, Willi. **Grandesertão.br**. São Paulo: Duas Cidades, 2011.

2.3.2 “Viva o Brasil!” Exaltação de um país rural

As imagens do Brasil presentes no gênero sertanejo, na maior parte das vezes, teriam um viés político menos explícito e um apelo à união de distintas culturas nacionais. Por viés político explícito nos referimos às canções de caráter panfletário ou proselitista, em relação a algum projeto oficial, governante ou política pública, ou de crítica direta a estes – como seria mais recorrente durante os governos militares no primeiro caso e durante a abertura política nos anos 1980, no segundo caso.

Não podemos deixar de ficar impressionados com o número de letras de Tônico e Tinoco que têm como cenários regiões distintas do país e cuja peculiaridade cultural é exaltada. Canções que se passam no Rio Grande do Sul, no Paraná e Estados do Nordeste e Centro-Oeste, entre outros. É um cenário muito distante da imagem que alguns puristas poderiam fazer da dupla como genuinamente caipira e regional. Um exemplo explícito deste apelo nacional é a canção “Percorrendo meu Brasil”, lançada ainda em 1945, no terceiro disco da dupla gravado em 78 rotações pela Continental. Reproduzimos a letra com a linguagem coloquial da dupla, que iria se amenizar com o tempo.

Maninho, apronte a mala porque vamos viajá.
 Visitar todos os Estado, o circo não pode pará.
 Saindo do meu São Paulo, o Brasil vamo visitá.
 Gosto muito do Rio Grande, por isso vamo pra lá.

Lá por Santa Catarina eu também quero passá,
 mas, porém, primeiramente eu passo por Paraná.
 Mato Grosso é terra boa, nói vamo pra Cuiabá,
 e vortamo por Brasília, que é o Distrito Federá.

Depois vamo pra Goiânia, destino a Minas Gerá.
 Vamos ver Rio de Janeiro da beleza naturá.
 Toco lá pro Espírito Santo, vou beirando o litorá.
 Vou atravessando o Nordeste parando nas capitá.

Já tô com água na boca de pensar no vatapá,
 por isso eu vou pra Bahia ver tudo o que tem por lá.
 Que é que a baiana tem, será que me vai mostrá?
 Despoi vou lá pra Sergipe ver a serra Tamanduá.

Vortando por Alagoa chego ao porto Jaraguá,
 de lá vou pra Pernambuco, em Recife vou pará.
 Paraíba é terra boa, também quero visitá.
 pro Rio Grande do Norte passo uns dia em Natá.

Despoi vou pra Fortaleza, capitar do Ceará.
 Passo lá em Piauí, mai não para demorá.
 Sigo rumo a Maranhão, pro Estado do Pará.
 Do Amazona vou pro Acre, pra viagem completá.

Despoi vorto satisfeito, trago muito o que contá,
 pois eu sou um bandeirante da terra dos cafezá.
 Sou um artista brasileiro, deste Brasil nacioná.

Seu andamento é mais acelerado e alegre. A sanfona, e não a viola de dez cordas, será o instrumento de destaque e que executa o arranjo acompanhado por viola e violão. A vozes são as peculiares e estridentes, já descritas anteriormente, de Tônico e Tinoco. Esta é uma canção atípica da dupla, pois a exaltação nacional e tentativa de abrangência não são elementos subentendidos ou implícitos, como na maior parte das canções que fazem referência às distintas regiões. A canção se assemelha às narrativas recorrentes, mas sim uma peça de propaganda nacional governista. Encaixa-se perfeitamente na estratégia de expansão da abrangência do gênero que buscava alcançar cada vez mais dimensões nacionais. A letra se refere às andanças da dupla pelo Brasil, apontando sempre aspectos culturais, a maior parte de lugares comuns, sobre as especificidades culturais das distintas regiões: “Vamos ver Rio de Janeiro da beleza naturá”, “Já tô com água na boca de pensar no vatapá, por isso eu vou pra Bahia ver tudo o que tem por lá”.

Tal apelo nacional não exclui a identificação dos artistas com o Estado de São Paulo, considerado berço da música sertaneja, descrito pela sua identificação com os bandeirantes e que remete ao mito do desbravador, de estado construtor da nação. Em 1962, Tônico e Tinoco gravaram “Bandeira Paulista”, canção emblemática da autoimagem da

música sertaneja tradicionalista detentora do passado e narradora do mesmo e do mito do desbravador, que é descrito como ancestral dos soldados da Revolta Constitucionalista de 1932, à qual a canção se alinha.

Sou caboclo brasileiro
Das colinas altaneiras
Onde canta os violeiros
Canta o sabiá colera
Sou matuto das queimada
Desta terra brasileira
Onde é bem representada
Nas cor da nossa bandeira

Sou caboclo legionário
Um Bandeirante Paulista
Combatente voluntário
Brasileiro realista
Cada cruz no calendário
É dum herói nacionalista
E cubrimo seu calvário

No emblema das treze lista
Marchando com todo orgulho
No desfile da parada
O dia nove de julho
Data sempre relembra
Abraçando com a Bandeira
Das treze lista pautada
São treze lanças guerreira
Guardando a paz consagrada
Bandeira preta listada

Gravada em nossa memória
No berço dos bandeirantes
No livro da nossa história
Cada lista é uma trincheira

Cada trincheira é uma glória

E trás do topo vermelho

Monumento da glória²¹¹

Trata-se de um cururu, com estética bem rústica e austera, conduzido apenas por viola e violão. É cantado em dueto em toda a letra, como praticamente todo repertório de Tônico e Tinoco. É um ritmo emblemático, identificado com o interior paulista, utilizado no gênero sertanejo desde as primeiras gravações. A música exalta o atual “caboclo” ou “matuto” e o paulista em geral como descendente dos bandeirantes e ressalta o dever desse homem em ter a mesma coragem daqueles e estar sempre pronto para defender seu estado. O cunho regionalista, épico e até belicista da canção salta aos olhos. Mas esse tipo de narrativa ligada a um estado ocorreria com outros, além de São Paulo, e seria parte de uma temática regionalista de abrangência nacional, ou seja, várias canções referentes a regiões e estados específicos foram gravadas por Tônico e Tinoco e posteriormente por Tião Carreiro e Pardinho, entre outras duplas, exaltando culturas e tipos regionais.

Esse tipo de canção se tornaria cada vez mais recorrente, juntamente com aquelas que se voltam para a nação. Há dentro das várias facetas da descrição e/ou exaltação presente na música sertaneja, as canções que exaltam as culturas regionais do país, tais como “Cuiabano”, “Goiana”, “Adeus Rio Grande”, “Festa do Baiano”, “Boiadeiro do Norte”, “Jangadeiro”, “Penacho”, entre outras, todas gravadas por Tônico e Tinoco entre os anos 1950 e 60.

Tônico e Tinoco fizeram muito sucesso também no Rio Grande do Sul, Estado que normalmente não é associado ao gênero sertanejo e que possui uma cultura regional bem definida. Segundo o pesquisador gaúcho Israel Lopes, as rádios paulistas transmitiam na madrugada e início da manhã canções sertanejas entre as décadas de 1950 e 60, com destaque para Tônico e Tinoco. A dupla, na capa de seu segundo LP, se vestia à moda campeira gaúcha e o disco continha o xote, ritmo tradicional do Rio Grande, “Gaúcho Velho”²¹², com sua característica animação, com a sanfona como instrumento de destaque, em um frutífero intercâmbio entre a música gaúcha e a sertaneja. Esta é apenas uma, de várias, das canções dos irmãos, que faz referência ou homenagem ao estado sulista.

²¹¹ TÔNICO E TINOCO com suas modas sertanejas. **Baile na Tuia**, LPP 3.019, 1958. Gravadora: Continental.

²¹² Id. **Bandeira Paulista**, 78 Rpm, 1962; Gravadora: Philips.

Ai, Rio Grande, ai que saudade lá dos bailes do garpão.
 Ai, Rio Grande, esta saudade amarga mais que o chimarrão.

Gaúcho veio como eu, criado a bruto
 Que não se enleia na maneira do amor,
 Não sei porque que o coração deste matuto
 Caiu no pialo desse anjo encantador.
 Lá pelas tantas enciei meu alazão

Pode-se notar que até mesmo a utilização de expressões e termos típicos do meio rural gaúcho, tais como “enleia”, “criado a bruto”, ao mesmo tempo e nas mesmas frases em que identificamos uma maneira de falar peculiar do interior paulista e mineiro, pertencentes ao chamado “sotaque caipira” como: “garpão”, “matuto”, “enciei”, esta última um “acaipiramento” de “encilhei”, equivalente sulista de “selei” ou “arriei”. No restante nota-se também a recorrência aos estereótipos recorrentes do sul nas canções e na literatura. A canção é um xote, ritmo associado ao interior do Rio Grande do Sul e executada com sanfona, sem a tradicional viola de dez cordas.

É notório o aumento do número de canções com apelo nacional e mesmo à união nacional, de maneira implícita ou explícita à medida que avança a década de 1950. Tal tendência é marcante na música sertaneja em relação mesmo ao gênero que se pretende nacional, como o samba, que possui uma referência e imagem do Brasil assentada majoritariamente no litoral, no espaço urbano, especificamente do Rio de Janeiro.

Tonico e Tinoco, por outro lado, tornaram-se os típicos representantes da música “genuinamente caipira” na década de 1950. Em seu repertório já se apoiavam em figuras e símbolos míticos, que seriam fundamentais para as definições daquela a ser considerada música sertaneja “de raiz”, em distinção à música sertaneja moderna.

Dentre essas figuras míticas, que permeiam as narrativas sobre o sertão, destacam-se as já citadas figuras errantes do carreiro – também do carro de boi, como símbolo da trajetória da vida humana, dos bois de carro em um antropomorfismo recorrente no gênero desde os anos 1930 – e dos boiadeiros enfrentando intempéries, aventuras, conflitos e/ou tragédias. Não por acaso a dupla posteriormente seria identificada e definidora de padrões da música sertaneja tradicional e nomeada, ainda no início da década de 1950, por Teddy Vieira de Tião Carreiro e Pardinho.²¹³

²¹³ MUGNAINI, Ayrton. **Enciclopédia das músicas sertanejas**. São Paulo: Letras e Letras, 2001.

O apelo aos regionalismos interioranos de Tônico e Tinoco transparece, na primeira edição da *Revista Sertaneja*²¹⁴, onde os “autênticos caipiras” aparecem na capa em uma varanda de onde podemos vislumbrar um horizonte de montanhas, vestidos com trajes gaúchos estilizados. Possivelmente estamos diante de uma estratégia de expansão do público da música sertaneja, que se apoia e ao mesmo tempo forja uma identificação nacional, de distintas regiões, com o interior de maneira geral e os valores tradicionais, o ruralismo e a realidade social da pecuária.



Figura 6 – Capa da *Revista Sertaneja*, com Tônico e Tinoco

Fonte: Acervo do autor, 2014.

Esse eixo temático de apelo nacional pode ser relacionado a fatores distintos, mas interligados, entre os quais alguns já se mostram mais claros ou prováveis: os interesses comerciais, a busca por nacionalização do gênero, significam mais possibilidades de ganhos e de sucesso; mudanças políticas, como o apelo nacionalista do governo de Juscelino Kubitschek. Todos esses fatores apoiados no estímulo de um imaginário e uma comunidade de sentido²¹⁵ apoiados nas características gerais e possíveis de serem generalizadas de distintas regiões do interior, tais como as citadas logo acima.

Como Tônico e Tinoco viajavam por várias regiões, é de se supor que almejavam agradar a plateias das mais distintas, embora boa parte das canções e sucessos da dupla pelo país fosse constituída de toadas, cururus, modas de viola e cateretês, associados à tradição do interior de São Paulo e Minas Gerais, executados com acompanhamento de viola e violão e com narrativas comuns ao que se identifica hoje como música “caipira”. Cabe

²¹⁴ REVISTA SERTANEJA. São Paulo: Prelúdio, mar. 1958/dez. 1959.

²¹⁵ BAZCKO, Bronislaw. Imaginação Social. In: _____. **Enciclopédia Einaudi**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1985^a.

ressaltar que as canções baseadas em ritmos típicos de regiões distintas do “eixo caipira”, basicamente São Paulo e Minas Gerais, eram ainda assim executadas com os timbres característicos das vozes de Tônico e Tinoco, o dueto em terça, nasalado, alto e metálico.

O sucesso, o reconhecimento e mesmo as possibilidades financeiras, tanto para artistas como gravadoras, se não determinam, inevitavelmente se satisfazem com uma abrangência maior. Para a dupla isso significava o aumento do número de apresentações. Enor Paiano menciona que o sucesso dos artistas era produto de suas apresentações e seus vencimentos se deviam muito mais a estas do que à venda de discos no período. Sobre os avanços do mercado fonográfico durante as décadas de 1940 e 50, e a situação descrita acima, afirma o pesquisador:

Apesar de toda essa movimentação, não houve grande avanço na situação de autores e intérpretes. O disco sempre foi, para os artistas, um subproduto da sua atividade principal: as apresentações radiofônicas até os anos 50, os shows a partir dos anos 60/70. O disco era barato, se comparado com padrões internacionais, e as vendas, pequenas.²¹⁶

A referência claramente não é específica ao peculiar gênero sertanejo, mas boa parte do sucesso de Tônico e Tinoco, assim como de diversas outras duplas, até início da década de 1980, vinha de apresentações em circos e teatros populares pelo interior, segundo relatos de muitas das duplas desse período. Outro aspecto que sempre distinguiu a música sertaneja da MPB e de estilos regionais específicos é o número de vendas, pois, desde seus primórdios, o gênero, mesmo não sendo reconhecido como de bom gosto, sempre satisfez às gravadoras por seu sucesso e rentabilidade.

Essas considerações de cunho econômico não podem ofuscar uma questão fundamental na abordagem da música sertaneja, que é seu universo simbólico, sua comunidade de sentido,²¹⁷ ou estrutura de sentimentos.²¹⁸ Havia realmente um apelo ou anseio por unidade nacional, uma necessidade de se exaltar o próprio país, refletidos nessas canções, da mesma maneira que a estética paraguaia, com as guarânias, e americana em geral, com os boleros e sonoridades mexicanas, também foi bem aceita pelo público do gênero. De um lado o apelo ao “genuinamente nacional” e do outro um cosmopolitismo peculiar, nas duplas mais abertas às sonoridades estrangeiras. Isso delineia um quadro bem distinto daquele que permeia

²¹⁶ PAIANO, Enor. **O berimbau e o som universal**: lutas culturais e indústria fonográfica nos anos 60. 1994. Dissertação (Mestrado em Comunicações) - USP, São Paulo, p. 193.

²¹⁷ BAZCKO, Bronislaw. Imaginação Social. In: _____. **Enciclopédia Einaudi**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1985^a.

²¹⁸ WILIAMS, Raymond. **O campo e a cidade na história e na literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

normalmente os debates sobre nacionalidade, cultura, música nacional, que tende a separar o que é nacional do que é estrangeiro. Estamos diante de um gênero que contraria tais prognósticos e que só faria intensificar esta aparente contradição no que diz respeito ao consumo, ao menos, que não diferenciava as vertentes que iriam se definindo, de maneira relativa, a partir do que é tradicional e moderno. Definições que iriam variar ao longo do tempo, como vimos no caso das guarânias e boleros.

Embora as duplas se definissem estética e tematicamente como mais nacionais ou mais abertas às influências estrangeiras, o público em geral era sensível tanto ao apelo tradicionalista e nacional de Tônico e Tinoco quanto às inovações e experiências de Cascatinha e Inhana e Palmeira e Biá. Não podemos deixar de mencionar que a incorporação de ritmos interioranos nacionais é também parte das inovações e uma forma de ecletismo que contribuiu para a nacionalização do gênero e também para a popularização dos gêneros paulistas e mineiros, baseados na viola de dez cordas que compunham o gênero antes do processo de nacionalização. É como se esta música sertaneja nacional tentasse se colocar como uma definição do que seria a música rural nacional, incorporando sonoridades identificadas com o campo no Brasil. Isto se intensificaria cada vez mais, como veremos.

Tal constatação nos leva a perceber as modificações na abrangência geográfica do gênero, que mantém uma linha ascendente contínua. Quando de seu surgimento, em fins dos anos 1920, a música sertaneja estava restrita ao Sudeste do país e sua matriz era composta por sonoridades dessa região. A partir da década 1940, há uma aproximação cada vez mais intensa com a música gaúcha levada a cabo, primeiramente, de maneira mais tímida, por Raul Torres e Florência, e depois de maneira mais intensa, por Tônico e Tinoco. A aproximação também ocorre com as canções do Centro-Sul e mesmo paraguaias, como foi visto.

Estas são algumas das chaves para a compreensão do gosto e mesmo dos anseios de boa parte da população brasileira, que iria consumir a música sertaneja através de vários canais, como disco, rádio e circo, de uma maneira cada vez mais intensa, ao longo do tempo, até torná-la um dos gêneros mais perenes, e por muitas vezes o mais popular da música brasileira. Até aqui analisamos as definições fundamentais durante a década de 1950 que possibilitaram, pela primeira vez, uma dimensão nacional para a música sertaneja.

Podemos perceber a década de 1950 como um período de grandes modificações e definições das configurações da música sertaneja partindo de duas formas diferentes de busca por uma inserção social maior. A incorporação dos ritmos de fronteira, do Paraguai com as guarânias e polcas, com Cascatinha e Inhana, e Mário Zan, dos boleros, a partir de Palmeira e Biá, e da música mexicana por Pedro Bento e Zé da Estrada. Experiências

bem sucedidas comercialmente, com grande apelo popular, delineando já uma inclinação da música sertaneja para a incorporação de sonoridades estrangeiras e até urbanas, como no caso do bolero. Uma abertura musical que não se prende a padrões estéticos regionais, ou mesmo nacionais.

Por outro lado temos uma ruptura com o caráter regional da música sertaneja, rumo a uma nacionalização do gênero que buscará se definir como “genuinamente nacional”, e incorpora diversos ritmos regionais interioranos, procurando uma espécie de unidade do ruralismo no país. Os grandes representantes desta formação nacional e com discurso tradicionalista e ruralista foram, então, Tônico e Tinoco. Definindo uma tendência, seguida por diversas outras duplas, identificada com a tradição e com um nacionalismo, em geral, de apelo à unidade, à conciliação entre o campo e a cidade e tradição e modernidade e uma exaltação bucólica do passado e do rural.

A partir da década de 1950 já estão delineadas as duas vertentes da música sertaneja, com linhas que ainda não as separam de maneira muito nítida – como o fariam a partir dos anos 60 –, com duplas tradicionalistas e “cosmopolitas” ao mesmo tempo, tais como Cascatinha e Inhana, Palmeira e Biá e Pedro Bento e Zé da Estrada. Estas vertentes cada vez mais se diferenciariam pelas incorporações, pelos temas, influências e estética em geral. É esse processo de diferenciação interna que será tema dos próximos capítulos, tendo como foco a dupla Tião Carreiro e Pardinho, que seria considerada a nova representante da tradição.

CAPÍTULO III

3 “CADA VIOLEIRO É UM SOLDADO”: SACRIFÍCIO, TRAGÉDIA E AS IMAGENS NACIONAIS E RURAIS EM TIÃO CARREIRO E PARDINHO NA DÉCADA DE 1960

A partir de 1960 a indústria fonográfica brasileira entra em um período de profissionalização²¹⁹, em que passa a se especializar em estratégias de venda. Como em qualquer outro ramo industrial, o consumo é uma medida para se priorizar determinado produto cultural²²⁰ e conseqüentemente esta indústria passa a desempenhar um papel mais ativo na produção dos bens culturais que colocará no mercado. Há um aumento expressivo no consumo de discos, muito em virtude do *long play*, que permite a gravação de um número maior de canções. A década de 1960 é um momento da consolidação, profissionalização e expansão de uma indústria fonográfica, com um grande poder de difusão e produção dos bens culturais, gostos e estéticas.

A música sertaneja já se constituía, antes dos anos 60, em um estilo de grande popularidade, atestada pela difusão do rádio desde o final da década de 1920²²¹, em que era um dos gêneros mais ouvidos. Na década de 1950 tinha seu horário de programação e execução predominantemente baseado nos horários de saída e chegada do trabalho, o que informa de maneira significativa sobre a posição social, ao menos de parte considerável, do público do gênero. Mas a música sertaneja mereceu também a atenção da indústria do disco durante os anos 50, através de Tonico e Tinoco, Palmeira e Biá e Cascatinha e Inhana. Estamos diante de um processo gradativo de profissionalização do setor, que terá na música sertaneja um de seus principais produtos culturais, para o qual voltará suas atenções na busca por explorar as possibilidades de ganhos, com um gênero que já se mostrava tão promissor desde os primórdios da constituição dessa mesma indústria fonográfica.

Inovações e experiências estavam em voga. Músicas internacionais circulavam e discos de artistas estrangeiros faziam sucesso. Nomes conhecidos e permanentes no imaginário até os dias de hoje, como Elvis Presley, Frank Sinatra e Os Beatles, viriam a se

²¹⁹ DIAZ, Marcia Tosta. **Os donos da voz**. São Paulo: Boitempo, 2000.

²²⁰ ORTIZ, Renato. **A Moderna tradição brasileira**: cultura brasileira e indústria cultural. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

²²¹ DIAZ, op. cit., p. 49.

fixar como símbolos, permeados de distintos significados, de uma musicalidade que se queria, e em boa medida conseguiu, ser internacional, e que atingiu uma intensidade inédita até então na década de 1960. O contato mais próximo com canções norte-americanas nesse processo e o aumento das possibilidades de difusão são responsáveis pelo ecletismo cosmopolita cada vez mais latente e que teria grande influência em algumas duplas da música sertaneja. Estas acentuaram a diferença entre a música sertaneja tradicionalista e a vertente moderna, tonando-as mais definidas, no sentido do distanciamento que imprimiriam, até então mais tênue, como já foi analisado, entre as vertentes que a compõem. Mais à frente nos voltaremos a esse tema de maneira mais específica.

No que diz respeito à difusão da música sertaneja em sua vertente tradicional, esta contaria com uma gravadora nacional, cuja posição no mercado situava-se bem abaixo das grandes empresas internacionais do ramo – e suas respectivas sedes no Brasil, tais como a Som Livre e a Polygram²²² –, mas de crucial importância para a produção de estilos e canções nacionais e regionais. Trata-se da Continental, que, sob o selo Chantecler, especializou-se em produzir e divulgar discos das tradicionais duplas de violeiros como Tião Carreiro e Pardinho, Zilo e Zalo e Jacó e Jacozinho, a partir dos anos 1960.

[...] vale ressaltar a importância que empresas nacionais pioneiras como a Continental e a Copacabana tiveram no panorama fonográfico brasileiro. Fundadas respectivamente em 1946 e 1948, ocupam-se essencialmente da produção de música brasileira, sobretudo sertaneja e regional. Nos anos 70, a Continental atingiu ponto alto em termos de organização e infraestrutura, desenvolvendo todas as etapas do processo, com produção média mensal de 15 LPs e dez compactos simples, contados entre os gerados internamente e os que realizava para empresas de pequeno e médio portes. A forte concorrência das transnacionais foi, aos poucos, desestruturando essa performance.²²³

Certamente uma definição abrangente como “gênero sertanejo” mais obscurece do que possibilita uma visualização do tema no que diz respeito às categorias musicais à medida que o gênero vai se tornando mais heterogêneo e eclético. Mais do que nunca esta denominação passará, a partir de 1960, a ser pautada por critérios que fogem aos aspectos, formas e até a unicidade, recorrências e semelhanças que configuram um estilo musical, para se tornar resultado de influências que vão refletir variadas tendências, ora do mercado fonográfico, em aspectos estruturais, como o advento do LP e o aumento da rede de distribuição, necessidade de expansão do público, barateamento dos discos, marcadamente os sertanejos; ora de tensões sociais e culturais, como a exaltação do novo e moderno, bem como

²²² DIAZ, Márcia Tosta. **Os donos da voz:** indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002. p.74.

²²³ Ibid., p.74.

a vertiginosa urbanização, transição do rural para o urbano com todas as tensões culturais que esta implica; ora do momento de ebulição e universalização de certas características culturais decorrentes na década de 1960²²⁴, como o apelo da cultura jovem, representada sobretudo por concepções e estéticas norte-americanas e pela relação e entrecruzamentos desses diversos fatores que trazem consigo reação, crítica e exaltação, deslumbramento e desilusão em relação à modernidade.

É este também o período de definição de certas características gerais que permaneceram até os dias atuais, do que pode ser considerado, entre público e artistas, como pertencente ao gênero musical conhecido hoje em dia como “música de raiz”, e este processo de definição tem Tião Carreiro e Pardinho como protagonistas. A formação da vertente tradicional do gênero, embora sempre tendo como principal referência ritmos musicais tradicionais, nunca se fechou para a possibilidade de elaborar, desenvolver ou estilizar estes mesmos ritmos musicais, além de incorporar outros, como o caso da polca e mesmo do tango, como veremos. Isto foi de grande importância na consolidação de determinada unidade, de um “padrão” do que seria o gênero em sua vertente tradicional. Estabeleceu-se, de maneira cada vez mais intensa, a interação entre várias formas musicais tradicionais de distintas regiões do país que iriam compor esta vertente “de raiz”, em uma espécie de diálogo entre expressões musicais regionais rurais, interioranas, que seria a grande marca desta vertente. Mais uma vez ressaltamos a tentativa da música sertaneja de ser representante da música rural nacional.

Marcadamente a partir da década de 1950 e durante a de 1960, há uma preocupação, cada vez mais crescente, de a música sertaneja tradicional se definir como um gênero musical que empunha a bandeira de uma música “pura”, rural e verdadeiramente nacional e de priorizar cada vez mais o toque da viola de dez cordas, acompanhada por um violão e, hoje em dia, também por um baixo. Formas de cantar que muitas vezes tiveram uma influência do canto urbano, desde as primeiras gravações, tornam-se cada vez mais ancestrais, principalmente a partir de Tonico e Tinoco, como já vimos anteriormente. Tonico e Tinoco e Tião Carreiro e Pardinho foram determinantes, em épocas distintas, para a formação dessa tradição musical rural/nacional.

²²⁴ ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**: cultura brasileira e indústria cultural. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

3.1 Inovação, estilização e tradicionalismo: uma nova dupla “de raiz” e novos padrões da tradição

Na parca literatura acerca da música brasileira que faz referência ao gênero sertanejo, Tião Carreiro aparece sempre como um ícone associado diretamente ao instrumento símbolo da chamada “música de raiz”, a viola de dez cordas: “Chegando a ser chamado de ‘Jimi Hendrix’ da viola”²²⁵, “...numa terra de tantos bons violeiros, ele foi o melhor, o mais famoso, o que deixou mais admiradores, o que nunca foi esquecido”²²⁶. Canções que o homenageiam são comuns no repertório de duplas mais recentes identificadas com a tradição.

O músico tornou-se uma figura mítica entre o público e referência obrigatória aos violeiros posteriores até os dias atuais. Seu prestígio como instrumentista se deve à versatilidade e sofisticação que trouxe aos arranjos musicais, frutos de uma maior exploração das possibilidades da viola.²²⁷ Tal instrumento, segundo o pesquisador Walter de Souza, é uma versão brasileira, com afinações próprias, desenvolvida ao longo do tempo, da viola portuguesa que estaria na colônia desde os seus primórdios. A viola portuguesa, por sua vez, é apontada como uma versão distinta do alaúde árabe.²²⁸

Tião Carreiro e Pardinho são vistos como mantenedores da tradição, mas o que fizeram foi reformular uma tradição²²⁹, no sentido de definir padrões do que pode ou não ter esta posição de tradicional na música sertaneja, em um contexto de novas influências e modernizações que se intensificam ainda mais a partir da década de 1960, no interior do gênero. Segundo Jairo Severiano,

[...] Mesmo sofrendo forte influência paraguaia e mexicana, a música sertaneja brasileira entrou na segunda metade do século XX tendo ainda a velha moda de viola como gênero básico. Deveu-se a continuação dessa tradição, principalmente, à atuação de figuras como o violeiro Tião Carreiro, os compositores Teddy Vieira e Lourival dos Santos e a cantora Inezita Barroso.²³⁰

Os compositores citados por Severiano formariam uma espécie de equipe da Chantecler para compor músicas para as principais duplas da gravadora. É importante termos em mente que o compositor é muitas vezes desconhecido no universo da música sertaneja e as

²²⁵ MUGNAINI, Ayrton. **Enciclopédia das músicas sertanejas**. São Paulo: Letras e Letras, 2001, p. 176.

²²⁶ NEPOMUCENO, Rosa. **Música caipira: da roça ao rodeio**. São Paulo: Editora 34, 1999. p. 339

²²⁷ Ibid., p. 337-338.

²²⁸ SOUZA, Walter. **Moda inviolada: uma história da música caipira**. São Paulo: Quiron, 2005. p. 44.

²²⁹ HOBBSAWN, Eric; RANGER, Terence. **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

²³⁰ SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade**. São Paulo: Editora 34, 2008. p. 443.

canções são comumente atribuídas aos seus intérpretes. No caso de Tião Carreiro e Pardinho, por exemplo – o primeiro também autor de muitas canções – segundo os registros das capas dos discos, a maior parte das canções tem entre seus compositores Lourival dos Santos e Moacir dos Santos, por vezes em parceria entre si ou com outros letristas. Já Teddy Vieira, também mencionado por Severiano, além de um compositor responsável por diversos clássicos, como da canção bastante conhecida “O menino da porteira”, é também de diversas músicas da dupla. Era também um empresário, responsável por descobrir e promover novas duplas. Há relatos de que teria descoberto Tião Carreiro em um circo, formado e batizado a dupla dele com Pardinho.²³¹

Tião Carreiro é descrito na obra do mesmo Severiano como o maior tocador de viola da nossa música “na opinião de muitos”²³². Visto que formou com Pardinho uma das duplas mais populares do gênero tradicional e a mais popular dentre elas no que diz respeito a um público mais jovem, podemos observar que cumprem também um papel de mediação entre gerações de público e artistas da música sertaneja. Têm popularidade mesmo entre o público da “moderna música sertaneja” até os dias atuais.

As referências que nos mostram a relevância da dupla e principalmente da figura de Tião Carreiro se encontram nos estudos pesquisados que abordam a música sertaneja tais como o de Romildo Sant’Anna,²³³ Rosa Nepomuceno²³⁴, José de Souza Martins²³⁵, Waldenyr Caldas²³⁶, Gustavo Alonso²³⁷ e também nas já citadas revistas dedicadas ao gênero como *Revista Sertaneja e Moda e Viola*.

A dupla é fundamental para compreendermos as relações entre aquelas que são consideradas as duas vertentes do gênero, por vezes não tão definíveis, que são normalmente classificadas na literatura como sendo a distinção entre “música caipira e música sertaneja”²³⁸, sendo que, de maneira geral, a primeira é vista como representante da música rural e a segunda como produto de mercado, urbana e com propósitos de massificação. Claro que há

²³¹ NEPOMUCENO, Rosa. *Música caipira: da roça ao rodeio*. São Paulo: Editora 34, 1999.

²³² SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade*. São Paulo: Editora 34, 2008. p. 443.

²³³ SANT’ANNA, Romildo. *A moda é viola: ensaio do cantar caipira*. Unimar/Arte e Ciência, 2000.

²³⁴ NEPOMUCENO, op. cit., 1999.

²³⁵ MARTINS, José de Souza. “Música Sertaneja: a dissimulação na linguagem dos humilhados”: **Capitalismo e tradicionalismo**. São Paulo: Livraria Pioneira, 1975.

²³⁶ CALDAS, Waldenyr. *Acordes na aurora: música sertaneja e indústria cultural*. 2. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1979.

²³⁷ ALONSO, Gustavo. *Cowboys do asfalto: música sertaneja e modernização brasileira*. 2011. Tese (Doutorado em história) – Universidade Federal Fluminense, Niterói.

²³⁸ [Vide as já citadas obras de José de Souza Martins, Waldenyr Caldas e Rosa Nepomuceno]

visões que destoam desse padrão, mas tal separação e bipartição fazem parte de um senso comum a respeito do gênero presente nos meios universitários de ciências humanas e sociais.

No interior desse “senso comum” e mesmo entre membros pertencentes às ramificações mais “puristas” do gênero,²³⁹ a dupla Tião Carreiro e Pardinho já foi vista de maneira controversa. Atualmente é consenso que representam a vertente raiz, tradicional do gênero, mas em sua época a mesma dupla foi localizada como uma das que rompiam com a tradição, em parte por conta de suas extravagantes e chamativas vestimentas, desde o final dos anos 50, que evocavam estereótipos rurais de culturas distintas – chapéus de caubóis, camisas cheias de arabesco, bombachas coloridas, camisas quadriculadas coloridas e também pela gravação de diversos tangos, inclusive um disco só com este estilo, considerado estrangeiro e urbano. De qualquer modo, a dupla se caracterizou pela utilização dos instrumentos tradicionais, viola e violão, e pela gravação de ritmos comuns à vertente considerada tradicional e, realmente, mesmo que estilizados, são estes ritmos os mais recorrentes em seu repertório.

Mas, para além destas incongruências no imaginário da música sertaneja – algumas serão desdobradas ao longo do trabalho –, mostrando como certos juízos são mais variáveis do que outros, o que mais chama atenção, no balanço geral sobre a relação da dupla com o gênero, é ela servir de ponte entre as vertentes²⁴⁰ que acabariam por se diferenciar radicalmente, principalmente a partir da década de 1980, mas que foi a conclusão de um processo que se iniciou na década de 1960 com o surgimento de duplas com grande apelo popular e afeitas a inovações e aproximações estéticas e de temas com uma musicalidade considerada moderna e estrangeira – muito mais intensas do que Tião Carreiro e Pardinho, e mesmo Palmeira e Biá e Pedro Bento e Zé da Estrada – tais como Leo Canhoto e Robertinho, Milionário e José Rico entre outras.

Estas últimas duplas abandonariam a viola, considerada o instrumento símbolo da tradição, e incorporariam guitarras, trompetes, violinos e temas urbanos de maneira recorrente, além de ritmos estrangeiros das mais distintas origens, como veremos adiante. Os temas ligados à ruralidade seriam exceção. Esta será a base da tensão e da divisão do gênero em “música caipira”, “de raiz”, ou simplesmente “moda de viola” e a música sertaneja moderna, *pop* ou romântica.

²³⁹ [Inezita Barroso e Rolando Boldrin são os exemplos mais conhecidos pelo público em geral]

²⁴⁰ [Vertentes que possuem profundas variações internas, como a variedade de ritmos que compõem o repertório identificado como sendo a música sertaneja “de raiz”]

Tião Carreiro e Pardinho formariam, então, juntamente com Tonico e Tinoco, a dupla de maior sucesso e perenidade identificada com a vertente tradicionalista. Tião Carreiro (José Dias Nunes, 1934-1993) é natural da cidade de Montes Claros-MG, e Pardinho (Antonio Henrique de Lima, 1932-2007), de São Carlos, interior paulista. Ambos têm um passado rural, como é característico das duplas sertanejas, até mesmo da vertente moderna, o que é sempre destacado pelos próprios artistas, o que, obviamente, serve como condição de legitimação.

A dupla foi formada pelo já citado compositor e empresário da Continental Teddy Vieira e gravou seu primeiro disco, um 78 rpm, no ano de 1956, intitulado “Cavaleiros do Bom Jesus”. Antes disso os dois tinham duplas com outros parceiros e com outros nomes artísticos. Tião Carreiro já foi Zezinho, Palmerinha e Zé Mineiro, e Pardinho sempre teve este apelido, mas formou dupla com Carreirinho, conhecido compositor da música sertaneja tradicional, antes de formar dupla com o recém-batizado Tião Carreiro.²⁴¹

Tiveram grande sucesso comercial entre as décadas de 1960, 70 e 80 e são bastante populares entre o público do gênero em geral, até os dias atuais. São figuras centrais, protagonistas da definição dos padrões daquela que denominamos música sertaneja tradicional. As duplas posteriores que se identificariam com Tião Carreiro e Pardinho, teriam no estilo sertanejo tradicional uma referência muito maior do que Tonico e Tinoco, embora aqueles tenham também grande influência dos últimos, como já ficou parcialmente delineado.

Uma das características fundamentais da dupla é a perspectiva nacional – e por vezes o patriotismo ufanista – que se pode vislumbrar em diversas letras das canções²⁴² de seu repertório e, também, como em Tonico e Tinoco, a incorporação de ritmos de regiões distintas, mas de uma maneira ainda mais abrangente, com ritmos gaúchos, do Centro-Oeste, nordestinos – até então distantes – e até mesmo o samba. A abrangência nacional e o tradicionalismo presente no discurso de suas canções seria menos conciliador do que aquele dos anos 1950, presente no repertório de Tonico e Tinoco, como veremos adiante.

Tião Carreiro e Pardinho certamente tiveram maior influência na definição e nos desdobramentos posteriores da música sertaneja tradicional a partir de 1960, tanto pela intensificação da perspectiva nacional quanto pela crítica de suas narrativas ante a influência moderna e estrangeira na música brasileira, como pelas características estéticas, marcadamente a forma de cantar, e a maior exploração dos recursos da viola de dez cordas

²⁴¹ MUGNAINI, Ayrton. **Enciclopédia das músicas sertanejas**. São Paulo: Letras e Letras, 2001. p. 177.

²⁴² [Como exemplo podemos citar as canções com as letras em anexo “Pagode em Brasília” (1961), “Linha de frente” (1964), “O justiceiro” (1968), “Viola cabocla” (1973)]

que se cristalizariam como identificadores do que seria a “genuína música sertaneja” no interior do gênero. Tião Carreiro foi o primeiro violeiro a gravar um disco instrumental de viola ainda na década de 1960.²⁴³

Mesmo com a resistência à cultura e à música moderna “jovem”, atualmente Tião Carreiro e Pardinho são reconhecidos por duplas e cantores sertanejos pertencentes à vertente *pop*, romântica e/ou dançante nos dias atuais, a ponto de terem um disco gravado somente com músicas suas, por duplas modernas de grande sucesso, como Chitãozinho e Xororó, Zezé di Camargo e Luciano e Leandro e Leonardo, as quais cantam trechos das músicas da dupla, intercaladas com as vozes, gravadas, originais.²⁴⁴ Tião Carreiro foi o único artista sertanejo da ala dos “tradicionais” a merecer tal homenagem, por parte de astros da música sertaneja *pop*.

Na edição número 3 da revista *Moda e viola*, que foi publicada durante pouco mais de um ano entre 1976 e 1977 em São Paulo, Tião Carreiro e Pardinho são destaques, estão na capa e a revista lhes dedica uma reportagem especial. Nela são apresentados como uma das mais “categorizadas e famosas duplas do Brasil”, e como artistas que estão entre “os que mais vendem discos no país”, e em primeiro lugar nas vendas do que a revista chama de “artistas regionais”²⁴⁵. Ela seria ainda a preferida do público admirador dos “ritmos caboclos”²⁴⁶. Ao final, a reportagem fala sobre o programa de rádio na Record onde a dupla se apresenta ao vivo e que, segundo a publicação, seria o de maior audiência nacional quando da presença da dupla.

Como não podia deixar de ser, Tião Carreiro e Pardinho possuem uma verdadeira legião de fãs, que não só os acompanha nos espetáculos por todo o Brasil, mas se comunica com os consagrados astros através da volumosa correspondência que recebem na Rádio Record de São Paulo, onde cantam às segundas-feiras às 21h00 e às sextas-feiras às 20h30, como contratados exclusivos da Linha Sertaneja Classe A, o programa de maior audiência em nosso País, no horário.²⁴⁷

Na edição número cinco da mesma revista há uma entrevista com Tião Carreiro, em que o cantor e violeiro diz que seus cantores preferidos, surpreendentemente, são Nelson Gonçalves e Dalva de Oliveira e, quando perguntado sobre que cantores que não aprecia, dá uma resposta que denota um ufanismo desconcertante e intransigente,

²⁴³ [Dentre as duplas influenciadas diretamente por Tião Carreiro e Pardinho podemos citar Goiano e Paranaense, João Mulato e Douradinho, Zé Mulato e Cassiano, Ronaldo Viola e João Carvalho, João Carreiro e Capataz entre outras]

²⁴⁴ CARREIRO; Tião. **Saudades de Tião Carreiro**. São Paulo: Warner Music, 2006., CD.

²⁴⁵ **Revista moda e viola**. São Paulo: Luzeiro, 1976 -1979, n. 3, p. 04.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 04.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 04.

respondendo “cantores estrangeiros”²⁴⁸. Ainda segundo Tião Carreiro, o momento mais marcante de sua vida foi quando cantou em Brasília, “para o ex-presidente Médici”²⁴⁹. Tais respostas ajudam a lançar luz em aspectos pouco conhecidos ou claros, como suas posições em relação à música e mesmo posições políticas e visões da cultura e sociedade.

Na edição número 12, da mesma revista, de 1979, Tião Carreiro também aparece na capa e ela dedica uma matéria de cinco páginas para o novo parceiro do cantor²⁵⁰, Paraíso, que teria a tarefa de substituir Pardinho, que se desentendeu com Tião Carreiro e desfez a dupla que tinha vinte e um anos de carreira. A revista *Som do Sertão*, em edição especial, que reproduziu as letras das canções sertanejas de maior sucesso, assim como reportagens sobre as principais duplas, traz uma reportagem especial em 1982 comemorando o retorno da dupla em sua formação original, após a separação em 1979²⁵¹.

A discografia de Tião Carreiro e Pardinho data de 1958 até meados da década de 1980, tempo em que gravaram dois discos em 78 Rpm e 49 LPs. Mais de 500 canções compõem o seu repertório. Analisando esta discografia podemos perceber algumas recorrências que permitem visualizar certos padrões, bem como mudanças que acabariam ou por se tornar uma nova tendência ou apenas exceções.

Dentre as recorrências, podemos, primeiramente, apontar a maneira como as canções são dispostas em cada disco a partir do advento do *long play*, disposição que se tornaria um padrão em todos os discos convencionais da dupla. Cada LP possui, em média, de 12 a 14 canções dispostas em dois lados. Um deles é menos rural, ou tradicionalista, e mais “romântico” e eclético, acompanhando as inovações, contém músicas que, na maior parte das vezes, não têm os arranjos da viola de dez cordas, conhecida hoje como “viola caipira”, como base instrumental, e sim sanfonas, violinos, por vezes instrumentos de sopro, algumas vezes guitarras havaianas. Outras têm o apoio de corais femininos²⁵². Estas músicas na maior parte das vezes possuem uma temática que trata de amor, traição de casais, decepções, aquilo que comumente se chama de música “romântica”, podendo ter como cenário o campo ou a cidade. Em geral, elas estão dispostas no primeiro lado dos discos.

Já o segundo lado é composto por aquelas canções que fizeram a imagem da dupla entre público, gravadoras e imprensa, como representantes da “genuína música sertaneja”, como tradicionalistas que se apoiavam em suas vozes, já definidas como

²⁴⁸ REVISTA MODA E VIOLA. São Paulo: Luzeiro, 1976 -1979, n. 3, p. 4.

²⁴⁹ Ibid., p. 04.

²⁵⁰ Ibid., p. 05-08.

²⁵¹ REVISTA SOM DO SERTÃO. São Paulo: Abril, 1982, p. 60-62.

²⁵² [Como exemplos de canções que se utilizam dos corais podemos citar “Margarida”, “Arapô”, “Hoje eu não posso ir”, “Cabelo loiro”, “Cochilou o cachimbo cai”, “Na fundanga”, entre outras.]

“ancestrais”²⁵³, na viola e no violão e em ritmos oriundos de regiões rurais e do interior. Outra característica da disposição das canções no LP é que normalmente há a especificação do ritmo ao que elas pertencem logo à frente do título e do nome dos compositores. Nas músicas românticas, normalmente no primeiro lado, predominam ritmos como as guarânicas, querumanas, milongas, rasqueados, xotes, valsas e tangos, identificados com ritmos rurais de realidade distintas, e alguns até mesmo com a atmosfera urbana daquela da música sertaneja em seus primórdios.

Parte dos ritmos acima, os seis primeiros, com o tempo passou a ser considerada tradicional, e podemos perceber que eles não podem ser classificados também como modernos, mas são ritmos que não tinham a viola e o violão como instrumentos-base e por se aterem na maior parte das vezes ao tema do amor romântico, no interior da música sertaneja. Já o tango sempre foi visto como um ritmo “alienígena”, tanto que jamais ganhou as roupagens tradicionais com a mesma intensidade dos outros, que passariam a ser executados pela viola e violão.

No lado dedicado às canções que se baseiam em ritmos interioranos e rurais típicos da viola de dez cordas, as sonoridades são aqueles característicos de onde a viola é um instrumento de grande apelo popular nas regiões já citadas. Dentre estes ritmos tradicionais, os mais executados são o cururu, o recortado, comumente definido como um gênero de origem mineira, enquanto o cururu é definido como sendo paulista, há ainda lundus, modas de viola, cateretês e o pagode, ritmo que, apesar do nome, não está relacionado ao samba e que foi criado por Tião Carreiro a partir da junção de ritmos tradicionais. O ritmo é conhecido por sua complexidade e se tornou uma medida para a habilidade dos violeiros²⁵⁴. Adquiriu grande popularidade, como veremos no decorrer do trabalho, e se tornou uma marca registrada de Tião Carreiro e Pardinho, que ficariam conhecidos como os “Reis do pagode”.

Por ora, neste panorama geral, podemos especificar características temáticas e narrativas mais recorrentes nas letras das canções da dupla que podem ser associadas a sua sonoridade específica. Os ritmos estão relacionados em certa medida ao conteúdo das letras. As guarânicas, por exemplo, popularizadas por Cascatinha e Inhana, praticamente na totalidade dos casos são relacionadas ao tema do amor. A guarânia de maior destaque e sucesso da dupla, regravada, sempre pedida e executada em shows de duplas das mais diversas, até os

²⁵³ SANT'ANNA, Romildo. **A moda é viola**: ensaio do cantar caipira. Marília: Arte e ciência, 2000.

²⁵⁴ PINTO, João Paulo do Amaral. **A viola caipira de Tião Carreiro**. 2008. Dissertação (Mestrado em música) - UNICAMP, Campinas.

dias atuais, é “Amargurado”²⁵⁵, gravada pela primeira vez no disco *Hoje eu não posso ir*, de 1972.

Os cururus têm temas mais variados. Antigo e de origem desconhecida, pela sonoridade e relatos de folcloristas podemos identificar um ritmo com influência indígena, adaptado à viola. As letras possuem temas distintos, mas que, quase nunca é o do amor. Normalmente contam histórias com começo meio e fim que se passam na realidade rural, a maior parte no universo da lida com bois e cavalos da pecuária, contando feitos de boiadeiros e grandes acontecimentos. O cururu, do repertório da dupla, mais popular e regravado inúmeras vezes e que, talvez, seja a mais conhecida das canções sertanejas tradicionais é o “Menino da Porteira”²⁵⁶, gravado pela dupla no disco *Viola Cabocla*, de 1973.

Os cateretês também têm temas variados, desde o amor às narrativas da vida no campo, mas, apesar de ser um ritmo bastante tradicional e antigo, não é dos mais explorados pela dupla em seu repertório e normalmente comporta músicas amorosas com um apelo mais rural ou tradicional. “A mão do tempo” é um dos cateretês mais populares e regravados da dupla, ao lado de “Oi paixão” e “O carteiro do disco”, do disco *O rancho do vale*, de 1977.

A moda de viola é um ritmo que está entre aqueles mais característicos da música sertaneja tradicional, que muitas vezes é definida simplesmente como “moda de viola”. Majoritariamente suas letras são compostas pelas narrativas de histórias épicas com começo meio e fim e, normalmente, uma preocupação em conferir veracidade aos acontecimentos narrados com menção de lugar e hora, que faz com que alguns ouvintes criam se tratar de “histórias reais”, como no caso de “O sertão do Laranjinha”, vista no capítulo anterior. Na moda de viola fica clara a relevância da pecuária para a música sertaneja, pois a maior parte das letras narra eventos ocorridos nesse universo pastoril. Citamos entre tantas a reconhecida “Rei do gado” – que será analisada mais adiante – onde, além da defesa dos pecuaristas em relação à aristocracia cafeeira, fica bem nítido o conflito entre tradição e modernidade e entre campo e cidade, marcas do discurso da música sertaneja tradicional.

Os pagodes de viola acabaram por trazer mais complexidade e versatilidade para os arranjos²⁵⁷ e também podem ser associados às letras com características específicas identificáveis. Uma delas é a ausência de linearidade. Letras que não possuem começo, meio e fim e muitas vezes não possuem nem mesmo associação direta entre um verso e outro ou uma estrofe e outra, sendo, nestes casos, apenas uma coleção de aforismos populares tradicionais.

²⁵⁵ [Letra em anexo]

²⁵⁶ [Letra em anexo]

²⁵⁷ PINTO, João Paulo do Amaral. **A viola caipira de Tião Carreiro**. 2008. Dissertação (Mestrado em música) - UNICAMP, Campinas.

A ironia e a sátira também se destacam, o que destoa do tom trágico, melancólico, romântico ou épico, tão comuns ao gênero. O pagode de viola de maior sucesso da dupla, e uma das músicas mais regravadas e solicitadas pelo público até os dias atuais, com repercussão nacional – foi tocado em Brasília, a convite de Garrastazu Médici – é “Pagode em Brasília”, música de exaltação nacional e de tipos humanos e nomes históricos de distintas regiões do país. Foi gravada pela primeira vez no disco *O rei do gado*, de 1961.

Há também recorrências de temas e de ritmos, e os resultados obtidos do levantamento delas surpreende a imagem comum que se faz de Tião Carreiro e Pardinho na literatura e na imprensa em geral. A dupla que é identificada com os temas rurais e tradicionais, com o campo, tem no amor romântico, marcadamente nas desventuras amorosas, seu tema mais recorrente, ocupando praticamente um quarto do repertório da dupla. Se nos recordarmos da divisão padrão dos discos, fica fácil compreender este predomínio, já que, na maior parte das vezes, praticamente um lado é dedicado ao tema.

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

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

Esta tendência ao épico sempre esteve presente no gênero, mas ela se torna mais intensa e recorrente a partir de Tião Carreiro e Pardinho, o que se nota também em outras duplas contemporâneas a eles, marcadamente em Jacó e Jacozinho que, além do épico, fizeram da violência o principal tema de suas canções, pelo que seriam sempre identificados. As imagens nacionais da música sertaneja²⁵⁸ passam a ter cores mais trágicas e bélicas do que idílicas. O heroísmo e a coragem pessoal passam a ser exaltados de forma muito mais recorrente.

A epopeia e o épico estão diretamente associados a alguns dos ritmos da música sertaneja tradicional, como as modas de viola, os cururus, cateretês e toadas. Têm como característica comum o fato de serem executados, na discografia de Tião Carreiro, com a viola e o violão de maneira praticamente invariável, apenas com o acréscimo de baixos em algumas canções e, por vezes, teclados já a partir da década de 1980. Já nos referimos anteriormente às características estéticas mais marcantes e gerais desses ritmos, que normalmente possuem uma atmosfera mais lenta, com exceção de alguns cururus.

A pecuária é um dos temas fundamentais destas narrativas heroicas que se fixariam na própria definição do que seria a “música de raiz”, ou a música sertaneja tradicional, ao longo do tempo. Este espaço onde se desenvolvem tramas narradas nas letras se torna muito mais presente, do que era anteriormente, a partir dos anos 60 e das gravações dos discos de Tião Carreiro e Pardinho. É importante que tenhamos em mente que isso não significa que neste momento a música sertaneja passa a se dedicar ao tema, nem que agora ele se tornou relevante, mas que ele passou a sobrepujar a predominância das narrativas que se voltavam para a relação harmoniosa com a terra, a agricultura e a vida idílica dos sitiantes. Retornaremos a este tema mais adiante, pois o objetivo aqui é apenas traçar um quadro geral acerca dos temas recorrentes e seus aspectos gerais.

Já as canções trágicas são tão recorrentes quanto as épicas. Muitas vezes uma canção é trágica e épica ao mesmo tempo. Desde Tônico e Tinoco, este é um tipo de canção de grande apelo popular e não deixou de sê-lo nas décadas de 1960, 70 e 80. Canções que narram acontecimentos tristes e funestos, em que o herói morre ao final, ou então alguém, por ele protegido, estão entre as mais recorrentes no repertório da dupla.

É importante também que entendamos que esta recorrência não implica necessariamente a imagem que se criou acerca do que define a música sertaneja tradicional e mesmo Tião Carreiro e Pardinho. Esta dupla, por exemplo, não ficou conhecida no interior da

²⁵⁸ [Mais adiante nos deteremos com mais cuidado às características do nacionalismo presente na música sertaneja tradicional durante os anos 60 e 70, tempo da ditadura militar.]

música sertaneja, entre o público, a literatura e publicações da imprensa – já citadas anteriormente – como sendo “romântica” e como uma dupla que cantava o amor. Embora tenham canções nesse tema, como “Amargurado” – que fez grande sucesso e foi regravada por diversas duplas, inclusive pertencentes à vertente considerada moderna – Tião Carreiro e Pardinho são sempre descritos como a dupla que cantou a vida do homem do campo, dos “caboclos” e a tensão desse homem rural em relação à modernidade e às mudanças.

Um indicativo que pode nos levar a entender este tipo de imagem e de identificação não quantitativa é observarmos as canções que foram regravadas por Tião Carreiro e Pardinho em outros discos. Muitas canções foram gravadas mais de uma vez em discos diferentes, o que certamente indica preferência do público. Mais adiante nos voltaremos para essas canções que são as mais “pedidas” a ponto de serem regravadas pela mesma dupla em discos diferentes.

As referências regionais também são marcantes no repertório de Tião Carreiro e Pardinho. Embora não tenha o peso quantitativo das músicas “de amor” e das épicas e trágicas, ele é marcante e muito peculiar em relação às duplas anteriores, pois inaugurou um diálogo inédito entre a “viola caipira” e sonoridades do sertão nordestino em cururus e pagodes executados a partir de duas ou três notas, mas com a maior parte do tempo apoiadas apenas em uma nota. Esse regionalismo também está presente em muitas letras que narram o cotidiano de gaúchos, vaqueiros e jangadeiros nordestinos, baianos entre outros. Mais à frente, ao nos voltarmos para as canções selecionadas do repertório da dupla, inevitavelmente nos voltaremos para o regionalismo em Tião Carreiro e Pardinho e suas peculiaridades em relação àquele de Tonico e Tinoco.

Tendo um vislumbre dos aspectos gerais da discografia de Tião Carreiro e Pardinho, podemos agora nos voltar para aspectos mais específicos e variáveis, bem como sua relação com os diversos momentos sociais e culturais que atravessa. Veremos que, a partir do enfoque baseado em períodos, poder-se-á ter ao final deste trabalho uma dimensão das modificações ocorridas no repertório, nas narrativas, de uma dupla tão influente nacionalmente.

Este trabalho se centra nas imagens do Brasil, presentes na música sertaneja, o que contempla sua relação conflituosa com aspectos da modernidade, sua abrangência ascendente, partindo da construção de imagens nacionais, com um discurso centrado na narrativa épica ou idílica do passado e no tradicionalismo²⁵⁹, realizando interpretações de uma

²⁵⁹ [Destacando que partimos da definição de Raymond Williams que concebe tradição como a relação e a interpretação que o presente faz do passado. O apelo deste presente ao passado].

realidade que está em intensa e constante modificação. Por isso ao nos voltarmos, de agora em diante, para os desdobramentos e as características estéticas e temáticas da música sertaneja tradicional, a partir de Tião Carreiro e Pardinho, buscaremos apresentar as formas de exaltação da terra, a visão trágico/épica do passado, a relação com a realidade urbana, bem como as visões acerca desta e seu contraste com a ruralidade, que se tornará também uma tensão temporal entre passado e presente.

Veremos agora os primeiros discos e canções gravados por Tião Carreiro e Pardinho, partindo do primeiro 78 Rpm “Cavaleiros do Bom Jesus”, em fins dos anos 1950, até os primeiros LPs, já na década de 1960, em busca do ideal de nação, das tensões e ajustes com a modernidade e da exaltação de um passado mítico. Já vimos acima, mesmo que sinteticamente, que o ideal de nação e o tradicionalismo já estavam presentes na música sertaneja desde Tônico e Tinoco, mas observamos também que as cores dessas imagens se modificaram a partir de Tião Carreiro e Pardinho, como, por exemplo, o épico sobrepujando o idílico, nas narrativas campestres. Veremos agora como isso foi se constituindo de maneira gradual e de que forma influenciou na formação de imagens nacionais e na relação com o presente e a modernidade na música sertaneja tradicional.

Antes é necessário destacar ainda que Tião Carreiro e Pardinho estão intimamente ligados ao advento do Long Play. Foi através deste formato, que permite a gravação de um número maior de músicas, que a dupla se tornaria um grande sucesso comercial, o que não ocorreu na mesma proporção com seus dois primeiros discos gravados no formato 78 Rpm. O primeiro, neste formato, da dupla, foi lançado em novembro de 1956. Nele, as duas músicas são composições de Teddy Vieira, que sempre foi apresentado como o “pai” da dupla, por tê-la batizado, algo que os dois sempre afirmaram em entrevistas. Já foi citado anteriormente como um dos principais compositores da música sertaneja desde Tônico e Tinoco e seria um dos principais compositores do repertório de Tião Carreiro e Pardinho.

3.2 “O humilde poderoso”: a pecuária e a desforra aos ricos prepotentes

O primeiro 78 rpm de Tião Carreiro merece destaque, e pode ser considerado emblemático. Traz canções de dois ritmos considerados como fundamentais na música sertaneja tradicionalista, os já mencionados moda de viola e o cururu. A primeira é uma moda de viola intitulada “Boiadeiro punho de aço”, que narra passagens da vida de um boiadeiro

desde sua mocidade, quando deixou seu pai, que também era um boiadeiro. Descreve lugares em que esteve, concepções e visões de mundo, tanto do protagonista, como de seu pai.

Me criei em Araçatuba laçando potro e dando repasso
 Meu velho pai pra lidar com boi desde pequeno guiou meus passos
 Meu filho o mundo é uma estrada cheia de atalho e tanto embaraço
 Mas se você for bom no cipó na vida nunca terá fracasso

Já vimos que o tema e a paisagem da pecuária seriam dos mais identificados e populares da música sertaneja. Embora já estivesse no gênero desde a década de 1930, ele jamais seria tão explorado, tanto quanto a partir de Tião Carreiro e Pardinho. É como se o lavrador e agricultor – herói ou personagem principal da maior parte das canções da vertente tradicionalista, juntamente com o cavaleiro tocador de gado – deixasse a disputa pelo protagonismo no gênero, que agora teria majoritariamente, como herói, a figura do boiadeiro, do cavaleiro andante. O herói sedentário vai cedendo seu posto ao herói aventureiro como protagonista do passado.

A segunda canção “Cavaleiros do Bom Jesus”, que dá nome ao disco, narra uma procissão religiosa de cavaleiros na cidade de Bom Jesus de Pirapora. Evento de grande apelo popular e que faz referência a um dos temas mais caros ao imaginário presente na música sertaneja e menos passível de contradições, a religião, especificamente o catolicismo. Mesmo não sendo um dos temas principais, ele está quase sempre presente de maneira implícita nas narrativas. A concepção de acaso praticamente não existe e sim a de um destino conduzido por Deus no discurso da música sertaneja. Cada coisa tem seu devido lugar e acontece por uma determinação, que muitas vezes pode-se não compreender.

A partir deste primeiro disco a dupla gravaria ainda outros em 78 rpm, mas as canções contidas neles estariam no primeiro LP, que foi desde o início um grande sucesso de mercado e muito por conta da gravação de músicas de grande apelo de público à época e que são gravadas até o novo século, tornando-se o que muitos chamam atualmente de “clássicos sertanejos”. Este primeiro *long play*, *Rei do gado*, de 1961, é dividido de acordo com o padrão já citado. De um lado, canções consideradas como pertencentes aos ritmos tidos como mais tradicionais, executadas destacadamente por viola e violão; no segundo lado, o lado B, e no primeiro aquelas canções consideradas mais modernas ou ecléticas, onde o som característico da viola não aparece. Neste primeiro lado nos deparamos com nada menos do que quatro tangos, uma balada e duas canções rancheiras, estilos considerados estranhos à música

sertaneja tradicional, ou “caipira”.

Há que se frisar que esses gêneros estrangeiros, que seriam incorporados à música sertaneja – o que é considerado por muitos como uma deturpação –, também fizeram parte do cancionário de duplas consideradas tradicionais, como Tião Carreiro e Pardinho. O que ocorreu nesse caso é que a dupla ficaria mais conhecida por suas canções apoiadas em viola e violão e nos ritmos considerados “de raiz”, interioranos e rurais do sudeste brasileiro e nacionais, como veremos adiante. Podemos inferir também que neste momento a dupla certamente não era identificada com a tradição e ainda não tinha construído uma autoimagem mais sólida.

Neste lado “moderno e estrangeiro” do disco, o único tema das narrativas é o amor e as desventuras de casais, desfeitos ou não. Mas não se trata aqui de uma dupla sertaneja simplesmente reproduzindo uma estética musical que se mostrou rentável para a indústria musical, mas também de uma adaptação destes gêneros “modernos” à estética sertaneja, pois as canções são cantadas no mesmo tipo de dueto que utilizam para as canções “de raiz”, com vozes metálicas, a grave de Tião Carreiro, e a discreta, aguda e nasalada voz de Pardinho.

Uma das canções do LP é “Rei do Gado”, que dá nome ao disco, gravada por diversas duplas ao longo dos anos, e, segundo Romildo Sant’Anna,²⁶⁰ é uma das dez canções mais lembradas pelo público na história da música sertaneja. Trata-se de uma moda de viola com narrativa linear e que remete a diversos elementos da formação do Brasil e da relação entre cidade e campo e tradição e modernidade, apoiada em imagens e juízos relativamente perenes no interior do discurso da música sertaneja e da apologia ao rural. Neste sentido ela dá uma dimensão do caráter mítico e até mesmo redentor que a pecuária assumiu muitas vezes na música sertaneja, em relação às contradições sociais e culturais da formação do país.

Num bar de Ribeirão Preto
Eu vi com meus olhos esta passagem
Quando champanha corria a rodo,
No alto meio da grã-finage
Nisto chegou um peão
Trazendo na testa o pó da viagem
Pro garçom ele pediu uma pinga,
Que era pra rebater a friage

²⁶⁰ SANT’ANNA, Romildo. **A moda é viola**: ensaio do cantar caipira. Unimar/Arte e Ciência, 2000.

Levantou um almofadinha e falou pro dono

"Eu tenho má fé

Quando um caboclo que não se enxerga,

Num lugar deste vem pôr os pés.

Senhor que é o proprietário

Deve barrar a entrada de qualquer.

Principalmente, nesta ocasião,

Que está presente o rei do café"

Foi uma sarva de parmas

Gritaram viva pro fazendeiro

"Quem tem milhões de pés de cafés

Por este rico chão brasileiro?

Sua safra é uma potência

Em nosso mercado e no estrangeiro

Portanto vejam que este ambiente

Não é pra qualquer tipo rampeiro"

Com um modo bem cortês

Responde o peão pra rapaziada

"Essa riqueza não me assusta,

Topo em aposta qualquer parada

Cada pé desse café

Eu amarro um boi da minha internada

E pra encerrar o assunto eu garanto

Que ainda me sobra uma boiada"

Foi um silêncio profundo,

O peão deixou o povo mais pasmado

Pagando a pinga com mil cruzeiro,

Disse ao garçom pra guardar o trocado

"Quem quiser meu endereço

Que não se faça de arrogado

É só chegar lá em Andradina,

E perguntar pelo rei do gado"

É uma característica moda de viola, tanto na sonoridade, quanto em sua narrativa, “quase falada”, com a viola acompanhando cada nota do “poema cantado”. Não há o convencional acompanhamento do violão. Ela começa por narrar o lugar em que a tensão irá

se desenrolar, a cidade de Ribeirão Preto, no interior de São Paulo, narrando um tempo em que o café era base de muita riqueza. Riquezas que se convertiam em luxo para os grandes fazendeiros de café. Podemos, a partir disso, inferir que a canção deve estar temporalmente localizada entre o final do século XIX e meados do século XX, “Quando o ‘champanha’ corria a rodo no alto meio da grã-finagem”. Estamos em uma atmosfera de ostentação dos cafeeiros que permeia o bar, onde um peão sujo de uma viagem pede uma pinga, bebida dos homens comuns, e não *champagne*. Além da aparência, a preferência a uma bebida associada ao “populacho” e à vulgaridade, apenas acentua a primeira impressão causada pela aparência. Logo alguém se levanta, um “almofadinha”, para solicitar ao dono do lugar que não permita a entrada de um tipo como aquele em lugar tão distinto, “onde está presente o Rei do café”.

A tensão no ar se desfaz com uma resposta, não agressiva e prepotente como a reivindicação do “almofadinha”, mas “com um modo bem cortês”, o que denota um outro clichê moralista da música sertaneja tradicionalista, o de identificar educação e civilidade em tipos populares que se mostram mais polidos do que ricos prepotentes que valorizam as pessoas por sua condição social, algo execrado no conjunto de valores que permeia o gênero.

Naturalmente o ouvinte se coloca ao lado do personagem hostilizado, por sua aparente condição social, o que também é lugar-comum nas narrativas, como já vimos anteriormente em “A caneta e a enxada”. Mas o peão de boiadeiro surpreende a todos ao revelar sua imensa riqueza, que afirma ser maior do que a do fazendeiro de café, dando uma lição aos arrogantes do lugar, que raciocinam a partir da quantidade de riquezas. Há uma espécie de redenção na canção, que vem da lição de moral dada pelo “tipo rampeiro” nos homens de posição, que têm aversão ao povo. Isso causa um sentimento de desforra e de justiça no ouvinte, como se as coisas se restabelessem e voltassem ao seu devido lugar.

Salta aos olhos também a tensão entre fazendeiros agricultores e pecuaristas, em que os primeiros, especificamente do café, são vistos como pessoas que negam sua ruralidade em prol de uma afetação de modernidade que se traduz muitas vezes em uma vida urbana com requintes materiais importados da Europa, pelo menos no caso do ambiente descrito ele está às voltas com “um almofadinha” e um público que se espanta com a presença de um “peão” em um lugar considerado refinado “onde o champanha corria a rodo”. Entretanto, o fazendeiro de gado é descrito – o que é recorrente em letras da música sertaneja²⁶¹, além de obras da literatura e história nacionais²⁶² – como um fazendeiro que não

²⁶¹ [Tais como em “Arreio de prata”, “Exemplo de humildade”, “Lição de moral”, as duas primeiras cantadas por Tião Carreiro e Pardinho e a última por Zé Tapera e Teodoro]

²⁶² [Rugendas, Sant Hiarie, José Alípio, Gilberto Freyre, Érico Veríssimo, Raquel de Queiróz]

se distingue social e culturalmente de seus peões, não tendo problema algum em participar da lida com eles. “Raramente os fundadores de fazendas de gado foram, no Brasil, homens de recursos tão amplos ou de origens sociais tão elevadas”.²⁶³

Esta imagem da pecuária como um mundo onde as contradições sociais são atenuadas por uma espécie de trabalho que une senhores e servos ou patrões e empregados, que se assemelhavam até nos trajes²⁶⁴, como dá a entender a canção, fez com que os fazendeiros de gado, pecuaristas, sempre tivessem descrições muito mais simpáticas do que os grandes agricultores na música sertaneja. Canções como “Boi de carro”, “O grande milagre”, “Preto Velho”, “Homem até debaixo d’água”, descrevem em maior ou menor medida a prepotência de grandes agricultores e em certos casos como em “Boi de carro” e “Preto Velho” a exploração de seus empregados como se fossem animais de fazenda, remetendo à prática da escravidão. Por outro lado, com exceção da canção “Meu reino encantado”,²⁶⁵ popularizada por Lourenço e Lourival, não conseguimos localizar nesta pesquisa nenhuma outra canção que se referisse de modo acusatório ou negativo aos grandes fazendeiros pecuaristas.

Uma moda de viola de grande popularidade, uma variação da mesma narrativa de “Rei do gado” seria gravada por Tião Carreiro em seu segundo LP, em 1962, *Meu carro é minha viola*. LP bem menos eclético e mais tradicionalista tanto na sonoridade quanto nos temas. Esta moda de viola redime o fazendeiro de café, que desta feita encarna um herói negro e maltrapilho. Confundido com um mendigo em um restaurante, revela-se um grande fazendeiro, que ficou rico com “o próprio suor” nas terras do Paraná. Trata-se de “Terra Roxa” e foi composta pelo mesmo Teddy Vieira, de “O Rei do gado”.

Um granfino num carro de luxo
 Parô em frente de um restaurante
 Faz favor de trocar mil cruzeiros
 Afobado ele disse para o negociante
 Me desculpe que eu não tenho troco
 Mas aí tem freguês importante
 O granfino foi de mesa em mesa
 E por uma delas passou por diante

²⁶³ FREYRE, Gilberto. **Sobrados e mucambos**: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano. 15. ed. São Paulo: Global, 2004. p. 66.

²⁶⁴ Ibid., p. 66.

²⁶⁵ [Nesta canção que descreve uma família em seu pequeno sítio que “precisa vender a propriedade para um grande criador de gado” e acaba se vendo obrigada a se mudar para a “cidade grande”]

Por ver um preto que estava almoçando
 Num traje esquisito num tipo de andante
 Sem dizer que o tal mil cruzeiro
 Ali era dinheiro para aqueles viajante aai aai
 O negociante falou pro granfino
 Esse preto eu já vi tem trocado
 O granfino sorriu com desprezo
 O senhor não tá vendo que é um pobre coitado
 Com a roupa toda amarrotada
 E o jeito de muito acanhado
 Se esse cara for alguém na vida
 Então eu serei presidente do estado
 Desse mato aí não sai coelho
 E para o senhor fica um muito obrigado
 Perguntar se esse preto tem troco
 É deixar o caboclo muito envergonhaado aai aai
 Nisso o preto que ouviu a conversa
 Chamou o moço com modo educado
 Arrancou da guaiaca um pacote
 Com mais de umas cem
 Cor de abóbora embolado
 Uma a uma jogou sobre a mesa
 Me desculpe não lhe ter trocado
 O granfino sorriu amarelo
 Na certa o senhor deve ser deputado
 Pela cor vermelha dessas notas
 Parece ser dinheiro que tava enterrado
 Disse o preto não regalhe o olho
 É apenas o rastolho do que eu tenho
 Empataado aai aai
 Essas nota vermelha de terra
 É de terra pura massapé
 Foi aonde eu plantei a sete anos
 Duzentos e oitenta mil pés de café
 Essa terra que a água não lava
 E sustenta o Brasil de pé
 Vancê tando muntado nos cobre

Nunca falta amigo e algumas muié
 É com elas que nós importamos
 Os tais cadillac, ford e chevrolet
 Pra depois os mocinhos granfinos
 Andar se izibino que nem coronéer aai aai
 O granfino pediu mil desculpas
 Rematou meio desenxavido
 Gostaria de arriscar a sorte
 Onde está esse imenso tesouro escondido
 Isso é fácil respondeu o preto
 Se na enxada tu for sacudido
 Terra lá é a peso de ouro
 E o seu futuro estará garantido
 Essa terra é abençoada por Deus
 Não é propaganda lá não fui nascido
 É no estado do Paraná
 Aonde que está meu ranchinho queriido aai aai

O protagonista da narrativa é bem mais inusitado do que a figura do pecuarista descrito como um tipo popular. Além de ser um grande agricultor, que enriqueceu relativamente rápido, o protagonista é negro. Vemos que o ideal que permeia tanto “Rei do Gado” como “Terra Roxa” é o de que o que realmente importa é o trabalho, o esforço. Estes juízos morais é que definem o grande homem e que podem, inclusive, torná-lo rico. E isto, de maneira alguma, deve se traduzir em ostentação ou falta de simplicidade. Esta é uma das características morais da música sertaneja: a valorização do trabalho pesado e braçal, um dos aspectos que, por vezes, faz com que tenha uma imagem de “instrumento de alienação” e seja mesmo considerada reacionária em círculos da inteligência nacional com formação marxista mais ortodoxa.

Estaríamos, nesse caminho, diante de uma defesa da exploração, de uma valorização da condição de explorado no ideal popular de que o trabalho conduz ao sucesso material e financeiro. Há aqui a exaltação do trabalho braçal, visto como uma espécie de sacrifício regenerativo, que, mesmo que não traga riquezas, como no caso do herói agricultor da canção, é algo que valoriza e enobrece o homem.

A imagem de que o homem deve ser trabalhador, “possuir calos na mão”, é algo entranhado no imaginário da música sertaneja e no imaginário popular tradicional.

Significa, dentro do discurso da música sertaneja, uma postura de esforço diante da vida que deve ser exaltada, em grande parte, por conta da valorização do sacrifício e sofrimento, presente no imaginário cristão, assim como da ideia de que com o sofrimento vem a redenção e a salvação, além de ser fundamental para a sobrevivência ante condições adversas. São concepções muito anteriores à modernidade e ao processo de desenvolvimento do capitalismo e da burguesia, que são reapropriadas, ou reutilizadas em realidades muito distintas. É um discurso que sobrevive na vivência das grandes cidades entre as classes baixas. Dificilmente encontramos no repertório do gênero a exaltação da malandragem ou do “jeitinho brasileiro”.

Tanto em o “Rei do Gado” como em “Terra Roxa”, não conseguimos justificar, ou mesmo nos identificar, com a maneira como o “peão-pecuarista” e o “lavrador/fazendeiro” são tratados, não por conta de sua condição social que se revela no momento decisivo das canções, mas sim porque, segundo o conjunto de valores que compõem o discurso da música sertaneja, é injustificável lidar com qualquer um de maneira humilhante, por conta de sua posição social. Estamos diante do recorrente clichê, como muitos dos ideais deste mesmo discurso, de que as pessoas devem ser valorizadas por sua postura diante da vida e não de sua condição social. No caso dos dois heróis, o que os valoriza é, sobretudo, o fato de serem trabalhadores, de não se importarem com as convenções sociais urbanas das elites, de serem “homens simples” e “trabalhadores”, que não se intimidam frente aos poderosos, prontos a colocar os prepotentes em posições embaraçosas.

3.3 “As músicas dos estrangeiros querem invadir o nosso mercado!”: pagodes, exaltação da nação e “o lugar da mulher”

O lançamento da música “Pagode em Brasília” foi um grande marco nas trajetórias de Tião Carreiro e Pardinho, por questões estéticas e narrativas, além de um forte apelo nacional que se caracteriza por um ideal de união baseado em uma exaltação das características regionais, uma espécie de síntese daquilo que a música sertaneja tradicional pretendeu ser a partir dos anos 50, como já vimos anteriormente. Mas o que primeiro chama atenção é o surgimento do “pagode de viola”, que seria um dos gêneros fundamentais da música sertaneja tradicional, visto como “de raiz”, embora surgido após incorporações estrangeiras, como no caso de Palmeira e Biá, no entanto, baseado em ritmos tradicionais, como o recortado. Parte dessa posição de representante da tradição deve-se ao fato de ele se

apoiar em ritmos tradicionais, mas com grande versatilidade. A canção aparece ainda no primeiro LP da dupla, *Rei do Gado*.

Quem tem mulher que namora
 quem tem burro empacador
 quem tem a roça no mato me chame
 que jeito eu dou
 eu tiro a roça do mato sua lavoura melhora
 e o burro impacador eu corto ele de espora
 e a mulher namoradeira eu passo o coro e mando embora
 Tem prisioneiro inocente no fundo de uma prisão
 tem muita sogra increnqueira e tem violeiro embruião
 pro prisioneiro inocente eu arranjo advogado
 e a sogra increnqueira eu dou de laço dobrado
 e o violeiro embruião com meus versos estão quebrados
 Bahia deu Rui Barbosa
 Rio Grande deu Getúlio
 Em Minas deu Juscelino
 de São Paulo eu me orgulho
 baiano não nasce burro e gaúcho é o rei das cochilhas
 Paulista ninguém contesta é um brasileiro que brilha
 Quero ver cabra de peito pra fazer outra Brasília
 No Estado de Goiás meu pagode estou mandando
 No Bazar do Vardomiro em Brasília o soberano
 No repique da viola balancei o chão goiano
 Vou fazer a retirada e despedir dos paulistano
 Adeus que eu já vou me embora que Goiás tá me chamando

A mudança narrativa fundamental é o rompimento da linearidade. Há uma junção de diversas sentenças aleatórias, com pouca ou nenhuma ligação entre si e menos ainda entre as estrofes. Na primeira delas, por exemplo, o que liga uma afirmação à outra é a posição geral de se constituírem como problemas trabalhosos de se resolver. Mulher “que namora”, burro que é empacador, roça tomada pelo mato. Algo que espanta à primeira vista os olhares modernos é a maneira de se referir à “mulher namoradeira”, comparando-a

implicitamente a um burro empacador e estabelecendo como solução para a questão o castigo físico. Uma letra que fizesse grande sucesso, trazendo este tipo de proposição nos dias de hoje certamente teria problemas judiciais se não tivesse sua reprodução proibida, por incentivo à violência contra a mulher e pela maneira banal e natural em que esta é apresentada. O tom de pilhéria que permeia esta primeira estrofe não ameniza o “choque cultural”.

Um dos motivos do distanciamento e mesmo ojeriza de influentes setores intelectuais e definidores do que seria a cultura nacional, em relação à música sertaneja tradicional, além daqueles já apresentados, seria sua posição machista, entre outros conservadorismos. Em um pagode de viola, intitulado simplesmente “Pagode”, de 1967, o tom de pilhéria a uma pretensa igualdade entre homens e mulheres é estridente: “Eu com a minha mulher, *fizemo* combinação, eu vou no pagode, ela não vai não. Sábado passado eu fui ela ficou, sábado que vem ela fica e eu vou”. Aqui os versos estão claramente dialogando com a ideia de que, se o narrador vai ao “pagode”, sua mulher também pode ir, ou ao menos deveriam revezar nos sábados. A letra faz pilhéria com esta expectativa de igualdade de direitos e possibilidades entre homens e mulheres. Tal discurso só é possível no ambiente moderno, em que tais questões são objetos de debate e discussão, o que não ocorre em sociabilidades pré-modernas nas quais não se vislumbram tais possibilidades.

Sob esse aspecto, pode-se afirmar que esse machismo possui também nuances, pois a visão mais recorrente sobre a mulher, no gênero, não é a presente no verso de “Pagode em Brasília” ou em “Pagode” em relação/tensão direta com o discurso moderno, afirmando sua obediência e mesmo condição de propriedade, mas, sim, principalmente nas letras que tratam do amor, a de musa inspiradora, que muitas vezes acaba por fazer o admirador levar uma vida de penúria e desgosto com seu desprezo²⁶⁶. Em uma das mais famosas canções da dupla, “Amargurado”, ouve-se “vai com Deus, seja feliz com o seu amado, tens aqui um peito magoado, que muito sofre por te amar. Eu só desejo que a boa sorte siga seus passos, mas se tiveres algum fracasso, creias que ainda lhe posso ajudar”. Não é, portanto, um discurso uniforme, mas variável, como diversos outros presentes na música sertaneja tradicional.

Nas narrativas que se passam na realidade rural a mulher é idealizada, mas vista como uma espécie de base da vida, da organização familiar. Na idílica “Franguinho na panela”, por exemplo, descreve-se uma família de gente pobre e simples, mas que não passa necessidades, pois tiram o sustento de seu pequeno sítio. O marido se refere à mulher “como um doce”, o que ela faz “é para ele e o que ele faz é para ela”. Esta é uma concepção presente

²⁶⁶ [As canções com o tema do amor romântico que predominam, mesmo no repertório de Tião Carreiro e Pardinho são em sua grande maioria exemplares desta visão acerca do sexo feminino]

em canções idílicas, bastante recorrentes também no gênero e ao longo da história, onde há uma divisão bem nítida do trabalho baseada no gênero, onde a mulher cuida do ambiente doméstico, dos filhos, de pequenas plantações ao redor da casa, assim como das criações de pequeno porte. O homem é apresentado como aquele que trabalha na lavoura, na pecuária, é caçador e protege o lugar e a família.

Mas voltemos ao início das considerações acerca de “Pagode em Brasília”. O rompimento da linearidade citado anteriormente seria uma das marcas do novo estilo, o “pagode”, cheio de sentenças aleatórias e muitas vezes cômicas, quando não simples máximas do senso comum do meio rural, fazendo-se presente na densa, idílica, épica e melancólica música sertaneja um tom mais alegre e satírico, menos trágico e sisudo. O pagode se identificou com a farra e pilhéria, com certa malícia em certos casos, até então distantes dos padrões e gêneros que definiam a música sertaneja em sua vertente tradicional.

Seguindo o caminho proposto por este trabalho, o que salta à vista em uma canção tão popular, como “Pagode em Brasília” – a qual o pesquisador Romildo Sant’Anna coloca entre as dez canções tradicionais que ele denomina como sendo “caipira” ou de “raiz” e uma das dez mais lembradas pelo público²⁶⁷ –, é o seu apelo nacionalista e um otimismo em relação ao Brasil, ao futuro, mesmo que haja “prisioneiros inocentes no fundo de uma prisão”, que o herói-fanfarrão-narrador também diz conseguir libertar. Este nacionalismo, neste caso específico, é oficialista: “Quero ver cabra de peito pra fazer outra Brasília” e também de exaltação do passado da nação a partir de personagens consagrados da história: “Bahia de Rui Barbosa, Rio Grande deu Getúlio, em Minas deu Juscelino...”

A canção se destaca ainda por uma visão do Brasil composto por tipos humanos e culturas distintos, comuns às regiões do país, mas com a perspectiva de que essas distinções, por vezes vistas como um entrave para uma pretensa unidade nacional, servem, sim, para fortalecer a nação e garantir diversos tipos de virtudes, tais como “orgulho de São Paulo”, a inteligência do baiano e a figura épica e campeira do gaúcho. Há ainda referências ao sucesso do novo ritmo, o pagode, em Goiás, para onde se dirige o narrador. Esta canção seria tocada em Brasília, no Palácio do Planalto, quando a dupla foi convidada por Médici, para se apresentar a ele. Este evento, do qual não encontramos fontes oficiais, é lembrado por Tião Carreiro em entrevista²⁶⁸ já citada anteriormente, onde ele declara ser este o momento mais importante de sua carreira. Podemos imaginar a atmosfera de um evento de cunho nacionalista e de valorização “da cultura popular”, onde os homens do poder aplaudem os

²⁶⁷ SANT’ANNA, Romildo. **A moda é viola**: ensaio do cantar caipira. Unimar/Arte e Ciência, 2000.

²⁶⁸ REVISTA MODA E VIOLA. São Paulo: Luzeiro, n. 3, 1976, p. 04.

violeiros “do povo”.

No segundo *long play*, *Meu carro é minha viola* – em referência ao simbólico carro de boi, Tião Carreiro fez dupla com Carreirinho, um tradicional compositor da música sertaneja tradicional e que ficou reconhecido por sua perene dupla com Carreirinho. Em entrevista exibida em 2003 pela EPTV, afiliada da Rede Globo do interior paulista, Carreirinho afirma que a convivência com Tião Carreiro era difícil, que os dois mal se falavam, mas desta parceria nasceu um único LP. Nele, além de “Terra Roxa”, já mencionada, podemos destacar a canção de apelo à pureza da cultura nacional e antimoderna “A viola e o violeiro”. Ambas seriam regravadas posteriormente por Tião Carreiro e Pardinho que refariam a dupla no ano seguinte em 1963. Vejamos a ufanista e categórica letra.

Tem gente que não gosta da classe de violeiro
 No braço desta viola defendo meus companheiros
 Pra destruir nossa classe tem que me matar primeiro
 Mesmo assim depois de morto ainda eu atrapaio
 Morre um homem, fica a fama e minha fama dá trabalho.
 Todos que nasce no mundo tem seu destino traçado
 Uns nasce pra ser engenheiro, outros pra ser advogado
 Eu nasci pra ser violeiro, me sinto bastante honrado
 De tanto pontear viola meus dedo estão calejado
 Sou um violeiro que canta para vinte e dois estados.
 Viva o povo mineiro, cantador de recortado
 Também viva os gaúchos que no xote é respeitado
 Viva os violeiros do Norte que só canta improvisado
 Goiano e Paranaense cantam tudo bem cantado
 Viva o chão de Mato Grosso que é o berço do rasqueado.
 Representando São Paulo este pagode é o recado
 A música dos estrangeiros quer invadir nosso mercado
 Vamos fazer uma guerra, cada violeiro é um soldado
 Nossa viola é a carabina e nosso peito é um trem blindado
 A viola e o violeiro é que não pode ser derrotado.

Este é mais um pagode de viola, assim como “Pagode em Brasília”, executado somente com viola e violão, como é usual e cantado em dueto durante toda a letra. A canção é uma espécie de desafio aos que não gostam de “viola e violeiro”, e acaba por declarar guerra às músicas que não são nacionais. Refere-se aos violeiros como “uma classe”, a qual para ser

derrotada é preciso que se mate o herói narrador, que se autoproclama seu grande representante, ainda alertando que “mesmo depois de morto” sua fama “ainda daria trabalho”. Não podemos deixar de associar tal bravata ao, ainda relativo, sucesso de Tião Carreiro até os dias atuais no interior do gênero sertanejo e à perene influência que exerce sobre as duplas de violeiros em atividade, inclusive muitas delas compostas por jovens, como João Carreiro e Capataz, cuja referência a Tião Carreiro está no nome, bem como Otávio Augusto e Gabriel e Mayck e Lyan, já citadas.

A estrofe seguinte inicia-se com uma das sentenças e visões de mundo que permeiam a música sertaneja tradicional de maneira implícita ou explícita, a de que “temos um destino traçado”, de que não existe acaso, azar ou sorte, mas sim um sentido e uma direção na vida, o que remete aos modelos tradicionais da narrativa trágica²⁶⁹. Se as coisas são assim, ser violeiro, assim como qualquer outro ofício, não é uma escolha do indivíduo, mas uma determinação superior. Esta estrofe termina com a indicação de que estamos diante de um violeiro que tem relevância nacional – “sou um violeiro que canta para vinte dois estados” – não mais apenas regional, como aqueles dos primórdios do gênero. Anteriormente, no primeiro capítulo, vimos como este processo de nacionalização se intensifica a partir da década de 1950.

O pagode segue com referências às tradições musicais consideradas típicas de regiões e Estados brasileiros, enaltecendo variados gêneros locais, interioranos de norte a sul do Brasil, todos eles incorporados com maior ou menor recorrência pela música sertaneja tradicional²⁷⁰. A mensagem implícita é que a força da música brasileira está em sua variedade, possível pela extensão e pelas diferenças culturais. Não há aqui a concepção de que as peculiaridades culturais de uma região contêm a representação do país. Estamos diante de uma exaltação do nacional que se apoia na diversidade cultural como condição de sua força ou qualidade.

Há também implícita a valorização do interior e da ruralidade como representantes da força cultural da nação e de sua resistência à modernidade e aos estrangeirismos. Nesse ponto, remetemos aqui, mais uma vez, a uma visão comum ao romantismo e a muitos folcloristas, que consideram a urbanização e modernidade como fatores de corrupção da “verdadeira” e “autêntica” cultura nacional. Esta canção é emblemática, por unir diversas características comuns a um apelo à “cultura genuinamente

²⁶⁹ WILLIAMS, Raymond. **Tragédia moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

²⁷⁰[Mais adiante veremos como Tião Carreiro e Pardinho iriam alargar ainda mais este processo de nacionalização baseado em ritmos regionais da música sertaneja tradicional]

nacional”, identificada com o rural, presente de maneira cada vez mais intensa nas letras das canções.

A última estrofe se refere de modo explícito ao que seria uma guerra cultural, entre a música rural, interiorana e nacional, representada pela figura do violeiro, e as músicas internacionais que “querem invadir nosso mercado”. A linguagem bélica se utiliza da viola como sendo análoga a uma carabina e o peito dos violeiros a um “trem blindado”. É notório que esse discurso ufanista em relação às músicas que circulam pelo país seja proferido no interior de um gênero que sempre incorporou referências musicais das mais distintas, muitas delas estrangeiras. No início de carreira, até mesmo baladas faziam parte do repertório de Tião Carreiro e Pardinho, nos lados “menos puristas” dos discos, além de uma quantidade considerável de tangos. É interessante ainda notarmos, e isso ficará cada vez mais claro ao longo deste trabalho, que, à medida que o tempo passa, o tradicionalismo da dupla vai recrudescendo. Isto pode ser considerado como parte de um processo de definição de identidade, o qual se associa cada vez mais à viola e ao tradicionalismo, ao mesmo tempo que as incorporações e inovações se tornam cada vez mais intensas.

Ainda no disco *Meu carro é minha viola* há uma canção denominada “Coração do Brasil”²⁷¹, que exalta o Estado de São Paulo, por suas riquezas e seu desenvolvimento, e que cita as principais cidades do interior, concluindo: “por isso eu digo, com muita razão, do rico Brasil, São Paulo é o coração”. É uma moda campeira que tem como base a sanfona, apoiada pelo violão e cantada de forma cadenciada, em tom épico com algumas pausas dramáticas. Remete ao velho bordão da “locomotiva do Brasil”, mas que não vê São Paulo como sendo vítima do atraso de outras regiões, obrigado “a carregar o país nas costas”, como, por vezes popularmente se costuma inferir, mas sim parte fundamental da nação, do “rico Brasil”, uma parte fundamental e vital, “o coração”.

Este segundo disco possui canções com um tom de exaltação do nacional mais acentuado do que outros, pois traz ainda uma didática canção que tem como objetivo mostrar ao sertanejo as riquezas do Brasil, intitulada “Riquezas do Brasil”.

Por ser um bão patriota trago o Brasil no meu coração
 embora sou sertanejo vou fazer a explicação
 para o homem da lavoura que é o esteio da nação
 e ainda não conhece a riqueza desse torrão

²⁷¹SAUDADE SERTANEJA. CARREIRO e CARREIRINHO. *Meu carro é minha viola*, 1962. Disponível em: <http://saudadesertaneja.blogspot.com.br/2010/03/tiao-carreiro-e-carreirinho-1962-meu.html>. Acesso em: 10 fev. 2014.

Começando do Amazonas que é o maior estado
 na produção da borracha Amazonas está separado
 para produzir a castanha o Maranhão é falado
 lá produz a carnaúba que garante o seu mercado
 Piauí produz babaçu, Ceará produz a banana
 Rio Grande do Norte o macau , Pernambuco produz a cana
 Paraíba fibra boa , Alagoas ninguém se engana
 é terra de bom produto seus coqueirais são bacanas
 No Sergipe o sal-gema que é a produção principal
 daí além do petróleo produz o coco e o cacau
 e na produção de queijo lembramos Minas Gerais
 Minas é um grande estado de riquezas minerais
 O estado do Espírito Santo e o Rio de Janeiro é bão
 produz a cana do açúcar, arroz, o milho, algodão
 o estado da Guanabara é o caçula da nação
 Santa Catarina é o trigo sua melhor produção
 Goiás produz muito arroz além do fumo e o feijão
 e na criação de gado Mato Grosso é o campeão
 e o Rio Grande do Sul da uva e o vinho bão
 Paraná café e o pinho São Paulo é o rei da nação

Trata-se de um cururu com estética explicitamente tradicionalista, chegando a objetivar mesmo um primitivismo, para além do ritmo, que se deve em grande parte ao fato de se apoiar a maior parte do tempo em uma só nota. Conduzido por viola, como instrumento base, responsável pelo arranjo e violão, a canção tem ainda mais acentuada sua atmosfera rústica, além das vozes tradicionais de Tião Carreiro e Carreirinho. Estamos diante de uma descrição das riquezas, materiais, econômicas, da nação, para aqueles que não as conhecem.

Esta é uma canção com profundas nuances apesar dos diversos lugares-comuns, como o Nordeste como sendo a terra da cana, “na produção de queijo lembramos Minas Gerais”, Rio Grande do Sul como fabricante de vinho, café no Paraná, gado no Mato Grosso. Em suma, produtos comerciais comumente associados a cada estado ou região. São Paulo não é associado a um produto específico, é simplesmente “o rei da nação”. Parece que estamos diante de uma propaganda oficialista, não há como não nos lembrarmos de algumas canções interpretadas por Tônico e Tinoco nos anos de 1950.

O narrador, por sua vez, coloca-se como uma espécie de mediador entre um público que desconhece as riquezas nacionais e a própria riqueza. Este desconhecedor das riquezas do próprio país é o “o homem da lavoura”, o trabalhador rural e o narrador, que se define como “um patriota”, se vê na obrigação – como parte da implicação de tal adjetivo e virtude – de mostrar para aquele com quem consegue se comunicar, seu igual, em origem cultural e social, as verdadeiras dimensões do país desconhecidas por este homem do campo. Estamos diante de um grande paradoxo: uma exaltação do país, de sua grandeza e de suas riquezas, mas ao mesmo tempo inegável tom de denúncia nos versos iniciais.

Este tom acaba por levar a uma tensão que parece se dissipar no restante da letra, que já se inicia com a apresentação do narrador como sendo “um sertanejo”, e, mesmo o sendo, coloca-se como capaz de “fazer explicação” sobre o Brasil, o que fica claro no irreduzível “embora seja sertanejo”. Mesmo sendo sertanejo ele se considera apto a falar com o homem da lavoura, e talvez seja o único que pode se fazer entender por ele, que é chamado de “esteio da nação”, aquele em que o país está escorado, aquele que sustenta a nação.

Tendo em vista que a maior parte das riquezas citadas tem sua origem no meio rural, pode-se inferir que este homem da lavoura esteja presente na produção das mesmas e ao mesmo tempo ignora as proporções do processo do qual faz parte. Trechos como este, entre muitas outras canções, das quais algumas ainda serão analisadas, mostram como o discurso da música sertaneja está diretamente ligado à realidade social e suas contradições e que seu conservadorismo moral não a impede de enxergar tensões e injustiças sociais. É também uma constante na década de 1960 certo apelo às condições sociais deletérias do homem do campo brasileiro, que irá se amenizar muito com as leis voltadas para este, criadas ao longo da ditadura militar,²⁷² que contaria com o apoio de muitas das letras do gênero, que não poucas vezes foi considerado como sendo, em oposição à canção de protesto, uma espécie de propaganda do regime ditatorial. Voltaremos ao tema mais adiante.

Até aqui vimos algumas das principais características do nacionalismo e ideal de nação presentes no repertório inicial de Tião Carreiro, tais como, o país que se fortalece pela diversidade cultural e regional; o interior como o lugar da verdadeira identidade nacional, dos verdadeiros patriotas; e alguns aspectos, que serão mais recorrentes e explícitos ao longo deste trabalho, da tensão entre tradição e modernidade, esta vista como fim da cultura nacional e abertura ao estrangeiro, como em “A viola e o violeiro”, com seu tom de desafio “às músicas dos estrangeiros”.

²⁷² [O mais importante destes programas foi criado por Médici, intitulado de ProRural, que garantia direitos trabalhistas comuns aos trabalhadores urbanos aos trabalhadores rurais, em 1973]

Em 1963 Tião Carreiro volta a formar dupla com Pardinho e eles gravam o LP *Casinha da serra*. É um disco em que a dupla aparece na capa com vestimentas estilizadas, coloridas e cheia de arabescos de gaúchos, e inclui no repertório uma milonga, ritmo considerado típico do Rio Grande do Sul, em mais um exemplo do diálogo estabelecido entre a música sertaneja e a cultura e a música gaúchas. A capa por sua vez é uma variação do projeto do primeiro disco, que não continha canções associadas ao Rio Grande do Sul.



Figura 6 – *Rei do Gado* (1961), primeiro disco de Tião Carreiro e Pardinho

Fonte: TIÃO CARREIRO E PARDINHO, 2014.²⁷³



Figura 7 – *Casinha da Serra* (1963), terceiro disco de Tião Carreiro e Pardinho

Fonte: TIÃO CARREIRO E PARDINHO, 2014.²⁷⁴

²⁷³ TIÃO CARREIRO E PARDINHO. Disponível em: <<http://barreirittocaipiracombr.blogspot.com.br/2010/07/tiao-carreiro-e-pardinho-rei-do-gado.html>>. Acesso em: 20 maio. 2014.

²⁷⁴ Id. Disponível em: <<http://barreirittocaipiracombr.blogspot.com.br/2010/07/tiao-carreiro-e-pardinho-casinha-da.html>>. Acesso em: 20 maio. 2014.

Neste disco de 1963, discursos de exaltação nacional podem ser identificados em duas canções – “Rei sem coroa” e “Bicampeão mundial”, dois pagodes. Neste último temos apenas uma descrição da campanha da seleção brasileira na Copa do Mundo de 1962, com a conclusão de que o futebol nacional mostrou para o mundo o “valor do brasileiro”. Já no primeiro há uma estrofe que se refere à riqueza material do país e aos responsáveis por grandes façanhas no mundo da música e do futebol.

No nosso Brasil glorioso tem o famoso Rei do Café/
O afamado Rei do Gado nem é preciso dizer quem é/
Nós somos Rei do Pagode enquanto na bola o Rei é Pelé/
Você canta e não entoa, Rei sem Coroa afirme seu pé

A partir desta estrofe e das canções vistas anteriormente, podemos perceber que as imagens do Brasil e o discurso nacionalista diferem daqueles dos anos de 1950, no interior da música sertaneja, por alguns aspectos fundamentais: a exaltação do país como uma potência econômica, observável em “Rei do gado” e “Terra roxa”; a valorização da produção de riquezas, no caso, mercadorias oriundas da realidade rural, em “Riquezas do Brasil”; o tom de desafio ao se incorporar a defesa da pátria, como se esta tivesse inimigos a ser combatidos, o que, por enquanto, só ficou claro em “A viola e o violeiro”. Veremos como a imagem de um Brasil que precisa combater seus adversários é algo que se repete em letras futuras de Tião Carreiro e Pardinho, além de outras duplas.

Diferentemente da década de 1950, de Tônico e Tinoco, nota-se no discurso presente no repertório de Tião Carreiro e Pardinho uma outra marca que pode ser, em parte, relacionada a esta defesa do nacional em tom de desafio. Trata-se da autoglorificação do narrador. São muitas as canções da dupla onde há o tom de desafio por parte de quem canta, sempre descrito como o melhor violeiro, autodenominado “Rei da Viola” ou “Rei do Pagode”, uma imagem bem distante da modéstia do homem do campo, de sua simplicidade, muitas vezes presentes no senso comum e cantadas pela música sertaneja, que podem ser observadas nas canções bucólicas e nostálgicas de Tônico e Tinoco vistas no capítulo anterior.

O quarto disco da dupla foi gravado em 1964, denominado *Linha de frente*. Nele, também está presente o padrão tradicional de divisão das músicas, de acordo com seu ritmo, entre aqueles mais tradicionais, apoiados na viola de dez cordas e no violão, com temática rural e discurso tradicionalista e aquelas consideradas “mais modernas”, explorando

o tema do amor romântico e desventuras amorosas, muitas vezes na paisagem urbana. Chamamos atenção para o pagode também que traça imagens do Brasil em *Linha de frente*.



Figura 8 – Capa do disco *Linha de frente* (1964)
Fonte: VALE DO CAIPIRA, 2014.²⁷⁵

Pra cantar pagode eu tirei patente
 Meu peito é bom e eu sou competente
 Eu não tomo toddy e nem ovo quente
 Morra meu passado viva o presente
 Que o meu futuro está pela frente
 O meu pagode pra mim não mente

Nas mãos dos covardes morre o valente
 O cachorro bravo está na corrente
 O amor ingrato é que mata a gente
 Mulher faladeira tem meus parentes
 O marido dela é tão decente
 Mas a danada é uma serpente

Paulista trabalha São Paulo anda
 São Paulo cresce por toda banda
 O Mineiro tem o ouro que manda
 O povo gaúcho é de opinião
 Tem gente que força a oposição
 Mas a gauchada não foge não

²⁷⁵ VALE DO CAIPIRA. **Tião Carreiro e Pardinho - Linha de Frente (1964)** Disponível em: <<http://valedocaipira.blogspot.com.br/2011/07/tiao-carreiro-e-pardinho-linha-de.html>>. Acesso em: 20 maio. 2014.

O Povo do norte e inteligente
 O Ruy Barbosa deixou semente
 O Povo baiano orgulhoso sente
 O Paranaense é bom no batente
 O Nosso Brasil tem bom Presidente
 Nós no pagode é Linha de Frente

É um típico pagode de viola, executado apenas com viola e violão, com arranjo mais sofisticado em relação aos padrões de outros ritmos da música sertaneja e, como é típico também desse ritmo, o andamento é mais acelerado. Toda a letra é cantada em dueto. Dois anos depois do lançamento de “Pagode em Brasília”, esse novo pagode dá continuidade àquela exaltação da Nação, permeada por uma atmosfera de bravata, de desafio, como se a pátria tivesse muitos inimigos, assim como o próprio violeiro narrador, o que também dá continuidade ao mesmo tipo de discurso no que diz respeito a si próprio, ao mencionado tom de bravata: “meu peito é bão (sic) e eu sou competente”, “nóis (sic) no pagode é linha de frente”.

A segunda estrofe está alinhada com a exposição de aforismas do senso comum que dão identidade narrativa ao ritmo, sendo uma de suas características mais recorrentes. A maior parte dos pagodes é composta por elas, por paradoxos no significado das palavras, tais como: “a menina dos meus olhos não tem boneca”, “a bala do meu revólver não tem açúcar”, “a pata do meu cavalo não bota ovo”, presentes no pagode “Falou e disse”, gravado posteriormente. Mas, como podemos ver, nestes primeiros discos da dupla, apresenta-se a recorrência de temas nacionais e políticos que se apoiam em um discurso de esperança no futuro do país e de exaltação de regiões e grandes nomes de sua história.

O teor é, então, o mesmo presente em canções anteriores. Cada habitante de estados e regiões de destaque são exaltados por qualidades específicas: o paulista por ser trabalhador; o mineiro, por “ter o ouro que manda”; o gaúcho, por sua opinião e valentia. Pode-se perceber que os estados citados são mais presentes neste repertório, marcadamente São Paulo, Minas Gerais, Rio Grande do Sul, Bahia, Goiás e em menor medida o Paraná, muito lembrado pelo café como no caso da canção “Geada do Paraná”, presente no mesmo disco. Não se vê, ou quase não se vê, por exemplo, menção a estados como Santa Catarina, Espírito Santo e mesmo Rio de Janeiro, considerado em muitos discursos nacionais como uma espécie de representante na nação e do que é ser brasileiro. Neste caso, dada a expressão do Estado na literatura nacional, pode-se inferir que estamos diante de um daqueles casos em que

o que não é dito acaba por dizer muitas coisas. A exclusão do Rio de Janeiro como parte fundamental que compõe o todo da nação, tão presente nestas canções nacionalistas da dupla a partir dos anos de 1960, certamente indica uma visão de que o “brasileiro de verdade, legítimo”, é aquele distante do litoral, do interior, ou da capital paulista, o que nos remete às concepções de Capistrano de Abreu e a outras tensões entre interior e litoral apresentadas no primeiro capítulo.²⁷⁶

Aqui também não se pode deixar de destacar o engajamento político da canção com os decisivos e fatídicos eventos de 1964, quando do golpe militar. As referências ao quadro político da época se fazem explícitas, para além do discurso da unidade nacional que permeia toda a narrativa. Primeiro, no momento em que cita o Rio Grande do Sul, frisando que “o povo gaúcho é de opinião”, apesar de ter gente que “força a oposição”, ou seja, tenta levar o estado à oposição, mas “a gauchada não foge não”. Não é difícil perceber que a letra está se referindo ao movimento de oposição ao golpe militar organizado no Rio Grande do Sul liderado por Leonel Brizola. Movimento este que é visto, pelo posicionamento político da canção, como uma forma de fuga aos deveres nacionais e obviamente uma espécie de contestação à tão propalada e almejada unidade, mas que certamente não teria o apoio “da gauchada”, ou seja, do povo. Por fim a apologia ao novo governo se torna escancarada ao final da música quando é sentenciado “nosso Brasil tem bom presidente”, no caso, Castelo Branco.

Apesar de não termos conseguido localizar a data precisa do lançamento do disco, além do ano, 1964, fica evidente pelo discurso apresentado, que ela é posterior ao golpe militar, por conta das referências “à fuga para oposição” de “alguns gaúchos” e mesmo por todo o discurso baseado na ideia de unidade nacional, de consenso, sem divisões e oposições, que, na visão dos militares, só faria enfraquecer o país e atrapalhar seu desenvolvimento e seu “futuro grandioso”.

Não podemos atribuir o discurso que apela à união do país tendo como causa apenas vinculações políticas do momento específico, o golpe militar e apoio da música sertaneja tradicional à ditadura militar, pois este discurso possui fases e gradações na música sertaneja, inicia-se na década de 1950, como já vimos, e é anterior à ditadura militar. É fato que, no geral, a música sertaneja esteve alinhada de maneira às vezes explícita e na maior parte do tempo implícita com os governos militares, mas isso pode ser atribuído não à coerção, à obrigação de apoiar, como muitos podem inferir, mas sim a um moralismo e conservadorismo que coadunava com a propaganda de “ordem” dos militares, além do próprio

²⁷⁶ ABREU, Capistrano. **Ensaios e estudos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

ideal baseado na “união” do país e no combate aos “divisionistas” anterior do imaginário da música sertaneja.

A nação é vista na música sertaneja como algo natural, que não é escolhido, assim como a família. É como se fôssemos agraciados pela providência por pertencer a ela. É por isso que a nação pede sacrifícios:²⁷⁷ “é a nossa terra”. Morrer pela nação é uma grande virtude e prova de pureza e desprendimento. Este ideal se tornou arraigado nos valores da música sertaneja tradicional, a partir de 1950, gradativamente como estamos vendo. Diferente da família, a nação é uma *comunidade imaginada*.

[...] uma comunidade política – e imaginada como sendo intrinsecamente limitada e, ao mesmo tempo, soberana. Ela é imaginada porque os membros da mais minúscula das nações jamais conhecerão, encontrarão ou nem sequer ouvirão falar da maioria de seus companheiros, embora todos tenham em mente a imagem viva da comunhão entre eles.²⁷⁸

Aqui, no caso de “Linha de frente”, estamos diante de um exemplo de vinculação e apoio político ainda no início do governo militar. Este apoio irá se tornar mais nítido com o passar dos anos. Esta posição da música sertaneja contribuiu em muito para que ao menos parte da intelectualidade nacional considerasse cada vez mais o gênero como um símbolo de alienação social. Há evidentemente um distanciamento social e mesmo repulsa de um grupo social perseguido pelo governo militar que identificava na música sertaneja uma forma de apoio ao regime de grande impacto social devido à sua já evidente popularidade e relação com “o homem comum”.

É preciso frisar que esta espécie de filiação política não irá fazer com que temas referentes ao questionamento de injustiças sociais, à “prepotência” dos mais ricos “que se creem donos do mundo”, enfim, a crítica social e política, sejam excluídas do repertório do gênero, mas continuam presentes mesmo durante o período militar, como alguns exemplos posteriores poderão atestar.

3.4 A morte de Ana Rosa: o “caipira atrasado” e a tragédia na música sertaneja

O disco *Linha de frente* traz ainda uma canção chamada “Ana Rosa”, que destoa do machismo apontado por muitos no gênero e que já foi apresentado anteriormente.

²⁷⁷ ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 201.

²⁷⁸ Ibid., p. 32.

Ela descreve, também, de maneira peculiar, uma história narrada sob o ponto de vista de uma mulher, cuja realidade sufocante é marcada pela violência e mesmo ausência de qualquer liberdade. Conta a história dela, que se casou com “um caipira bastante atrasado”, na única referência ao termo “caipira” encontrada no repertório de Tião Carreiro e Pardinho, o que denota a conotação negativa desta definição no contexto da música sertaneja de então. Vejamos a letra da canção, que tem sua composição atribuída a Tião Carreiro e Carreirinho.

Ana Rosa casou com Chicuta um caipira bastante atrasado
 Levava a vida de carreiro fazendo transporte era o seu ordenado
 Tinha um ciúme doentio pela moça que dava pena do coitado
 Batia na pobre mulher com a vara de ferrão de bater no gado, ai.
 Resolveu abandonar o marido porque a vida já não resistia
 Quando chegou em Botucatu aquela cidade toda dormia
 Só encontrou uma porta aberta mas ali não entrava família
 Resolveu contar sua história e se abrigar até no outro dia.
 O Chicuta quando chegou em casa Ana Rosa não encontrou
 Ele arreou sua besta e como uma fera a galope tocou
 Na chegada de Botucatu pra um caboclo ele perguntou
 Seu moço essa mulher lá nas fortunata vi quando ela entrou, ai.
 Num barzinho ali da saída sem destino resolveu chegar
 Encontrou com um tal Menegildo e com o Costinha pegou conversar
 Vocês querem pegar uma empreitada só se for pra não trabalhar
 Pra matar a minha mulher minha proposta vai lhe agradar, ai.
 O Costinha montou a cavalo e tocou lá pra fortunata
 Conversando com Ana Rosa disse que era um tropeiro da zona da mata
 Meu patrão lhe mandou uma proposta diz que leva e nunca lhe maltrata
 Seu marido anda a sua procura jurou que encontrando ele te mata.
 Ana Rosa montou na garupa e o cavalo saiu galopeando
 Quando chegou no lava-pé aonde os bandidos já estavam esperando
 Quando ela avistou seu marido para todo santo foi chamando
 Vou perder minha vida inocente partirei com Deus deste mundo tirano, ai.
 Derrubaram ela da garupa já fazendo cruel judiação
 Foi cortando ela aos pedaços uma preta assistindo a cruel judiação
 Foi correr dar parte a autoridade já fizeram imediata prisão
 Hoje lá construíram uma igreja tem feito milagre pra muitos cristãos, ai.

Estamos diante de mais uma canção que pretende aumentar sua força dramática pelo fato “de narrar uma história real”. Trata-se de um *lundu*, executado apenas por viola e violão de forma bem simples, sem complexidade no arranjo, este por sua vez apenas introduz, de maneira breve a narração da letra e não aparece mais entre as estrofes, como é padrão. A canção mais uma vez, entre tantas outras, se apoia em três acordes e o terceiro deles, aqui a nota *Ré*, tem a função de tornar ainda mais sentimental e dramática a sonoridade. O dueto não possui variações em relação ao padrão de Tião Carreiro e Pardinho, com destaque para a voz grave do primeiro e a aguda e coadjuvante do segundo.

Não há como o ouvinte não se identificar com Ana Rosa, ou ao menos se compadecer de sua vida de sofrimento. Na música sertaneja tradicional, o bem e o mal são muito bem definidos e há pouco espaço para ambiguidades morais, embora ao final da primeira estrofe o narrador diz do marido, o Chicuta, na maior parte do tempo descrito como um demônio, “que dava pena do coitado” e que seu “ciúme era doentio”. Após esta consideração ficamos sabendo que ele “batia na pobre mulher com a vara de ferrão de bater no gado”. Este arremate da primeira estrofe nos coloca diante de uma situação aterradora, pois o ouvinte possivelmente identificava, à época da canção, o que era o “ferrão”, instrumento com duas pontas agudas que serve para fustigar o gado, sendo capaz de sangrá-lo com seus toques.

Além da posição de heroína trágica da mulher e da descrição negativa da figura masculina, podemos ainda observar outra variação dos padrões narrativos. A tão idealizada figura do carreiro, presente em tantas canções, como veremos adiante e presente no nome artístico da dupla,²⁷⁹ aqui é reduzido a uma condição de animalidade, descrito como uma espécie de besta fera, uma representação da ignorância e do atraso.

O desespero de Ana Rosa a leva a tomar uma medida radical e mesmo crucial para o padrão de sociabilidade tradicional e arcaico descrito na letra, o de abandonar o marido, “pois a vida já não resistia”, e ainda se refugiar em uma casa de prostituição, pois “ali não entrava família”, único lugar onde consegue abrigo para passar a noite, o que nos leva também a simpatizar com a generosidade do prostíbulo.

Não há como não perceber a noção geral do mundo, de suas próprias forças e das pessoas que estão ao seu redor presentes na heroína, que não possui malícia e acredita naquilo que todos lhe falam e não há também como não nos surpreendermos com sua miséria e incapacidade de autogoverno, pois está pronta a ir morar com um fazendeiro que nem

²⁷⁹ [O carreiro, condutor de carros de boi é uma espécie de herói mítico do sertão, visto como um dos fundadores da nação juntamente com o boiadeiro]

conhece. Vislumbramos a impossibilidade de qualquer futuro além da prostituição, que a opção de viver por si própria, sem a proteção masculina, acarretaria no tipo de realidade descrita na canção.

Por fim, no clímax, temos a descrição do suplício de Ana Rosa, que fora esquartejada como um condenado medieval e a redenção após a morte, sugerindo que esta foi para ela uma libertação, onde se tornou uma espécie de santa popular, e no lugar onde morreu há a construção de uma igreja que “tem feito milagres pra muitos cristãos”. Ao fim pode-se ver o papel da religião nas visões de mundo, mesmo que distintas e contraditórias, presentes no repertório da música sertaneja tradicional.

A realidade descrita na letra de “Ana Rosa” nos mostra algo diferente da exaltação do interior e do homem do campo, tão presentes na música sertaneja tradicional e em sua visão do Brasil. É como se aqui o discurso antimoderno, tradicionalista e ruralista fizesse uma autocrítica e se voltasse para aspectos até então obscuros, para aquilo que “não é dito”²⁸⁰ normalmente, do até então épico ou idílico Brasil rural e do interior. O que se vê é uma atmosfera opressiva, em que parece não haver como escapar, se libertar. Para todas as direções que Ana Rosa pode seguir parece que o desfecho trágico é inevitável, nas fronteiras de um pequeno mundo, de uma cidade do interior paulista.

O que se apreende é um universo estagnado, onde predominam a ignorância e a injustiça, a opressão, onde as posições de comando podem levar à morte e tortura. O momento de redenção da canção se dá através de uma outra mulher, “uma preta” que “assistiu a cruel judiação” e foi alertar as autoridades. Nesta canção é o Estado que faz a justiça, que leva a lei e a ordem ao sertão. Os homens rústicos e tipos rurais apresentados são criaturas odiosas e covardes. A identificação do ouvinte está com a protagonista, com a Fortunata, dona do prostíbulo que acolhe Ana Rosa, e com a mulher que assiste aos assassinatos e o denuncia, além das autoridades legais.

A tragédia e a violência são lugares comuns nas narrativas, mas aqui temos uma heroína ao invés de um herói. Estamos diante de um padrão clássico de tragédia onde a heroína acaba por representar, de forma implícita, uma totalidade, uma situação social coletiva, no caso, as sociedades rurais e interioranas. Ela é esmagada, mas acaba também redimindo a si mesma, aqui já num modelo trágico cristão onde a morte é também redentora para o indivíduo e não somente para sua comunidade, como na tragédia clássica.²⁸¹ Todos se indignam com a covardia e violência de seus algozes, ao mesmo tempo que seu assassinato

²⁸⁰ CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense, 2011.

²⁸¹ WILLIAMS, Raymond. **Tragédia moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

serve para a construção de uma igreja que acaba sendo o lugar de milagres. A morte de Ana Rosa se assemelha aqui, guardadas as devidas proporções, à morte de Cristo.

O sacrifício e o sofrimento são exaltados e considerados virtudes no repertório tradicionalista e na cosmovisão católica presentes na música sertaneja. Nesse caso o desfecho trágico não é mais o fim irreduzível, mas uma espécie de novo começo, que pode ocorrer no mundo terreno, como os milagres no caso de Ana Rosa, ou no plano sobrenatural. Este tipo de visão fica muito claro quando Ana Rosa percebe a sua morte inevitável e sente uma espécie de regozijo: “partirei com Deus deste mundo tirano”.

Embora a tragédia tenha como tema central o sofrimento, ela se fundamenta em uma tensão entre ordem e desordem, em concepções acerca do que as definem e com a desordem dando lugar a uma ordenação, que pode ser uma restauração, ou uma nova ordem.

Na tragédia, de modo específico a criação da ordem está diretamente relacionada à ocorrência da desordem, por meio da qual a ação se move. Seja qual for o atributo da ordem afirmada ao final, ela foi literalmente criada nesta ação particular. A relação entre ordem e desordem é direta. Há uma evidente variação na natureza da desordem trágica. Ela pode ser o orgulho do homem confrontado com a natureza das coisas ou uma desordem mais geral que o homem busca superar. Não parece haver uma causa trágica contínua, no mero âmbito do conteúdo.²⁸²

Em “Ana Rosa” toda realidade cruel e opressora descrita parece ser amenizada, ou mesmo anulada, pelo desfecho redentor, em que a protagonista encontra sua redenção individual ao “partir com Deus”, para uma realidade superior, e a comunidade e o “mundo tirano” têm o alento de uma igreja em que muitos conseguem milagres.

Raymond Williams, ao se referir às tragédias medievais, destaca que o protagonista tem uma margem pequena de escolhas e opções ante uma realidade cheia de obstáculos e poderes que estavam acima dele, o que acarretava também uma valorização do sofrimento deste, visto como caminho de redenção.

O indivíduo podia, no máximo, agir por sua própria escolha dentro dos limites estabelecidos pelos poderes que estavam acima dele. O campo de ação trágica, deste modo, era a atuação desses poderes num caso particular. Por mais poderosa ou familiar que fosse a maneira pela qual esse caso particular específico era compreendido, ele permanecia, neste sentido, exemplar. Em Sêneca, há uma importante ênfase sobre a nobreza do sofrimento e à capacidade de suportá-lo, que forneceu a base à posterior transferência de interesse para o indivíduo que sofre, separado da ação geral. Mas na ideia medieval de tragédia, a ênfase não particularizada é dirigida à abstração extrema.²⁸³

²⁸² WILLIAMS, Raymond. **Tragédia moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2008. p. 77.

²⁸³ *Ibid.*, p. 40.

Podemos inferir que, no caso de “Ana Rosa”, embora o interesse se volte constantemente para o destino da heroína e que a ênfase seja então, relativamente particularizada, o que se nota é uma realidade mais geral, permeada de poderes limitadores da ação, o que caracterizaria a tragédia medieval, que cada vez mais, gradativamente²⁸⁴, daria destaque à ação do indivíduo limitado por esta realidade social. Tal qual neste tipo de tragédia, apresentada por Williams, o caso específico de Ana Rosa é também uma lição de moral, é exemplar, assim como o padrão trágico recorrente no repertório da música sertaneja. Cabe ainda frisar uma concepção, comum ao imaginário católico e mesmo medieval, de que não se deve buscar a Fortuna, de que não devemos nos apegar àquilo que é mundano, pois aí estamos no terreno do que é limitado e temporário. Williams irá afirmar que o mundo é uma espécie de limites à liberdade, à redenção e à própria eternidade.²⁸⁵

Neste aspecto Ana Rosa carrega uma imagem da vida e concepções que estão em perfeita harmonia com os valores mais universalizantes presentes no repertório da música sertaneja tradicional, tais como o sentido da vida determinado por Deus, a vida mundana permeada pela dor e pelo sofrimento, e a compensação destes em uma realidade transcendental – superior à imperfeita e limitada vida terrena – onde predominam a justiça e a imortalidade. Onde as leis divinas e não a lei imperfeita dos homens é que vigora.

Podemos então afirmar que Ana Rosa se distancia das narrativas mais recorrentes na música sertaneja tradicional no que diz respeito às visões relacionadas aos aspectos cotidianos, como do papel da mulher, do homem, na canção descrito como hostil, selvagem e impiedoso e uma sociabilidade rural/interiorana tão exaltada na maior parte das canções, mas que esta visão crítica não ultrapassa os valores e concepções universais presentes no repertório visto em sua totalidade.

A partir do tom dissonante de “Ana Rosa” podemos perceber que a música sertaneja tradicional é capaz de, por vezes, criticar aquilo que defende, como no caso da realidade rural e do homem do campo. Ela possui afirmações e, eventualmente, contestações a estas. Há visões predominantes, no que diz respeito às suas posições em relação ao cotidiano e à vida, e mesmo aos seus heróis e protagonistas eleitos. Trata-se um gênero que acaba incorporando diversos olhares sobre um mesmo tema, embora não seja difícil percebermos aquelas que são predominantes, como é o caso da defesa da tradição (autoridade da religião, a honra, a coragem, a família, e a terra), bem como do discurso antimoderno.

²⁸⁴ WILLIAMS, Raymond. **Tragédia moderna**. São Paulo: Cosac Nayf, 2008. p. 40.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 41.

Para compreendermos as recorrências de concepções e posições faz-se necessário também a percepção de suas contradições, que por vezes afloram no interior do repertório. Isto significa que muito do que poderíamos considerar como sendo princípios inegociáveis podem, em determinado momento, serem postos em cheque, o que não significa que estes mesmos princípios não tenham uma posição de domínio, ou que deixem de ser princípios, embora não sejam sagrados. Somente estes, os sagrados, como já foi dito anteriormente, são inegociáveis, não possuem nuances, estão para além das contradições e são o fundamento de qualquer outro princípio. Por outro lado, isto não significa que estamos diante de um tipo de música que seja proselitista, em relação aos preceitos religiosos em que se fundamenta, ao menos não na maior parte do tempo.

Ao mesmo tempo que os postulados religiosos, de maneira mais ampla, são considerados como inacessíveis a qualquer tipo de restrição, eles não constituem tema central das narrativas da música sertaneja tradicional. Não encontramos em nenhuma letra do repertório pesquisada qualquer menção crítica à religião e nem mesmo a membros do clero. A cosmovisão cristã/católica é uma espécie de pressuposto, onde a realidade mundana se desenrola, e esta, genericamente, em diversas dimensões, constitui o cenário das histórias e tragédias contadas nas letras. É como se a dimensão sagrada, ao mesmo tempo que é fundante, também estivesse além do mundo e por vezes nele interviesse.

Ao mesmo tempo em que há uma distância e mesmo fronteira bem definida, entre as dimensões terrenas e sagradas, entre Deus e o homem, o destino é que se conflua, mesmo que seja após a morte, dentro desta crença implícita e inquestionável no repertório do gênero. A ausência do tema de maneira explícita na maior parte das canções parece também separar bem as duas dimensões, pois um dos ritmos que compõem o repertório da música sertaneja tradicional, adaptado de festas religiosas, é a Folia de Reis, voltado exclusivamente ao sagrado, numa espécie de canto sacro rural/popular.

Já mencionamos o papel do sacrifício e da disposição a este, que faz parte dos valores defendidos nas letras da música sertaneja tradicional. Há uma recorrência de narrativas trágicas em que heróis anônimos se sacrificam ou são sacrificados. Este culto ao sacrifício é um valor que possui poucas contestações ou mesmo aspectos contraditórios no interior do vasto e heterogêneo repertório do gênero. A canção abaixo foi gravada por Tião Carreiro posteriormente no disco *Pagode na praça* em 1967.

Durante o mês de dezembro
a chuvarada caiu
E as águas do Rio do Peixe
com as enchentes subiu
500 metros de vargem
as águas todas cubriu
Parecia um Mar Vermelho, ai
naquele sertão bravio

Frederico Cruz morava
do outro lado do rio
E uma menina doente
o médico a mãe pediu
O camarada da casa
aproveitando o estio
No cavalo de corrida, ai
pelas estradas ele partiu

Na ida ele teve sorte,
a chuva não o impediu
Quando vortô cos remédios
uma capa ele vestiu
No travessá o rio de novo
dos galhos submergiu
Cavalo espantou e ele, ai
na correnteza caiu

Cavalo nadava muito
do outro lado saiu
Chegano em casa molhado
os arreio e cochonil
A família vendo aquilo
o povo se reuniu
Foram achar no outro dia, ai
lá numa curva do rio

Nos galhos corpo enroscado
 que a família descobriu
 Os remédio inda no borso
 pra leva e não conseguiu
 deixaram uma cruz fincada
 naquele lugar sombrio
 Todos que soube a notícia ai,
 não teve quem não sentiu

Este é um cururu, conduzido por viola e violão, sendo que a viola, como é padrão, executa o arranjo. Estamos diante de mais uma das canções do gênero que se destacam por narrar uma história: uma criança doente em um lugar ermo necessita de remédios e o herói se dispõe a enfrentar uma violenta tempestade para buscá-los na vila. Sem nos alongarmos muito podemos perceber mais uma vez o caráter valorativo que o sacrifício relacionado à tragédia desempenha nos juízos e valores presentes na música sertaneja tradicional. A tentativa de salvar a criança se mostra como sendo a causa da morte do trabalhador que partiu em um cavalo de corrida, para lhe trazer os remédios em meio a uma noite de tempestade. A esta altura fica bem claro que são tipos como este: homens comuns, geralmente pobres, que são os heróis das narrativas e vistos como os “verdadeiros construtores da nação”.

As narrativas trágicas são fundamentais para a apreensão de tensões e valores arraigados.

A experiência trágica, no entanto, por causa de sua importância central, comumente atrai as crenças e as tensões fundamentais de um período, e a teoria trágica é interessante principalmente neste sentido: por meio dela compreendemos muitas vezes mais a fundo o contorno e a conformação de uma cultura específica.²⁸⁶

Como já vimos exemplos de narrativas trágicas anteriormente, tais como “Chico Mineiro” e “Ana Rosa”, podemos inferir que estas canções nos trazem aspectos fundamentais daquilo que realmente importa para aqueles que compartilham dos valores morais bem definidos e defendidos na música sertaneja, bem como daquilo que deve ser valorizado. Há sempre uma comoção com a morte do herói, como ao final de “Mar vermelho”, esmagado por um mundo onde imperam a injustiça e o poder de forças maiores naturais, como no caso desta canção, ou a posição de poder e de controle sobre outros como em “Ana Rosa”. As cores e formas específicas que adquirem, o esmagamento do herói e as

²⁸⁶WILLIAMS, Raymond. **Tragédia moderna**. São Paulo: Cosac Nayf, 2008. p. 69.

forças que o realizam, também nos dizem muito sobre as imagens e personagens que sensibilizam o público da música sertaneja e que incorporam tanto virtudes como aquilo que esmaga os portadores daquelas.

Até aqui vimos como a dupla Tião Carreiro e Pardinho viria a influenciar na formação de padrões do que seria definido ao longo dos anos como sendo a “música sertaneja de raiz”, com o pagode de viola e uma ênfase em imagens mais épicas do Brasil, do passado e da ruralidade, e como alguns modelos narrativos serão uma constante, tais como a condenação da prepotência dos poderosos e a exaltação do sacrifício apoiada em narrativas trágicas. No próximo capítulo veremos, ainda a partir do repertório de Tião Carreiro e Pardinho, como essas imagens que privilegiam as narrativas épicas se tornarão cada vez mais recorrentes, no lugar das narrativas idílicas e como uma retórica de conflito e de exaltação da violência considerada justa e benéfica se tornarão cada vez mais uma tendência da música sertaneja tradicional.

CAPÍTULO IV

4 A VIOLÊNCIA REDENTORA: CONFLITOS SOCIAIS E O HERÓI NA MÚSICA SERTANEJA TRADICIONAL

4.1 “A violência justificada”: o homem do povo armado contra os “donos do mundo”

Ainda em 1964, Tião Carreiro e Pardinho gravaram o disco *Repertório de ouro*, que traz uma capa mais sóbria em relação às anteriores, e que pretende transmitir espontaneidade, com apenas uma fotografia tirada durante a gravação, sem chapéus e vestimentas extravagantes e coloridas. Nesse disco se repetem alguns padrões já mencionados aqui, tais como os pagodes com pilhérias e máximas do senso comum, a autoglorificação, presente na música “Repertório de ouro”, que dá no nome ao disco. Ela se inicia com a sentença: “na viola eu sou competente e tenho meu peito sadio, pra não arder nos ouvidos procuro cantar baixo e bem macio”.

Há também, pela primeira vez no repertório da dupla, algo incomum no conhecido da música sertaneja até aqui, uma canção com referências sonora e temática ao Nordeste, especificamente o Ceará, se levarmos em conta as fontes pesquisadas neste trabalho, assim como a narrativa de exaltação, em tom épico de moradores do litoral, no caso, de pescadores.

Podemos facilmente localizar “Jangadeiro cearense”, composta por Tião Carreiro e Carreirinho, no processo de ascensão da música sertaneja rumo a outras regiões, apoiado em uma tentativa de tornar o gênero porta-voz das distintas culturas regionais. No caso aqui, o novo herói popular é o jangadeiro, que, com sua rústica e simples embarcação, enfrenta as intempéries do oceano todos os dias, demonstrando coragem, habilidade e fé, todas virtudes positivas, de acordo com o conjunto de valores que perpassa o repertório do gênero.

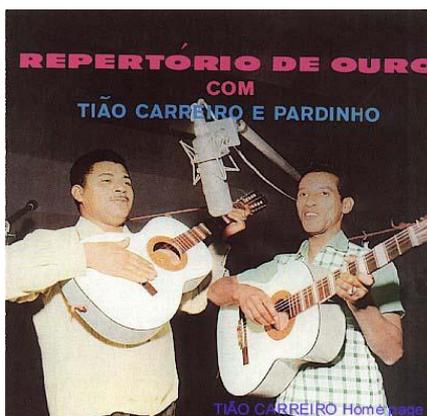


Figura 9 - Disco *Repertório de ouro*, de 1964.
Fonte: Acervo do autor, 2014.

O repertório de Tião Carreiro e Pardinho seria cada vez mais influenciado pela música nordestina, principalmente por sua sonoridade. Arranjos de muitas canções, principalmente pagodes, terão uma inequívoca atmosfera de sonoridades identificadas com o sertão nordestino e com acordes e ponteados que remetem aos violeiros dessa região, conhecidos por seu repentes. Na canção analisada anteriormente, “A viola e o violeiro”, podemos escutar “viva o violeiro do Norte que só canta improvisado”, obviamente a referência ao Norte aqui é genérica, mas se refere ao sertão nordestino.

No ano de 1967, a dupla gravaria no disco *Rancho dos ipês*, o qual será abordado mais adiante, a canção “Baiano no coco”, um pagode de viola com arranjo executado somente em uma nota, como é característico da sonoridade da viola nordestina e que tem como personagem principal um baiano muito pobre e trabalhador que busca melhorar de vida em São Paulo, embora tenha muitas saudades da Bahia.

No ano de 1965, a dupla gravou o disco *Os reis do pagode*. Na capa, ao invés da recorrente foto da dupla, reproduz-se uma pintura de estética modernista, uma paisagem rural com um homem tocando viola sentado sob uma árvore.



Figura 10 – Disco *Os reis do pagode*, de 1965.
Fonte: Acervo do autor, 2014.

É um disco diferente do padrão habitual, já descrito anteriormente, que contém somente ritmos considerados tradicionais e associados a regiões diferentes do Brasil, como *cururus*, *querumanas*, toadas entre outros. Não há tangos ou baladas. Duas canções chamam nossa atenção pela imagem nacional que trazem em suas narrativas e alguns aspectos que se tornariam cada vez mais presentes. A primeira delas é “Ladrão de terra”, composta por Teddy Vieira e Moacyr dos Santos. Uma narrativa épica e violenta que trata de um conflito de terras entre um grande fazendeiro e um sitiante, em que, obviamente, este é o herói, segundo o padrão de juízos presentes na música sertaneja tradicional – já apontado algumas vezes anteriormente – onde os que têm menos poder são apresentados como heróis ou vítimas dos poderosos.

No segundo ano de ditadura militar, em 1965, Tião Carreiro e Pardinho gravaram esta canção que muitos poderiam considerar como de protesto, denunciando injustiças sociais e o favorecimento de instituições públicas e oficiais, aos ricos e poderosos. Vejamos a letra composta por Teddy Vieira e Lourival dos Santos, dois dos compositores que mais criaram letras no repertório de Tião Carreiro e Pardinho.

Tinha eu catorze anos, quando deixei meu estado...
 Meu pai era sitiante trabalhador e honrado...
 Por este mundão de Deus, eu dei murro no pesado...
 Quando a sorte me sorria o meu plano foi cortado...
 Triste notícia chegava, meu destino transformava, eu fiquei um revoltado...
 Meu pai tinha falecido na carta vinha dizendo...
 As terra que ele deixou minha mãe cabou perdendo...
 Para um grande fazendeiro que abusava dos pequeno...
 Meu sangue ferveu na veia quando eu fiquei sabendo...
 Invadiram as terras minha tocaram minha mãezinha pra roubar nossos terreno...
 Eu vortei pra minha terra foi com dor no coração...
 Procurando meus direito eu entrei num tabelião...
 Quase que também caía nas unha dos gavião...
 Porque o dono do cartório protigia os embrulhão...
 Me falou que o fazendeiro, tinha rios de dinheiro pra gastar nesta questão...
 Respondi no pé da letra não tenho nenhum tostão...
 Meu dinheiro é dois revorvi e balas no cinturão...
 Se aqui não tiver justiça, para minha proteção...

Vou mandar os trapaceiro pra sete parmos de chão...
 Embora sai uma guerra, vou matá ladrão de terra dentro da minha razão...
 Negar terra pro caboclo ai ai...
 É negar pão pro nossos filho ai ai...
 Tirá terra dos caboclo ai ai...
 É tirá o Brasil do trilho ai ai...
 Nois tava de onze a onze na parada nesse dia...
 O pobre é carta baixa e os rico são as mania...
 Foi uma chuva de bala só capanga que corria...
 Foi pela primeira vez, que o dinheiro não valia...
 O baruiô acabô cedo, mim entregaram foi de medo terras que me pertencia...
 Na cerca de minha terra ai ai...
 Nem mexê ninguém magina ai ai...
 Os arame são de bala ai ai...
 Com morão de carabina ai ai...

Este é um cateretê, ritmo considerado um dos mais tradicionais e típicos da “música caipira”, executado normalmente com viola e violão, como ocorre nesta canção. O andamento do cateretê pode ser lento, como geralmente ocorre com as letras cujo tema central é o amor romântico, ou pode ser mais acelerado, como é o caso aqui e em outras canções que possuem narrativas lineares, onde se desenrolam histórias passadas no meio rural, tais como “Mineira de Uberaba”, gravada por Pedro Bento e Zé da Estrada, da década de 1970, “Capa do viajante”, gravada por Jacó e Jacozinho (que também gravaram “Ladrão de terra”), também no início dos anos 70. Este andamento mais rápido do cateretê está também associado à descrição das ações dos personagens, quando o foco da letra é a atitude tomada pelos protagonistas diante de situações que exigem decisões.

“Ladrão de terra” começa com a descrição do herói em sua juventude, quando abandona a terra de seus pais para vagar pelo mundo, o que remete ao “provisório da aventura”²⁸⁷, onde “dá murro no pesado” e acaba por fracassar no momento em que a sorte lhe sorriu, “seus plano foi cortado”. As intempéries que enfrentou fora pareciam ter terminado, mas más notícias chegam de sua casa, que acabam por torná-lo “um revoltado”. Esta talvez seja a única canção da música sertaneja tradicional que fala em revolta contra a realidade e contra as injustiças.

²⁸⁷ HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

O tom predominante normalmente é de denúncia das injustiças, mas não de inconformismo, pois o mundo é visto como um lugar essencialmente injusto, onde o mal tem mesmo seu espaço e, na maior parte das vezes, o que se deve fazer é se resignar. O recurso da violência e a valorização da coragem física e individual em conflitos armados são exaltados, mas servem muito mais como forma de se resolver ofensas à honra, ou o rapto de uma jovem impedida de casar-se pela família, ou de defender-se, do que de consertar injustiças sociais. Em certo sentido é o que ocorre em “Ladrão de terra”, mas ela vai um pouco além, em sua visão de mundo e interpretação das relações sociais.

Aqui é claro que o protagonista, além da injustiça econômica e das contradições de classe, sofre uma grande afronta pessoal, pois expulsam a sua mãe viúva das terras que eram de seu pai. O autor da covardia é “um fazendeiro que abusava dos pequenos”. Mais uma vez o papel de vilão está com alguém de muitas posses, de uma classe social abastada, “um grande fazendeiro” que se considera no direito de fazer o que achar conveniente com aqueles que estão em uma posição social inferior. Só que diferente de o “Rei do gado” e “Terra roxa”, a tensão não se resolve por meio de uma lição de moral de um protagonista que se revela mais poderoso do que aparenta ser, mas por alguém de classe inferior, um pequeno proprietário que recorre à força das armas para garantir a posse de sua propriedade.

Vislumbramos uma imagem do meio rural brasileiro que é também recorrente no repertório da música sertaneja tradicional, nas letras menos idílicas: uma realidade onde o poder está nas mãos de grandes proprietários rurais. Esta imagem está alinhada no gênero a outras três: o mundo dos pequenos proprietários, dos sitiantes que são homens fixos à terra, que podemos associar ao tipo descrito como “trabalhador” por Sergio Buarque de Hollanda²⁸⁸, em oposição ao “aventureiro”,²⁸⁹ o mundo da pecuária, composto por corajosos e aventureiros boiadeiros e seus patrões que, mesmo sendo ricos, são homens rústicos e simples que convivem com seus subordinados e partilham de seus costumes e formas de sociabilidade²⁹⁰. E, por fim, uma realidade na qual se vive sob o jugo impiedoso de um grande senhor rural, que pode ser também um criador de gado²⁹¹, o que é bem menos comum. Obviamente estamos generalizando, pois estas imagens podem estar inter-relacionadas, presentes em uma

²⁸⁸ HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

²⁸⁹ [Presente em canções que se tornariam clássicos tais como “Caboclo na cidade”, gravada originalmente por Dino Franco e Mouraí nos anos 70, “Meu reino encantado”, gravada por Lourenço e Lourival, “Meu sítio, meu paraíso”, gravada por Zé do Rancho e João do Pinho, “Franguinho na panela”, gravada por Lourenço e Lourival também, entre outras canções, todas também dos anos 70]

²⁹⁰ [Imagem presente em diversas canções como “Rei do gado”, também “Arreio de prata”, “Boiada cuiabana”, “Chico Mineiro”, “Travessia do Araguaia”, entre outras canções.]

²⁹¹ [Como em “Nelore valente” e “Meu reino encantado”]

mesma letra, ou indefiníveis a depender do tipo de narrativa, mas elas ilustram padrões de recorrências das narrativas que se voltam para a descrição do rural e do passado.

Claramente a canção acima se situa no terceiro tipo de descrição, em que nos deparamos com uma realidade em que o senhor rural sente-se acima de qualquer lei ou justiça e se vê como controlador desta, ou ao menos dos simulacros apresentados na letra, como o cartório. O protagonista, antes de recorrer à força e às armas, busca seus direitos legais de propriedade “procurando meus ‘direito’, eu entrei num tabelião”, mas descobre que o dono do cartório protegia os interesses do grande fazendeiro. Temos aqui a descrição de um Brasil rural marcado pela injustiça e pela “lei do mais forte”, onde só à força alguém pode fazer valer seus direitos. Claro que além da atmosfera opressiva com que o sertão aqui é descrito, distante de imagens bucólicas e idílicas, o tom épico, este também recorrente como já foi mencionado, predomina.

Um dos objetivos é exaltar a bravura e a coragem do homem comum, do pequeno sitiante, que é capaz de vencer a bala, como um mocinho de faroeste, os malfeitores da redondeza. Podemos afirmar que a música sertaneja tradicional se alinha a uma tradição, que parece ser universal, da exaltação da coragem, além de temas como o amor e o medo, “por quase todos os povos, a coragem é considerada um dos valores mais altos. Na sociedade sertaneja existe um verdadeiro culto em torno da valentia”.²⁹² O protagonista é então apresentado como um valente, também como justo e correto, pois a coragem é também associada a outras virtudes – “a combinação entre a valentia e as qualidades de um homem de bem [...] é essencial para identificar a verdadeira coragem”.²⁹³ O herói anônimo da canção é então alguém que está do “lado do bem” travando uma espécie de “guerra justa”.

Poder-se-ia argumentar que este herói não representa um tipo social, seja o do pequeno sitiante, seja do homem comum ou das classes baixas, mas simplesmente um indivíduo particular envolvido em uma situação específica. Se assim fosse, seria possível imaginarmos que um grande proprietário fosse o herói da canção enfrentando, por exemplo, um pequeno sitiante oportunista que aumenta suas cercas em territórios não utilizados, ou enfrentando uma injusta conspiração de seus subordinados. É claro que esta narrativa seria impossível, por isso, os personagens da música sertaneja tradicional têm a função de representar a coletividade e suas concepções.

Um membro dos setores que têm grande poder sobre a realidade, e mesmo vida dos outros, jamais seria exaltado em uma situação de disputa com alguém de classe inferior,

²⁹²BOLLE, Willi. **Grandesertão.br**. São Paulo: Duas Cidades, 2011. p. 230.

²⁹³Ibid., p. 239.

mas apenas como um benfeitor deste. Ao mesmo tempo a posição social não é explicação única deste cenário, mas muito mais o já mencionado código de valores morais que permeia a música sertaneja tradicional, onde alguém de posição social elevada pode, e o é muitas vezes, ser descrito como uma espécie de herói, como em “O Rei do gado”, “Rio Preto de luto”, entre outras canções, desde que se mostre justo, desde que respeite a “ordem vigente” e também veja nos outros, de posição social inferior, seres humanos e não os trate com impessoalidade ou como animais de serviço, como em “Boi de carro”, ainda na década de 1950 e “Preto Velho”, em 1983. Pode-se observar que na canção “Ladrão de terra” o que faz irromper a revolta do herói não é a posição social e a riqueza do vilão, mas sim este considerar que esta posição e riqueza podem servir para que ele viole as “regras do jogo”, como a lei de propriedade e até mesmo a igualdade jurídica ao “comprar o tabelião”.

Ao ver que a justiça oficial não seria uma alternativa para a resolução de seus problemas, o protagonista sem nome entende que a única maneira de garantir seus direitos e mesmo sua honra é partir para a violência armada, concluindo que irá “matar ladrão de terra dentro de sua razão”. Após esta ameaça ouvimos o refrão da canção, em que há uma espécie de apelo ao país e seus governantes para que não neguem terra “para os caboclos” e nem “tirem terra dos caboclos”, pois isto seria “tirar o Brasil dos trilhos”. Conclui-se daí um ideal de progresso da nação e de desenvolvimento, que também deve levar em conta os homens do campo, onde aqueles que são de classe baixa, ou pequenos agricultores, “o caboclo”, possam ter direito à terra, em uma espécie de reivindicação de reforma agrária, surpreendente, não pelo conservadorismo moralista da música sertaneja tradicional, que pode perfeitamente se ajustar ou mesmo encampar esta reivindicação, mas ao período de ditadura militar e ao tom explícito das demandas, à época consideradas subversivas.

Por fim o que fica também, juntamente com o caráter subversivo e o clamor por uma reforma agrária que garanta terra aos caboclos, é uma mensagem de defesa do direito de propriedade, mesmo que seja uma pequena gleba, que deve ser guardada com a própria vida “na cerca de minhas terras quem mexer ninguém imagina, os arame são de bala e os mourão de carabina, ai, ai.” Não há como não nos voltarmos também para a violência que acaba por explodir em determinado momento da narrativa, após os recursos legais terem se esgotado.

Situações violentas estão presentes em diversas das narrativas, muitas vezes de maneira em que elas são justificadas, como no caso de “Ladrão de terra”, outras onde é condenada, como em “Ana Rosa”. A violência pode ser legítima ou não no discurso da música sertaneja, depende de quem a usa e por quais motivos. A iniciativa de partir para o

confronto armado do protagonista de “Ladrão de terra” é compreendida pelo ouvinte que se coloca ao lado dele, por sua posição social inferior e pela injustiça que ele sofreu. Aqui o sofrimento não é redentor, como nas narrativas trágicas do gênero, mas sim a violência, a reação a uma injustiça. Já nos referimos anteriormente à valorização desta violência como recurso do homem que tem coragem e honra, e esta narrativa pode ser um exemplo de tal valorização.

Em “Ladrão de terra”, podemos nos remeter a figuras heroicas em situações onde a força é utilizada pelo justo para refazer um equilíbrio abalado de um determinado estado de coisas, que deveria permanecer ordenado e inalterado. Estamos diante de uma concepção da realidade como devendo ser algo que está sempre em uma determinada ordenação, considerada justa, como no caso da propriedade do sitiante e sua família, que acaba por ser abalada, por alguém, um vilão, que considera ser possível reordenar esta mesma realidade de acordo com sua vontade e interesse. Isto não significa que esta realidade que está sob essa ordenação seja harmônica e justa, mas o é na medida das limitações da ordem mundana, não a sagrada, esta sim vista como perfeita e justa. É como se a vida material devesse tentar imitar e ser um simulacro da ordem divina.

Já mencionamos a presença marcante e as diversas dimensões que a violência possui nas narrativas das letras da música sertaneja tradicional, algo, assim como a morte, inexorável à existência humana. Os personagens destas narrativas têm de lidar com situações violentas, seja na qualidade de vítima, de algoz ou de herói redentor que usa a violência como resposta ao abalo da ordem e da justiça. Em “Filhos da Bahia” temos, mais uma vez, a defesa da violência como forma de se restabelecer a justiça. A canção foi gravada por Jacó e Jacozinho, a mesma dupla que gravou antes de Tião Carreiro e Pardinho “Ladrão de terra”, e estes últimos ainda gravariam diversas outras canções do repertório de Jacó e Jacozinho, tais como “Mar Vermelho”, “Canção do soldado”, que serão apresentadas mais adiante. Vejamos a movimentada e aventureira letra de “Filhos da Bahia”.

Dois irmão de muita a fibra
 Da família despedia
 A fim de ganha dinheiro
 Pro sertão os dois seguia
 No sertão do Amazonas
 Onde a justiça não ia
 Lugar que um filho distante

Chorava e o pai não via
A lei daquele sertão
Era ordem do patrão
Só bala que resorvia

Lá naquele fim de mundo
O trabalhador sofria
Igualzinho um cão sem dono
A cor da nota não via
Quem falava em dinheiro
Só bala que recebia
Os capanga da fazenda
Deste jeito respondia
Aqui a bala domina
A boca da carabina
É a nossa tesouraria

Os dois irmão de coragem
Um para o outro dizia
Mais vale quem Deus ajuda
Todo santo tem seu dia
Só Deus e nossa coragem
E a nossa garantia
Entramos numa trucada
Vamos jogar sem mania
O capital dos dois mano
Era sangue de baiano
Na veia dos dois fervia

Os dois irmãos combinado
Dois anos ali vivia
Com um sorriso nos lábios
Mas por dentro remoía
Foi feito um grande levante
Os dois irmão dirigia
Pegaram os capanga unha
Na raça e na valentia

Naquele mundo esquecido
 Pra quem já estava perdido
 Qualquer negócio servia

Virou uma praça de guerra
 Foi só bala que tinha
 Trabalhadores venceram
 A escravidão caía
 Receberam o seu dinheiro
 Patrão pagou o que devia
 Cada um seguiu seu rumo
 Levando Deus como guia
 Acabou a escravidão
 Quem pôs a lei no sertão
 Foi dois filhos da Bahia

Este é um cururu com arranjo austero e épico, que permanece boa parte do tempo em uma nota só, bem adequado ao teor da letra. A viola destaca-se, principalmente as quatro primeiras cordas, que são responsáveis por uma sonoridade mais aguda. As vozes da dupla de irmãos são contínuas, com poucas variações, o que remete às duplas da década de 1950. Nada melhor para visualizarmos o apelo à violência e a relevância desta nas narrativas das canções sertanejas do que o repertório de Jacó e Jacozinho, que se caracterizaram por uma obsessiva e repetitiva exaltação da valentia e da coragem física. Em suas canções os dilemas e problemas são comumente resolvidos com sangue, pelo conflito armado entre as partes. Além das canções já citadas podemos ainda nos remeter a “Ninho de cobra”, “Terra bruta”, “Sete irmãos”, “É fogo” entre outras, todas dos anos de 1960 e 70.

Em “Filhos da Bahia”, temos a narração da saga de dois irmãos que saem de sua terra, a Bahia, em busca de trabalho, situação também muito presente nas narrativas do gênero, além de estar relacionada à trajetória de muitos brasileiros na segunda metade do século XX, bem como à própria trajetória das duplas da música sertaneja, majoritariamente compostas por imigrantes. Mas aqui a imigração, ao invés de ter o rumo do sul ou sudeste, está no Norte do país. A descrição da atividade que vão desempenhar está relativamente oculta. Sabemos que se trata de um trabalho braçal, podemos deduzir que deve estar relacionado ao ciclo da borracha, que levou imigrantes do Nordeste ao Norte, ou à extração de madeira. Mas o fundamental é que os dois heróis acabam por se encontrar em um ambiente

extremamente hostil, “onde um filho chorava e a mãe não via”, e que seus sonhos de ganhos na verdade representam uma situação de trabalho forçado através de ameaças de capangas armados.

Mais uma vez estamos diante de uma letra onde os conflitos e injustiças sociais são abordados de maneira explícita, mas, mais uma vez também, o que se combate, o que se define como sendo errado e injusto é o não cumprimento do acordo por parte do empregador e não sua posição social. Como é recorrente, os “heróis trabalhadores”, pertencentes às classes mais pobres, reivindicam que o “acordo seja cumprido” e se levantam violentamente para receber o salário que não fora pago. Quando isto acontece a ordem volta a se restabelecer. O que é visto como injusto não é a diferença de classes, mas sim um trabalho que era para ser assalariado e se revela na verdade regime de escravidão.

4.2 “O herói fardado, protetor do povo”: a exaltação do policial e do militar como mantenedores da ordem na nação

Para termos dimensão da complexidade, dos aspectos contraditórios do posicionamento político e social e das visões presentes, implícita e explicitamente, na música sertaneja tradicional, vejamos outra canção do mesmo disco de “Ladrão de terra”, *Os reis do pagode*, que, no entanto, ao invés de contestatória às injustiças e relações de poder e do tema da crítica social, poderia ser encarada como uma espécie de apologia ao regime militar e seus atores e agentes por apresentar como herói de sua narrativa um policial, que trabalha a serviço da lei para garantir a “segurança do povo e dos trabalhadores”. Aqui a violência também pode ser justa e mesmo redentora, por propiciar a “paz social”. A composição é do recorrente Teddy Vieira, autor de “Rei do gado”.

Tenente Mineirinho

Num posto de gasolina meu caminhão eu abastecia,
Nisto chegou um mineirinho como ajudante se oferecia,
O mulato era franzino que pressa lida fé não fazia,
Mas por gostar dos mineiro eu aceitei sua companhia.

Saimo cortando chão ao atravessar um mato fechado,
De repente na estrada eu vi um tronco de atravessado,
O mineiro resmungou pro jeito vamo ser assartado,
Nem acabou de falar o tiroteio estava formado.

Chamei por meu São Cristóvão puxei dum berro que eu trazia,
Olhei na mão do mineiro, vi um parabelo que reluzia,
Cada tiro que ele dava no mato um cangacero gemia,
Os cabra vendo a derrota fizeram a pista na mataria.

Eu falei pro mineirinho gostei de ver a sua bravura,
Vamo viajar sempre junto pra enfrentar as paradas dura,
O mineiro me falou, vou lhe falar a verdade pura,
Não posso seguir contigo pois sou tenente da captura.

Ao me ver ali pasmado, o mineirinho deu uma risada,
Gostei de sua companhia, minha missão esta terminada,
São Cristóvão lhe acompanha, seja feliz em sua jornada,
Que eu seguirei meu destino de acabar com os ladrão da estrada.

Esta é uma toada executada apenas com viola e violão, instrumentos que cristalizaram um padrão e uma imagem do que seja a “música de raiz”. Seu andamento é relativamente lento e os três acordes maiores, Ré, Lá com sétima e Sol, acabam por transmitir uma sonoridade bem distante da descontração do pagode, mais próxima da melancolia e do épico. Chama atenção no início da estrofe a menção a uma realidade, descrita com certo detalhismo, que comumente é dissociada do repertório da música sertaneja tradicional, uma realidade interiorana com locais e objetos identificados com a urbanização, a mecanização e a modernização econômica, tais como o posto de gasolina, o caminhão e a apresentação de um personagem até então distante, mas que se tornaria, posteriormente, um novo herói da música sertaneja, marcadamente em sua vertente moderna, o caminhoneiro, uma espécie de “cavaleiro errante sobre rodas” que vem ocupar o lugar dos antigos boiadeiros.

A princípio não sabemos a identidade do “mineirinho”, que será uma surpresa ao longo da narrativa, apenas nos simpatizamos com ele por ser um tipo popular e simples, “mineiro e mulato”. O protagonista, mesmo tendo noção dos riscos aceita a ajuda, “por gostar dos mineiros” e por seu porte físico não ser franzino. O caminhoneiro também trazia um revólver, para sua defesa. O tiroteio entre os dois e o grupo de assaltantes acaba com a fuga

destes, após algumas baixas. Esta é mais uma daquelas narrativas em que uma história linear é contada com sua introdução, com uma apresentação dos dois protagonistas, o desenvolvimento com a viagem e o combate aos assaltantes e o desfecho, com a revelação da profissão do “mineirinho”, que se declara um “tenente da captura”.

A figura do policial aqui está longe de ser aquela do representante da repressão do poder legal e, no caso específico, da ditadura, então em vigor no Brasil. Pelo contrário, aqui tem um perfil que se caracteriza pela simplicidade, acaba por garantir a segurança de um trabalhador e ainda combate lado a lado com ele, que termina por se beneficiar de sua experiência. Trata-se de uma figura justa e simpática, aos olhos do caminhoneiro narrador, que gostaria de continuar viajando ao seu lado até descobrir que na verdade estava envolvido em uma missão policial.

Este panegírico pode ser encontrado em outras músicas do repertório da vertente tradicional, algumas delas de Tião Carreiro e Pardinho, tais como “Vida do policial” e “Dever de um policial”, além de outras canções de outras duplas pertencentes à vertente tradicional da música sertaneja. Entre elas destaca-se o “Rei dos delegados”, cantada por Pardinho, da dupla Tião Carreiro e Pardinho, com Pardal, outro violeiro de voz grave, em um momento de separação da dupla original. Trata-se de uma canção que tem como seu herói nada menos do que um certo “Dr. Fleury”, conhecido por combater e torturar grupos guerrilheiros urbanos. Mas na canção ele aparece como um policial dedicado a combater todo tipo de crime e garantir a segurança da população.

Em toda carreira existe
 Aqueles mais destacados
 Quando ego transforma em rei
 Predomina o seu reinado
 Existe o rei do café
 Rei da bola e rei do gado
 Mas agora eu vou falar
 Sobre o rei dos delegados
 Em matéria de polícia
 É um mestre na profissão
 Para prender um bandido
 Saiu em perseguição
 Numa cidade distante
 Sempre na investigação

Numa semana o bandido
Já estava em suas mãos
Era um ladrão perigoso
Veja como disfarçou
Numa igreja certo dia
Quando a missa começou
Ali entrou um sargento
Que muito bem se trajou
O doutor inteligente
Do sargento desconfiou
E o doutor muito esperto
Ao padre se identificou
Ele vestiu uma batina
No confessionário entrou
E logo o falso sargento
Do doutor se aproximou
Foi dizendo é um assalto
Só pra isso aqui estou
Pensando que era o padre
Que estava pra confissão
Foi sacando sua arma
Fazendo grande pressão
O doutor disse pra ele
Você caiu no alçapão
Vou lhe dizer quem sou eu
Vou lhe dar uma lição
Você é o rei dos ladrões
Ligeiro igual lambari
Jogue a sua arma fora
Seus truques eu já aprendi
Eu também não sou um padre
Só vim te prender aqui
Quem te prende é o delegado
Eu sou o doutor Fleury

Estamos diante de uma *querumana* de andamento leve, ameno e suave, conduzida por viola e violão, que nos faz esperar muito mais uma canção que irá explorar as “belezas do sertão” do que uma narrativa de exaltação de um delegado. Vemos que a figura do policial é valorizada pela sua inteligência e sagacidade, sua capacidade de prever os movimentos daqueles que persegue. Aqui cabe percebermos que esta posição favorável ao policial está presente na música sertaneja tradicional de maneira concreta e se localiza em um aspecto mais geral, que podemos definir como uma espécie de “defesa da ordem” partindo de seus representantes armados. Militares, do exército e da polícia, normalmente são descritos com simpatia, o que nem sempre ocorre com a Justiça e menos ainda com políticos. Estes ora são exaltados, ora criticados. Mas a figura do militar não é questionada em nenhuma letra dentre as levantadas no presente trabalho, inclusive em canções anteriores ao período da ditadura militar, como, por exemplo, “A canção do soldado”.

Há ainda na música sertaneja tradicional, como já vimos, identificação com os tipos populares de ação, que é como estes personagens pertencentes ao aparato repressivo estatal são descritos. São apresentados como tipos corajosos, homens que colocam a vida em risco para proteger outrem. Nesse sentido, esta visão apologética, apesar de não ser tão recorrente como as narrativas que abordam grandes feitos de tipos rurais populares, como boiadeiros, carreiros e sitiantes, pode ser relacionada à valorização da coragem física e a utilização da violência para restaurar a justiça, tal qual ocorre em “Ladrão de terra”.

Esta valorização da coragem física e do uso legítimo da violência, presentes no conjunto de virtudes exaltados na música sertaneja tradicional, certamente em toda sua trajetória, em maior ou menor medida, acabou então por ser um dos pontos, dentre outros, que a aproximou culturalmente da ditadura, pois o discurso militar traz em si e em sua propaganda este “culto à coragem”,²⁹⁴ o que certamente faria, ou fez, com que letras como as citadas acima, se ouvidas ou analisadas para eventual censura, conquistassem a simpatia dos militares. Além da valorização da coragem física, outros valores moralistas também se ajustaram ao discurso de defesa da família, da pátria, da ordem e da religião, tão comum entre apoiadores da ditadura militar à época e, ao mesmo tempo, tão anteriores e caros às concepções e valores da música sertaneja tradicional.

4.3 “O herói boi”: o boi como representação do homem comum

²⁹⁴ BOLLE, Willi. **Grandesertão.br**. São Paulo: Duas Cidades, 2011.

A maior parte dos trabalhos que se voltam para a música sertaneja não se atém à visão de história e do passado, em um gênero musical que se empenha justamente em construir uma narrativa do passado e de formação da sociedade brasileira. Este é um dos aspectos fundamentais deste trabalho em sua tentativa de apreender o Brasil que está presente nas narrativas das canções. Claro que estamos diante de “uma dimensão mítica e especulativa”²⁹⁵ da origem e formação do país. Dentre as diversas imagens que compõem o Brasil descrito na música sertaneja, uma das mais recorrentes é a de um país desbravado e formado por boiadeiros, os tipos que atravessam vastidões de territórios conduzindo gado de corte. Na música sertaneja estes tipos são heróis da formação nacional, protagonistas no Brasil desenhado e cantado na música sertaneja tradicional.

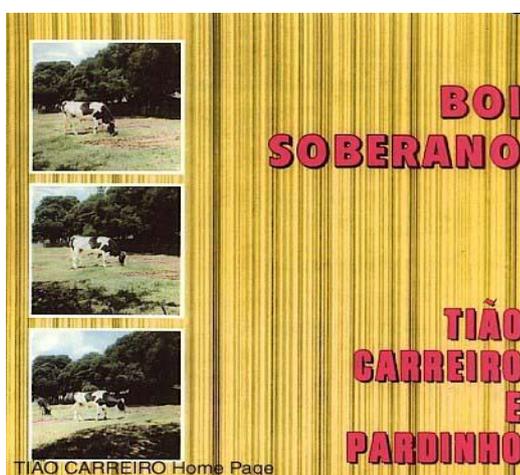


Figura 11 – Disco *Boi soberano*, de Tião Carreiro e Pardinho

Fonte: Acervo do autor, 2014.

No disco “Boi Soberano”, gravado em 1966, temos uma das canções mais emblemáticas e reconhecidas dentre aquelas que narram as passagens de um país formado pelas grandes cavalgadas de boiadeiros conduzindo grandes rebanhos por regiões distintas. É uma moda de viola, o gênero mais associado às narrativas das aventuras dos boiadeiros e bois, como é o caso da canção abaixo.

Boi Soberano

²⁹⁵. BOLLE, Willi. **Grandesertão.br**. São Paulo: Duas Cidades, 2011. p. 145.

Me alembro e tenho saudade do tempo que vai ficando
 Do tempo de boiadeiro que eu vivia viajando
 Eu nunca tinha tristeza vivia sempre cantando
 Mês e mês cortando estrada no meu cavalo ruano;
 Sempre lidando com gado, desde a idade de 15 anos
 Não me esqueço de um transporte, seiscentos bois cuiabanos
 No meio tinha um boi preto por nome de Soberano!

Na hora da despedida o fazendeiro foi falando
 Cuidado com esse boi que nas guampas é leviano
 Esse boi é criminoso já me fez diversos danos
 Tocamos pela estrada naquilo sempre pensando
 Na cidade de Barretos, na hora que eu fui chegando.
 A boiada estourou ai, só via gente gritando.
 Foi mesmo uma tirania, na frente ia o Soberano.

O comércio da cidade as portas foram fechando
 Na rua tinha um menino de certo estava brincando
 Quando ele viu que morria de susto foi desmaiando
 Coitadinho debruçou na frente do Soberano
 O Soberano parou ai, em cima ficou bufando.
 Rebatendo com o chifre, os bois que vinham passando.
 Naquilo o pai da criança de longe vinha gritando!

Se esse boi matar meu filho eu mato quem vai tocando
 E quando viu seu filho vivo e o boi por ele velando
 Caiu de joelho por terra e para Deus foi implorando
 Salvai meu anjo da guarda desse momento tirano
 Quando passou a boiada, o boi foi se retirando
 Veio o pai dessa criança e comprou o Soberano
 Esse boi salvou meu filho ninguém mata o Soberano!

Esta é uma das mais populares modas de viola gravadas por Tião Carreiro e Pardinho. Como a maior parte das músicas do gênero, ela narra uma história com começo, meio e fim. Na primeira estrofe podemos observar a apresentação idealizada e tantas vezes explorada na música sertaneja, da vida do boiadeiro, associada à aventura e à liberdade, além

de, neste caso, estar também ligada à alegria: “vivia sempre cantando”, “não tinha tristeza”. O narrador, que é o boiadeiro protagonista da história da canção, juntamente com o Boi Soberano, apresenta sua vida e os atributos que considera acompanhá-la, além de descrever sua rotina de trabalho, para depois começar a narrar os acontecimentos dramáticos, que já se prenunciam no término da primeira estrofe com a inusitada apresentação de um boi em meio a seiscentos.

Na estrofe seguinte, após um interlúdio de acordes simples na viola, entendemos o motivo da apresentação do Boi Soberano, pois se trata de um verdadeiro demônio, uma força incontrolável capaz de liderar seus pares em um estouro e causar grandes tragédias. Aqui podemos adentrar em outro atributo, peculiar das narrativas da música sertaneja tradicional, de sua descrição do passado, do país e de sua ruralidade: a exaltação do boi e sua humanização. O destaque que se dá a este animal na formação do Brasil, em tantas histórias de carreiros com seus bois “amigos” e também de boiadeiros, como no caso de “Boi Soberano”, é latente. O boi é descrito com atributos humanos e visto como uma espécie equivalente do homem rural na formação do Brasil.

Em “Boi Soberano”, diferente das demais canções que antropomorfizam o boi – onde este não é apresentado como sendo o equivalente ao indivíduo que só vive para trabalhar, resignado e explorado, capaz de suportar as diversas intempéries – o boi aqui é descrito como uma espécie de força cruel da natureza. O que se exalta é seu caráter indômito, sua insubmissão e sua bravura, adjetivos que comumente não são vinculados à sua figura mítica no interior da música sertaneja. Boi Soberano é descrito como um “criminoso”, responsável por diversos “danos”. É justamente na chegada da cidade, onde os bois seriam abatidos, que Soberano de maneira inexplicável lidera os outros bois em um grande estouro: “foi mesmo uma tirania”. Podemos inferir que isto se deu pela tensão dos bois em relação à paisagem claustrofóbica da cidade, distinta dos pastos a que estavam habituados, ou mesmo que Soberano, em sua sagacidade e inteligência surpreendentes, tivesse pressentido o seu destino no matadouro. Acabamos também por pressentir um conflito de morte entre o pai do menino e o boiadeiro narrador, pois aquele ameaça matar quem conduzia o rebanho como uma intransigente compensação pela perda do filho no estouro de boiada.

Soberano acaba por realizar uma grande façanha para aqueles que o ameaçavam e o consideravam uma ameaça. Salva a vida de um menino que ficara no meio da rua, impedindo que fosse pisoteado por seus “companheiros” e este feito é considerado um milagre pelo pai da criança, que “caiu de joelhos no chão”, e certamente por todos os que assistiram à cena. Soberano realiza algo com conotações sobrenaturais e acaba por conseguir

se salvar da morte. O ouvinte se sente aliviado com o desfecho, após ter mudado de ânimo em relação ao Boi Soberano, pois no início tememos os danos que este pode causar.

Esta realidade cercada de bois, a paisagem das boiadas vagando por estradões, conduzidas por cavaleiros que viajam longas distâncias e chegam cobertos de poeira, constituem uma das imagens do Brasil e seu passado mais recorrentes no repertório da música sertaneja tradicional. O mundo dos boiadeiros é lugar de narrativas épicas em proporção muito maior do que as visões bucólicas do sertão e do passado e, no repertório de Tião Carreiro e Pardinho, predominam em relação às narrativas idílicas que tratam da relação de pequenos agricultores e produtores com a terra.

4.4 O exército, “lugar de oportunidades e de redenção social”

Ainda no disco *Boi Soberano* nos deparamos com mais uma canção de cunho nacionalista e que busca suscitar sentimentos patrióticos associados ao exército, visto como o lugar dos “defensores do Brasil”. Trata-se da canção “Patriota”, que pode ser localizada na exaltação das forças de repressão mencionada anteriormente, composta por Carreirinho.

Vinte e seis de fevereiro, pra servir eu fui chamado
 Novecento e dezenove, até hoje eu tô lembrado
 Eu segui para são paulo, eu levei meu certificado
 Me apresentei no quarté, onde eu fui inspicionado
 O dotor de lá me disse, você vai dá um bom sordado
 Segue hoje pra caçapava, seu lugar designado

Doze meis e quinze dias, que eu parei em caçapava
 Lugar frio e de saúde aquele lugar onde eu tava
 Depois de todo esse tempo, o governo nos chamava
 Para ir prestar serviço, que a pátria precisava
 Tudo o que eu ia passar, o meu coração contava
 Tanto como eu padecia eu também me arregalava

De caçapava pro rio nós seguimos em contingente
 Cento e vinte sordado e muitos cabos competente

E nos carro de primeira, ia o segundo tenente
 Por quem fomos comandados, uns chorando, outros contente
 Uns chorava por patife, outros por deixar os parente
 Mas quem cair nesse artigo é obrigado a ser valente

Até hoje inda me lembro o nome do vapor
 Que nós fomos conduzidos do rio à são salvador
 Seiscentos homens e armas, fomos tomando o interior
 Pra honrar a nossa farda e mostrar nosso valor
 Fomos todos anquipado pra garantir um dotor
 Que no estado da bahia queria ser governador

Conheci muitos lugar no navio de passagem
 Fui ver coisas que eu não via, se não fosse esta viagem
 Nós fizemos na Bahia quinze dias de parage
 Muitos lá até chorava, vejam que grande bobage
 Quando a pátria nos chama, deve ir e ter corage
 Assim como eu também fui e fui feliz na minha viagem

Esta também é a letra de uma moda de viola, o emblemático gênero que muitas vezes serve para enumerar todo conjunto de gêneros que compõem a música sertaneja tradicional com a mesma estrutura sonora de outras, já descritas anteriormente. Aqui a letra se afasta dos temas recorrentes, pois o que temos não é uma história que se passa nas viagens de boiadeiros e nem nos confins dos sertões em sítios perdidos ou em fazendas desconuais, mas sim uma narrativa que abertamente faz uma campanha para o Exército, assemelhando-se a uma peça de propaganda oficial, com o intuito de fazer o ouvinte simpatizar com a instituição estatal e que os jovens se alistem de maneira desassombrada às fileiras militares.

O tempo da narrativa é bem anterior ao tempo de lançamento da canção, pois ela se situa no ano de 1919, mas claramente busca ser atual em sua propaganda de alistamento. A propaganda aqui não se limita a discorrer sobre os pontos positivos do alistamento militar, mas cita também o choro de muitos por deixar sua gente e uma vida de viagens cujos rumos são decididos de maneira abrupta. Por outro lado ao final há a sentença de que o “choro é uma bobagem”, pois o narrador foi feliz em sua campanha na Bahia. É possível que o personagem narrador fosse membro de destacamentos que combateram a grande greve de 1919.



Figura 12 - Disco *Pagode na Praça*.

Fonte: Acervo do autor, 2014.

No disco posterior da dupla encontramos “A canção do soldado”, onde novamente o “vestir a farda” e o alistamento voltam a ser tema de uma canção. Podemos observar que isto se torna uma tendência neste período da ditadura militar. Não estamos diante de uma mudança casual de tema a ser explorado, mas sim, diante de modificações vinculadas aos novos rumos da política. Não estamos com isso afirmando que mudanças de governo ou de direção política sejam refletidas necessariamente na música sertaneja, pois não é o caso, mas são refletidos e problematizados por ela a partir de um conjunto de valores e um sistema de significações,²⁹⁶ em grande parte já exposto.

Já vimos os riscos que corremos se assim procedermos a partir das considerações de Carlo Ginzburg²⁹⁷, apresentadas anteriormente. Podemos ver que durante os anos de 1950, por exemplo, as tendências e padrões do gênero constantemente passam ao largo de uma temática que se vincule diretamente ao contexto político. No caso também a vinculação não é direta, como vimos nas canções que passam a ter como protagonista a figura de policiais pintados em cores épicas, mas normalmente vinculados às situações cotidianas e não a jargões políticos, ou defesa de projetos nacionais. Até agora a vinculação direta e explícita ao governo militar foi encontrada apenas na canção “Linha de frente”, que, ao final, elogia o presidente e ataca a oposição ao regime, ainda em 1964.

Policiais e soldados passam a figurar como personagens das letras da música sertaneja tradicional a partir do governo militar e certamente a imagem positiva com que são apresentados nos leva a concluir por um apoio recorrente, mesmo que velado, ao governo militar. Estes “novos heróis” das canções são apresentados como figuras populares, como já

²⁹⁶ WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

²⁹⁷ GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais - morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

foi observado, membros do povo, simpáticos ao homem comum e prontos para defendê-lo, não de “subversivos”, mas de bandidos comuns. Podemos inferir que se trata de uma tendência oficialista, e mesmo policiada para que assim o seja, mas a simples observação do repertório de Tião Carreiro e Pardinho, mostra que não se trata de uma obrigação em apoiar o regime militar, mas sim de posições políticas daqueles que produzem as canções, dos compositores aos intérpretes, que muitas vezes se confundem, e mesmo de boa parte do público da música sertaneja.²⁹⁸

Não havia tal obrigação e nem mesmo uma padronização deste novo tema e deste novo personagem na música sertaneja tradicional, primeiramente porque, como no caso de “Ladrão de terra”, por exemplo, continuaram a circular e produzir canções de crítica social e mesmo de crítica às posturas estatais, como no caso do exemplo citado. A canção que veremos a seguir pode ser vista também como uma crítica social e das condições de penúria do povo, ao mesmo tempo que tem em seu desafortunado protagonista um policial e um soldado raso. Foi gravada em 1967, no disco *Pagode na praça*, posteriormente ao lançamento do disco *Boi Soberano*, que continha a canção “Patriota” em seu apoio escancarado ao Exército Nacional e ao alistamento militar. A letra abaixo é de autoria de Carreirinho.

Canção do soldado

Do norte eu saí com quinze anos de idade
 Fui para uma cidade a paulista capital
 Quis ser um policial era o meu sonho adorado
 Quando me vi fardado senti me muito feliz
 Pra defender meu país o dever de um brasileiro
 E assim ganhei dinheiro fui feliz e tive sorte
 Pra mandar para o norte pra buscar minha mãezinha
 Que a tempo eu deixei um dia que pra lá ficou sozinha
 E há muitos anos nós não se via.

Um amigo avisou-me que fosse ao cemitério
 Que lá no necrotério se achava uma velhinha
 E documento não tinha apenas um retrato
 Com o meu nome exato para lá segui
 Quando eu a vi era a minha mãe querida

²⁹⁸ ALONSO, Gustavo. **Cowboys do asfalto**: música sertaneja e modernização brasileira. 2011. Tese (Doutorado em história) – Universidade Federal Fluminense, Niterói.

Que arriscando a vida saiu a minha procura
 Passou pobre amargura dormindo pelas calçadas
 Sem dinheiro, quase nua numa fria madrugada
 Encontraram morta num beco de rua.

A cena mais triste que enfrentei na minha vida
 Ver minha mãe querida inerte num caixão
 O meu pobre coração quis saltar fora do peito
 Meus sonhos foram desfeitos e tão feliz podia ser
 Assim mesmo eu vi dizer uma pessoa qualquer
 No coração de mulher diz que não existe amor
 Minha mãe sofreu horror deu a vida a meu respeito
 Fico triste pelas ruas tirei o luto do peito
 Mas no coração continua.

Esta é uma milonga, ritmo associado à cultura gaúcha, mas aqui ao invés da gaita, a viola e o violão é que executam o ritmo e os arranjos. Sua sonoridade transmite grandiosidade e melancolia ao mesmo tempo, com um ligeiramente andamento acelerado e, ao mesmo tempo, austero e solene. A canção começa por narrar um movimento que já é um clichê no imaginário nacional, dada a sua recorrência na literatura e na realidade: a migração de habitantes do Norte e Nordeste para a metrópole paulista. O protagonista realizou a grande viagem só e ainda muito jovem, aos quinze anos. Tinha o sonho de ser policial. Mais uma vez temos uma imagem idealizada do policial e uma identificação de sua função com o heroísmo, o que sensibiliza os jovens e os motiva a também se tornarem eles realizadores de façanhas, de atos de bravura e de proteção dos “fracos e oprimidos”. Podemos descrever assim as virtudes associadas, aqui e no geral, ao policial neste seu retrato idealizado presente na música sertaneja tradicional.

Além de ser considerada uma função nobre, ainda possibilita que o narrador ganhe dinheiro. Claro que podemos deduzir que, para alguém que migrou ainda muito jovem e solitário, por milhares de quilômetros, uma quantia de dinheiro que para muitos seria pouca é por ele considerada relevante a ponto de, com tal montante, ser capaz de mandar buscar sua mãe que ficara no Norte. O que temos, em suma, é uma narrativa trágica cujos personagens centrais, o herói e sua mãe, podem aqui ser associados a um contingente populacional expressivo, muito pobre que empreendeu uma viagem de transição de um país rural para uma

realidade urbana. Podemos sentir a frieza e o distanciamento, tão associados à cidade grande, que aparecem na maneira como se deu a vinda de sua mãe à metrópole. Sentimos a atmosfera da indiferença, na simples menção do necrotério, onde se encontra o corpo da mãe, o choque da impessoalidade, também tão estranho ao cordial e passional ideal de sociabilidade que permeia o imaginário da música sertaneja.

A maneira como a sua mãe teve de viver, como mendiga, “quase nua”, nos remete a uma visão aterradora dos grandes centros urbanos, também associados ao individualismo, à ausência de calor humano. A música sertaneja sempre se coloca ao lado dos velhos contra os jovens, no propalado choque de gerações que será tema da música sertaneja principalmente a partir da década de 1970²⁹⁹. Aqui a velha mulher é reduzida a uma condição de indignidade e de perda de sua humanidade, em um ambiente onde a impiedade e a indiferença fazem com que tenha um triste fim, distante de seu mundo e de seus valores.

Não é preciso nos aprofundarmos, neste momento, no apelo que a figura da mãe tem no discurso da música sertaneja tradicional, assim como no imaginário popular desde os tempos coloniais. Segundo Gilberto Freyre, há um verdadeiro culto à figura materna na alma brasileira, que teria esbirros inclusive na religiosidade nacional e em seu culto à Nossa Senhora Aparecida em suas diversas denominações.³⁰⁰ Isto faz com que a figura da mãe tenha uma aura de santidade, como no caso da canção, onde ela se sacrifica para poder rever o filho que há tempos não via. O seu sacrifício faz com que o filho se compadecesse ainda mais da triste sina dela, que perdera a vida por ele.

“A canção do soldado” não pode ser associada às outras canções que têm também heróis militares, mas que têm como mote a exaltação destes e a defesa da repressão estatal. Ao contrário, vemos aqui um soldado que idealiza a função, mas que só encontra dor e sofrimento, oriundos de sua escolha, que implicou o abandono de sua terra e uma mudança radical em sua vida assim como de sua mãe, antes de morrer.

Vejamos agora a sentenciosa “Ditado sertanejo”, em tom bem distante da gravidade de “A canção do soldado”, gravada em 1967, no disco *Rancho dos ipês*, composta por Carreirinho e Guimarães Faria e que entre outras sentenças denominadas como ditados populares traz referências também à polícia. Ela nos traz uma espécie de mosaico de sentenças e se refere a algumas das visões de mundo presentes no repertório da música sertaneja tradicional. Foi composta por Carreirinho e Guimarães de Faria.

²⁹⁹ [Mais adiante nos voltaremos mais detalhadamente a este tema que se constitui um dos mais marcantes na temática da música sertaneja e em sua defesa de um tradicionalismo que procuramos delinear, em seus distintos temas e posições ao longo deste trabalho.]

³⁰⁰ FREYRE, Gilberto. **Casa Grande & Senzala**. 41 ed. Rio de Janeiro: Record, 2000.

No lugar que canta galo, decerto que mora gente.
Que é muito bonito é lindo, que muito feio é indecente.

A água parada é poço, riacho é água corrente.
Toda briga de muié, o que faz é língua quente.

Onde tem moça bonita, de certo que tem namoro.
Onde tem muié baixinha, tem relia e desaforo.
Mistura sogra com nora, pode ver que ali sai choro.
Na vila que tem polícia, banho de pau d'água é couro.

Amor de mulher rusguenta, catinga jaratataca.
Doença do rico é gripe, doença do pobre é ressaca.
Dança de rico é baile, dança do pobre é fuzarca.
O rico educa na escola e o pobre educa no tapa.

O que agrada moça é carinho, o que agrada véio é café.
O homem que fala fino, não é homem nem mulher.
A mulher que fala grosso, ninguém não sabe o que é.
O lar que não crê em Deus, quem domina é o Lucifer.

O que faz sapo pular, tem que ser necessidade.
Pessoas que falam muito, nem todos diz a verdade.
Com o tempo a flor perde a cor, e nós perde a mocidade.
O janeiro traz velhice, e a velhice traz saudades.

Este é um cururu, executado somente com viola e violão. A melodia é alegre, mas contida com andamento um tanto ligeiro, mas bem menos do que comumente o são os pagodes de viola. A letra poderia ser de um pagode, com a intercalação de diversas sentenças e máximas populares atribuídas ao meio rural, o que é muito comum nos pagodes e atípico nos cururus. Estes geralmente têm letras semelhantes às modas de viola, lineares, com narrativas históricas. O título nos remete diretamente ao conteúdo e, no caso, os ditados apresentados almejam ter a posição de verdades inquestionáveis e verificáveis pela experiência daqueles que viveram ou conhecem o universo rural.

São postos em sequência e têm também o intuito de descrever, além de realidades e situações distintas, imagens que acompanham cronologicamente as fases da vida, com a menção ao namoro e às moças bonitas. Assim temos uma explícita oposição entre os

ricos e os pobres, através de uma exposição irônica de julgamentos opostos para situações idênticas vividas pelos dois grupos: “doença do rico é gripe e do pobre é ressaca”, “dança de rico é baile, dança de pobre é *fuzarca*” e “rico educa na escola e o pobre educa no tapa”. A ironia busca mostrar uma predisposição social a julgar favoravelmente o rico. Há também sentenças à juventude, ao café como sendo o prazer dos velhos, e o verso final dedicado à “passagem dos janeiros”, que leva a velhice. Estão presentes também o apelo religioso típico, com a sentença e a certeza de que “o lar que não crê em Deus, quem domina é o Lúcifer”.

Há uma visão irônica das distinções de classe e da maneira como se julga cada uma. Já vimos que a música sertaneja tradicional se coloca comumente como aliada daqueles indivíduos ou grupos considerados injustiçados ou fracos. Isto faz parte de seu senso de justiça, de seu moralismo e também de uma identificação com seu público. Ela denuncia um olhar condescendente em relação “aos ricos”, que ameniza ainda mais sua situação, já muito confortável economicamente e, por outro lado, a má vontade em relação ao pobre, que a despeito de sua situação financeira e social ainda é considerado preguiçoso, bêbado e bagunceiro, se fica doente ou se diverte. Chama atenção mais uma vez o alinhamento em relação às classes baixas e às injustiças atribuídas à sua posição.

Não podemos deixar de notar também a referência à polícia, aqui, grosso modo, descrita como se fizesse parte de sua função, ser espancadora de bêbados. Notamos que o tom não é de condenação, mas descritivo, como se bater em bêbados fosse algo natural e inerente à função policial em vilas do interior. Quando não há uma visão favorável às forças de segurança, estas se tornam distantes, descritivas e em certo sentido justificadoras, como se fizessem parte do desenrolar natural e inevitável das coisas.

4.5 O carreiro, o violeiro e o cavaleiro, heróis populares e narrativas épicas: exaltação do passado e tensões com a modernidade

Ainda no disco *Rancho dos ipês* encontramos a gravação daquela que seria uma das mais conhecidas e regravadas canções de Tião Carreiro e Pardinho e que descreve a mítica figura do carreiro, apresentando um certo Pai João, que também dá nome à música.

Caminheiro quem passar naquela estrada
 vê uma cruz abandonada como quem vai pro sertão
 há muitos anos neste chão foi sepultado
 um preto velho e herado por nome de pai João.
 Pai João na fazenda dos coqueiros

foi destemido carreiro querido do seu patrão sua boiada o Xibante e o Brioso
 nos morro mais perigoso arrastava o carretão.

Numa tarde pai João não esperava que a morte lhe rondava lá na curva do areião e numa queda
 embaixo do carro caiu
 do mundo se despediu preto veio pai João.

Caminheiro aquela cruz no caminho já contei tudo certinho a história de pai João, resta saudade
 daquele tempo que foi
 o velho carro de boi no fundo do mangueirão.

Este é um cateretê de andamento lento, conduzido apenas por viola e violão. Sua sonoridade evoca os sentimentos da letra que se situa entre o épico e o trágico. A composição é creditada a Tião Carreiro e Zé Carreiro. Estamos diante de uma canção que pode ser considerada típica representante de uma recorrente tendência da música sertaneja tradicional: a elevação do carreiro à condição de herói popular nacional, homem comum, responsável, assim como o boiadeiro, pela construção da nação. Já mencionamos anteriormente que estes dois tipos são os grandes personagens da epopeia do sertão, visto como fundador do Brasil, presente nas letras das canções desta vertente musical.

Aqui temos também referências ao papel dos negros nos eventos construídos neste passado mítico e épico. Apesar dos percalços e dificuldades, “nos morros mais perigosos arrastava seu carretão” – que são responsáveis pela morte do carreiro enquanto trabalhava - a letra recorda-nos que se trata de um tempo que deixou saudades e que não existe mais, o tempo em que a paisagem era rural e o transporte era feito por carros de boi. Este tipo de paisagem acompanha diversas letras do repertório da música sertaneja tradicional e se constitui também em um lugar comum: as estradas precárias e rústicas, atravessadas por viajantes heróis dispostos a enfrentar os perigos para concluírem sua missão, sejam eles carreiros ou cavaleiros boiadeiros. No imaginário presente na música sertaneja tradicional, estes viajantes podem ser vistos como aqueles que são responsáveis, em grande medida, pela

unidade territorial do país, na medida em que ligam regiões distantes. Na canção “Vaqueiro do Norte”³⁰¹, o desfecho pede “a Deus que acompanhe os vaqueiros, que são os pioneiros da nossa nação”.

“Pai João” ainda chama atenção por buscar, deliberadamente, apontar para um caso em que o conflito de classes ou a condição de explorado de um empregado negro em uma fazenda “do nosso passado” são desmentidos. A ressalva de que Pai João era “querido de seu patrão” já serve para demonstrar que isto não está implícito, que isto não é uma regra, como é o caso por exemplo da religiosidade, no repertório da música sertaneja tradicional. Mais adiante nos depararemos com uma canção que neste aspecto pode ser considerada como uma antítese de “Pai João”, denominada “Preto Velho”, também gravada por Tião Carreiro e Pardinho em que um patrão suga toda a energia e a vida de seu empregado negro. Em “Pai João” temos a descrição de uma relação de lealdade e fidelidade entre patrão e empregado e as condições de trabalho do carreiro são vistas como naturais, como previsíveis, como se aquela fosse sua missão, algo que se coaduna perfeitamente com o espírito religioso e teleológico que perpassa as concepções mais caras ao gênero.

A canção “Em tempo de avanço” foi gravada em disco com o mesmo nome em 1969. Ela é classificada como um pagode de viola, mas na verdade uma parte da canção pode ser classificada assim, pois possui ritmos distintos ligados ao teor da letra que vai, gradativamente, se tornando mais agressiva, em andamento mais acelerado. O discurso é bem menos direto do que é comum ao gênero. Permeada de juízos e posições que poderiam ser associadas a elementos distintos e ambíguos, ela é conduzida por viola e violão e no momento em que se torna um pagode, em seu refrão, temos a introdução de um instrumento que reproduz sons que remetem a chicotadas ou tiros, dando um tom ainda mais agressivo a esta parte. Isto não ocorre na primeira, segunda e quarta estrofes, em tom mais solene, em um cateretê executado de maneira mais contida e lenta.

O destino aqui me trouxe, cantar pra vocês eu vou
Eu só trouxe coisa boa, foi meu sertão quem mandou

No lugar que tem tristeza, eu vou levar alegria
Vou levar sinceridade onde existe hipocrisia
No lugar que tem mentira eu vou levar a verdade

³⁰¹ [Do disco *Linha de frente* já apresentado anteriormente]

Vou levar amor sincero, onde existe falsidade
Quando eu daqui sair...Vocês vão sentir saudade

A terra hoje balança
Vou aguentar o balanço
Quem espera sempre alcança
Eu espero e não me canso
Cantando a gente avança
Para depois ter descanso
Cheguei trazendo esperanças
Cantando em tempo de avanço

Vou soltar o inocente, não tem culpa quem prendeu
Vou castigar quem matou, vou rezar pra quem morreu
Vou defender quem apanha batendo em quem bateu
Vou tomar de quem roubou tirando o que não é seu
Vou jogar com quem ganhou vou ganhar pra quem perdeu
E para quem não tem nada vou dar o que Deus me deu
Se eu der tudo que eu tenho...Não acaba o que é meu

A terra hoje balança
Vou aguentar o balanço
Quem espera sempre alcança
Eu espero e não me canso
Cantando a gente avança
Para depois ter descanso
Cheguei trazendo esperança
Cantando em tempo de avanço

A autoglorificação do narrador chega ao absurdo, ele relata proezas impossíveis e um poder de “consertar o que está errado, fora de lugar”, o que chega a se assemelhar a uma forma de messianismo. Ele começa por se apresentar, nos dois primeiros versos que são cantados como moda de viola, antes de dar lugar ao cateretê. Sabemos que ele veio de um redentor e mítico sertão a julgar pela continuidade da letra. Estamos diante de uma abstrata idealização deste sertão, aqui visto como aquilo que não é moderno nem urbano, o que vem do campo, do rural e da “roça”, algo muito comum nas letras da música sertaneja

tradicional, mas de maneira mais explícita e direta, geralmente associada a situações concretas.

O narrador segue mostrando sua capacidade de levar alegria, verdade e amor por onde passa, combatendo tristezas, hipocrisia e falsidade. Na segunda estrofe o tom muda e todo o cenário de redenção descrito a partir das ações do mesmo narrador, que não sabemos quais serão, se torna mais tenso. Vemos que, antes de prevalecer a verdade e o amor, há um período de agitação e turbulência, localizado no presente: “a terra hoje balança, vou aguentar o balanço”. Em seguida há também um apelo à paciência, em meio a esta turbulência, pois esta é sempre recompensada. A espera por melhoras se dá cantando, pois “a música leva esperanças”, e “cantando a gente avança”. Depois ele nos diz que já se está vivendo um tempo em que as coisas acontecem em direção “ao avanço”, e que está “cantando em tempo de avanço”. Certamente estamos diante de uma referência à modernidade, à crescente industrialização e urbanização que ocorriam nos anos entre 1960 e 70.

Em 1970, Tião Carreiro e Pardinho gravariam um de seus mais populares discos *Viola cabocla*, em que regravam a canção com o mesmo nome originalmente interpretada por Tonico e Tinoco.³⁰² Mas gravaram também, no mesmo disco, mais uma canção de Jacó e Jacozinho, a emblemática e tradicionalista “Cavalo enxuto”, regravada por diversas duplas até os dias atuais e um dos pagodes de viola mais executados nas rádios dedicadas à música sertaneja tradicional. Composta pelos sempre presentes Lourival dos Santos e Moacyr dos Santos.

Eu tenho um vizinho rico
Fazendeiro endinheirado
Não anda mais a cavalo
Só compra carro importado
Eu conservo a minha tropa
E o meu cavalo ensinado
O fazendeiro moderno
Só me chama de quadrado
Namoramo a mesma moça
Vejam só o resultado.

Um dia a moça falou
Pra não haver discussão

³⁰² [Veremos esta significativa canção no próximo capítulo.]

Vamos fazer uma aposta
A corrida da paixão
Grã-fino corre no carro
Você no seu alazão
Eu vou pra minha fazenda
Esperar lá no portão
Quem dos dois chegar primeiro
Vai ganhar meu coração.

Ele calibrou os pneus
Apertou bem as ruelas
Eu ferrei o meu cavalo
Que tem asa nas canelas
O grã-fino entrou no carro
Pulei em cima da sela
Ele funcionou o motor
Fechou as quatro janelas
Chamei o macho na espora
Bem por baixo das costela.

Eu entrei pelo atalho
Pulando cerca e pinguela
Quando terminou o asfalto
Ele entrou numa esparrela
Numa estrada boiadeira
Toda cheia de cancela
Cheguei no portão primeiro
Dei um beijo na donzela
Quando o grã-fino chegou
Eu já estava nos braços dela.

O progresso é coisa boa
Reconheço e não discuto
Mas aqui no meu sertão
Meu cavalo é absoluto
Foi Deus e a natureza
Que criou este produto

Esta vitória foi minha
E do meu cavalo enxuto
A menina hoje vive
Nos braços deste matuto.

A tensão entre tradição e modernidade pode ser definida como uma das características mais perenes da música sertaneja tradicional. O antigo, o velho, é na maior parte das vezes – com algumas exceções, como no caso de “Ana Rosa” – exaltado e considerado superior ao novo e ao moderno, quase sempre visto como sem consistência. No conjunto de ideais presentes no repertório da vertente tradicional do gênero sertanejo, o tempo, a antiguidade e a experiência constituem aspectos indispensáveis para atribuição de legitimidade e mesmo para a possibilidade de valorização. Em “Cavalo enxuto”, temos um exemplo nítido e figurativo desta tensão que perpassa a música sertaneja tradicional, em que a valorização do conservadorismo moral parece ser um elemento pressuposto.

Esta canção é um pagode de viola, ritmo emblemático que surge com Tião Carreiro, como vimos, e foi gravada por duplas distintas em épocas distintas, dos tradicionalistas Tião Carreiro e Pardiniho e Jacó e Jacozinho até por duplas mais abertas às inovações e identificadas com a modernidade, e a juventude como Chitãozinho e Xororó e Fernando e Sorocaba. Como é característico, a viola desempenha o arranjo, aqui apoiado em uma nota só, e o violão faz a base, com uma batida distinta da viola, mas que se encaixa na batida que esta executa. O tempo é acelerado. Além do discurso proselitista contra a modernidade há ainda recorrente tensão entre o rico prepotente e o homem comum.

O herói da canção é o narrador, um pequeno sitiante que se vê em disputa com o rico vizinho, empolgado com as possibilidades tecnológicas da modernidade, encarnadas em seu possante automóvel. Entra em cena o batido tema da disputa do amor de uma donzela por um herói que representa a virtude, a coragem e a simplicidade, contra o vilão que encarna a prepotência e a arrogância. Ele não conjectura a possibilidade de derrota, em virtude de seu poder. Tipos assim são dos mais recorrentes, não somente no repertório da música sertaneja tradicional.

De imediato, o fato de o vizinho ser rico, já é associado ao deslumbre em relação às promessas da modernidade de conforto e ao mesmo tempo de velocidade, promessa de uma vida facilitada pela tecnologia. Além disso, ele não anda mais a cavalo, como se isto fosse coisa do passado, ultrapassada, que não estivesse à altura de tal posição social e interação nas novidades da vida moderna. Agora, ao invés do cavalo, o fazendeiro “só compra

carro importado”, ou seja, isto agora é um hábito, só possível a quem é muito rico. Cabe ressaltarmos que estamos diante de um lugar-comum na associação da riqueza e prepotência, bem como de futilidade, à modernidade. Temos em uma mesma história de oposições contrastantes o lado que representa “o mal”, contendo as tensões sociais, na figura do rico, bem como as tensões culturais entre o novo e o velho. O novo aqui é identificado com a vaidade e arrogância por um poder econômico desmedido, que se permite a caprichos insólitos.

Há claramente uma decepção do narrador com o desprezo que o fazendeiro possui pelo cavalo e conseqüentemente pela tradição. O fazendeiro moderno o chama de “quadrado”, em virtude de ele conservar sua tropa e seu cavalo ensinado. A moça que ambos acabam por namorar se torna o estopim para que as contendas sejam resolvidas, tal qual dois cavaleiros medievais, disputando em um torneio o amor da donzela. Esta é uma canção emblemática da, já bastante mencionada, tensão, e mesmo conflito, entre uma concepção de defesa do tradicional e aquilo que se considera moderno e oposto a esta mesma tradição.

O herói é um homem comum, do povo, um pequeno proprietário que defende os valores tradicionais e um modo de vida apresentado sob constante ameaça por novos costumes e concepções. Exalta uma tradição baseada na defesa do campo – como se pode observar de maneira bastante recorrente no repertório do gênero – da honra, coragem e justiça. Seu cavalo é descrito como um ente superior ao automóvel importado, em uma óbvia alusão à tecnologia moderna e sua prepotência e segurança de superioridade em relação ao que é tradicional, no caso, ao cavalo, aos velhos costumes, à ruralidade.

O fazendeiro, mais uma vez, representa a arrogância dos poderosos, daqueles que se consideram acima das leis e mesmo dos códigos morais válidos para os demais, e o deslumbramento em relação às inovações, ao que é atual, ao que está na moda, à modernidade, identificada com “estrangeirismos”.

A moral da história é bastante clara. A tecnologia é uma ilusão, assim como o deslumbramento em relação às novidades e à modernidade. Estas são implicitamente apresentadas como entes artificiais, distantes da realidade divina e natural. O carro importado tem sua utilidade limitada a um espaço artificial previamente planejado e concebido para ele e se mostra inútil, ou ao menos inferior ao cavalo do matuto, este “feito por Deus e a natureza”, quando confrontado com uma realidade “autêntica”, ou seja, não artificial.

Vejamos agora a canção “Homem sem rumo”, gravada no disco *A força do perdão*, com sua crítica à modernidade e uma visão trágica daquele que abandona a sociabilidade rural para se aventurar nas sedutoras terras da modernidade.

Eu longe da minha terra
Distante do povo meu
Pra lá eu não volto mais
Minha esperança morreu

A vida está me ralando
Tirando o que não me deu
Minha sorte foi madrasta
O mundo só me bateu

E quando chega o natal
Dia em que Jesus nasceu
Lá em casa todos reúnem
Só fica faltando eu
Não posso mandar dizer
O que me aconteceu aiai.

Estou vendo aquela casa
Papai e mamãe é quem mora
Vejo o meu amor primeiro
Na certa outro namora

E mamãe ajoelhada
Aos pés de Nossa Senhora
Rezando e pedindo sorte
Pro filho que mais adora

Meu coração está roxo
Está parecendo amora
Não é falta de suspiro
eu suspiro toda hora
Mãezinha quanta saudade
Eu distante da senhora aiai.

Derrubei matas e matas
Fiz lavoura de café
Quando a sorte me sorriu
Na vida dei marcha ré

A malvada da geada
 Destruiu a minha fé
 Tornei-me um homem sem rumo
 Remando contra a maré

Vou indo ao rumo do nada
 Veja a sorte como é
 Sorrindo eu peço desculpa
 Pra quem pisar no meu pé
 Pra quem já vive pisado
 Seja lá o que Deus quiser aiai.

(Compositores: Serrinha e Lourival dos Santos)

Esta canção é um cururu, mas diferente do padrão destes, aqui conta com variados instrumentos, como um teclado e seu arranjo é feito por uma sanfona. O andamento é mais lento e evoca melancolia e nostalgia, principalmente quando traz um trecho de uma tradicional canção de Natal em um dos intervalos entre as estrofes. Temos aqui a evocação de uma postura diante da vida muito comum no repertório da música sertaneja tradicional, que é a noção do mundo como um lugar hostil e de sofrimento, impessoal e indiferente. O indivíduo só consegue se encontrar e sentir calor humano, proteção e garantias mesmo de ajuda e sobrevivência em suas relações particulares, principalmente a família, mas também amigos. Para além dos laços de intimidade o que há é desespero, ilusão e sofrimento.

Mais uma vez temos também a oposição entre o campo e a cidade, diretamente relacionada à dicotomia entre os laços familiares e o mundo impessoal, apresentando a cidade como palco da realidade hostil e indiferente, assim como em “A canção do soldado”, que se contrasta com a realidade distante de suas “origens” e de sua família, certamente no campo ou interior. A canção traz uma visão trágica do espírito de aventura e de anseio por novos horizontes e mesmo de uma, mesmo que modesta, busca por melhora das condições financeiras, identificadas com a juventude. O ambiente doméstico e rural é mostrado permeado por sentimentos verdadeiros, como de aconchego e onde o protagonista encontra seu devido valor, onde é querido e amado.

Ele acaba sendo esmagado por um ambiente que lhe é estranho, mesmo que não somente urbano, mas também de fomentação da urbanização e do “progresso”: “derrubei matas e matas, fiz lavoura de café”. Sua casa e seu lugar de origem representam o calor humano, e mesmo uma autêntica religiosidade com a evocação do Natal, também associado à

união familiar tão prezada e tão distante, o sofrimento da mãe “aos pés de Nossa Senhora”. A canção termina de modo incerto, com o protagonista seguindo “para o rumo do nada”. Cada vez mais uma visão pessimista e trágica da vida relacionada à modernidade e à urbanização estará presente na música sertaneja tradicional, até chegar à desilusão completa e mesmo uma ausência total de sentido em relação ao progresso e crescimento das cidades. Veremos como esta tendência irá aumentar no próximo capítulo

4.6 Uma visão panorâmica: música sertaneja tradicional nos anos 60 e início dos 70

A música sertaneja passou por significativas transformações no decorrer da década de 1960. Tião Carreiro e Pardinho foram protagonistas dessas modificações naquela que denominamos ser a vertente tradicionalista do gênero. Ao longo deste capítulo objetivamos demonstrar estas modificações por meio da exposição e análise das canções que irão expressar mudanças no discurso e nas imagens nacionais presentes nas letras, bem como nas visões sobre a modernidade, a urbanização e a defesa da tradição. No decorrer do trabalho até este momento podemos afirmar que a realidade rural nacional está associada, muitas vezes de maneira inseparável, como podemos observar em diversas canções analisadas anteriormente, aos valores considerados tradicionais, à exaltação do passado – fundamental para se estabelecer uma noção de continuidade³⁰³ – e a uma narrativa que reconstrói este passado como superior a uma realidade urbana e moderna, associada à coisificação das pessoas e dos valores tradicionais.

Diferentemente da década de 1950, o discurso de exaltação do rural, do nacional e da tradição deixa de ser baseado em imagens idílicas e bucólicas, onde uma vida de harmonia e simplicidade é associada ao passado campestre. Embora estes aspectos ainda apareçam em canções da vertente tradicional, vimos que na década de 1960, o tom épico, em muitos casos belicoso, e as histórias violentas se tornam muito mais recorrentes, assim como um apelo à nacionalidade e unidade nacional, tais como os de “Pagode em Brasília”, “O patriota”, entre outras, e, de alguma maneira, despreza os “inimigos da pátria”, como nos casos de “Linha de frente”, “O justiceiro”, “Filho da liberdade”³⁰⁴. Há um anseio por defender o “que é nosso” e menosprezar o que é considerado estrangeiro, como no caso explícito de “A

³⁰³ ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 38.

³⁰⁴ [Estas duas últimas canções serão analisadas posteriormente]

viola e o violeiro”, apresentada no início deste capítulo. O passado da nação é descrito a partir de heróis anônimos desbravadores, cavaleiros, carreiros, boiadeiros, ao invés de se centrar, como ocorria na década de 1950, no homem do campo, que vivia de maneira simples, e na exaltação da terra como lugar de satisfação das necessidades e de uma vida mais autêntica, característica de narrativas bucólicas.

Claro que o épico, o aventureiro e cavaleiro também estavam presentes nas canções da década de 1950, tais como as já citadas no primeiro capítulo, “Garimpo”, “Chico Mineiro” e “Sertão do Laranjinha”. Mas a imagem mais recorrente era a do pequeno agricultor que supre suas necessidades materiais e espirituais a partir do trabalho na terra, descrita sempre como um lugar de fartura e beleza, como o lugar em que Deus pretendia que o homem habitasse.

Da mesma forma, durante a década de 1960, nas canções de Tião Carreiro e Pardinho, as narrativas bucólicas já não são regra, mas não deixam de existir, apenas dão lugar a um discurso mais heroico, épico e belicoso que se torna predominante, assim como o trágico e a exaltação do sacrifício. Esta é uma mudança de foco nas narrativas rurais e do passado, que, embora tenham se propagado com a popularidade de Tião Carreiro e Pardinho, também devem muito às canções popularizadas por Jacó e Jacozinho, muitas delas regradas por aqueles, tais como “Ladrão de terra”, “Mar vermelho” e “Canção do soldado”, vistas neste capítulo.

Temos então, de maneira mais constante do que anteriormente, o passado, o sertão, onde estão os valores tradicionais, considerados positivos, como tempo e espaço de conflitos, de lutas pela sobrevivência ou pela justiça. Ficam em segundo plano as descrições de vidas harmônicas e felizes, de sua simplicidade, como as descritas nas letras bucólicas, e se destaca a descrição de um meio hostil, permeado de personagens que também podem ser hostis aos heróis. Isso não significa uma visão negativa do passado e do sertão e exaltação do moderno e urbano como lugar de civilização e racionalização da vida, onde as dificuldades e a própria violência são amenizadas por uma sociabilidade mais polida e pelas leis e instituições, que substituiriam a “lei da bala”, presentes no sertão. Isso significa que o campo é visto como lugar de valores como a honra e a coragem.

O passado e o sertão são apresentados como hostis e violentos, mas são lugares para homens corajosos e capazes de enfrentar as intempéries da vida. De forma implícita ou explícita, a visão que permeia estas canções acerca da modernidade e da urbanização é que estas são responsáveis por um enfraquecimento das pessoas, que se tornariam menos capazes de enfrentar as dificuldades da vida, de se defenderem e de manterem a própria honra. Além

da cidade e da modernidade como sendo realidades onde valores tradicionais, como a honra, a coragem, a família e o sagrado – considerados uma espécie de ordem natural e sua ruptura uma afronta e uma desonra a esta mesma ordem – são colocados em cheque. O sertão, descrito como lugar hostil, é visto por isso, também, como lugar onde as pessoas têm de se virar por si mesmas, sem dependerem de instituições, como, por exemplo, em “Ladrão e terra” e “Filhos da Bahia”. É necessário que haja um desassombro em relação ao risco físico e à perda da própria vida.

Outro aspecto a ser destacado é que a música sertaneja se torna mais engajada politicamente a partir da ditadura militar,³⁰⁵ fazendo referência a situações mais cotidianas e relacionadas diretamente ao seu momento, tais como as narrativas de aventuras de policiais e a menção direta a certos acontecimentos momentâneos, como ao “atual presidente”, em “Linha de Frente”. O discurso de apologia à Pátria da música sertaneja tradicional se torna mais desafiador, e mesmo tenso, em relação à década de 1950, quando predomina uma descrição mais pacifista, sem menção a inimigos da pátria, e sim a exaltação da união nacional e uma mensagem que afirma que todos estão do lado do Brasil.

Teremos então um discurso cada vez mais forte que descreve uma pátria que precisa ser defendida, uma pátria dividida, que possui inimigos, e entre estes podemos listar os “novos costumes” da juventude, vistos como uma corrupção moral, bem como uma influência estrangeira como no caso de “A viola e o violeiro” e como se tornará cada vez mais recorrente, como veremos. Temas como a contestação dos jovens em relação às velhas gerações e valores causam verdadeiro escândalo ao tradicionalismo defendido e sistematizado pelo repertório da música sertaneja tradicional e estarão cada vez mais presentes no repertório da música sertaneja tradicional e de Tião Carreiro e Pardinho, como veremos posteriormente.

No próximo capítulo veremos a continuidade desse discurso nacionalista, mais próximo dos acontecimentos do momento e menos distante e genérico do que aquele bucólico, de exaltação da natureza e da vida simples do homem rural dos anos de 1950. Cada vez mais, casos específicos que se referem a acontecimentos particulares e que se desenrolam em um ambiente mais moderno e urbano, ocorridos em contextos que até a década de 50, e mesmo início de 60, se tornam presentes. Histórias de caminhoneiros nas estradas, policiais perseguindo e vencendo vilões, bem como a própria política, passam e passarão a ser temas cada vez mais constantes. Em grande medida já vimos a emergência destes temas mais imediatos e presentes na realidade em um profundo processo de modificação social. A própria

³⁰⁵ [No próximo capítulo continuaremos a apresentar e analisar canções que se vinculam ao contexto do período da ditadura, durante os anos 60 e 70]

política passa nesse contexto a ser um tema mais presente e mais explícito do que o era nos anos 50, com referências a personagens específicos, bem como a medidas e decisões tomadas pelo governo. Esta tendência de se voltar para aquilo que é mais imediato, que está mais ligado diretamente aos acontecimentos do momento, em comparação com o bucolismo distante e relativamente atemporal dos anos 50, acaba por se constituir como uma marca tanto da música sertaneja tradicional, nosso foco até aqui, mas também se mostra nas canções relacionadas às duplas consideradas mais modernas e abertas às inovações e a uma sonoridade e estética estrangeiras.

A principal destas duplas seria Leo Canhoto e Robertinho, que será vista mais detalhadamente no próximo capítulo. Veremos como Leo Canhoto e Robertinho seriam protagonistas de uma separação mais nítida e inconciliável entre a música sertaneja tradicional e a moderna, cuja ousadia nas experiências estéticas chegaria à incorporação da guitarra elétrica. Nesta dupla poderemos vislumbrar as principais modificações ocorridas na vertente moderna, bem como suas peculiaridades sonoras, que, de forma explícita, apesar das inovações estéticas, acabou por se alinhar ao governo militar, marcadamente o presidente Médici, considerado por eles e muitas das letras do gênero sertanejo, como um presidente que “olhou” para o homem do campo e instituiu direitos trabalhistas a ele.

CAPÍTULO V

5 ATIRANDO PARA TODOS OS LADOS: AS NOVAS EXPERIÊNCIAS E SEPARAÇÃO ENTRE MÚSICA SERTANEJA MODERNA E TRADICIONAL

5.1 Os “*Hippies*” pistoleiros, defensores da ordem: Leo Canhoto e Robertinho e a abertura incondicional da música sertaneja

Vimos até aqui que a música sertaneja tradicional se caracteriza pela construção de imagens do Brasil e também por um discurso que se manifesta de maneiras distintas, marcadamente em paisagens rurais e com um variado leque de personagens que protagonizam narrativas que ora podem ser bucólicas, ora trágicas, ora épicas. Podemos concluir que há uma autoimagem na música sertaneja tradicional que a define como representante da cultura nacional, marcadamente a depositária de uma pretensa unidade da cultura rural. Claro que, analisando os juízos acerca da música e sobre o que define aquilo que é nacional, percebemos não ser algo fixo, pois um gênero considerado, por vezes, não pertencente à tradição, pode, em outro momento, ser visto como representante desta, ser “de raiz”. Em outras palavras, a definição do que seja “tradição”, ou mesmo do que possa ser considerado “música sertaneja autêntica”, é variável, parte de uma “interpretação do passado, uma seleção e avaliação daqueles que nos antecederam”.³⁰⁶

As duplas da década de 1950, que eram consideradas inovadoras, citadas nos dois primeiros capítulos, são atualmente consideradas “autênticas duplas sertanejas”, ou “caipiras”. Dificilmente podemos imaginar alguém classificando Palmeira e Biá, ou mesmo Cascatinha e Inhana, como duplas abertas às sonoridades estrangeiras e como infiéis à “genuína música sertaneja”. A própria polca paraguaia e a guarânia, assim como o bolero, são identificados como gêneros pertencentes ao conjunto da música sertaneja “de raiz”. É o que podemos observar em repertórios lançados atualmente por duplas consideradas tradicionais, como é o caso de Tião do Carro e Pagodinho, ou Goiano e Paranaense e Marcos Violeiro e Cleiton Torres. Nos anos de 1970 e 80, os discos de Tião Carreiro e Pardinho, por exemplo,

³⁰⁶ WILLIAMS, Raymond. **Tragédia moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2008. p. 34.

são considerados pertencentes à “tradição”, comparados com duplas mais ousadas nas incorporações e mais abertas às sonoridades estrangeiras e modernas, embora guarânicas e polcas componham seu repertório considerado “sertanejo”, “raiz” e “nacional”. Há renovações do que pode ser considerado tradicional e moderno.

As décadas de 1960 e 70 foram tempo de muitas mudanças e experiências no interior da heterogênea e cada vez menos definida música sertaneja. Este é genericamente o período em que há uma abertura muito mais intensa às sonoridades consideradas modernas e identificadas, muitas vezes, com a juventude, bem como a incorporação de instrumentos que eram considerados estranhos à música sertaneja. Concomitantemente a viola de dez cordas é deixada de lado por duplas afeitas às experiências com sonoridades modernas e estrangeiras. Isto não ocorria anteriormente, quando nos remetemos àqueles que incorporaram as canções mexicanas e os boleros, já vistas anteriormente que, mesmo com novas influências musicais estrangeiras continuavam gravando ritmos tradicionais, assim como canções com os temas rurais e com a viola de dez cordas como instrumento de destaque.

Podemos afirmar que é a partir da segunda metade da década de 1960 e no decorrer da de 70 que as duas tendências, uma que quer ser portadora da pureza e do nacional e outra aberta às sonoridades estrangeiras e com muitas variações, vão adquirir novos aspectos, mas também irão se tornar mais distantes uma da outra e, portanto, mais identificáveis: as duplas tenderão cada vez mais a ter um padrão sonoro e a não gravar canções que são identificadas com a tradição ao mesmo tempo que se abrem para novas incorporações. Isto representa uma mudança do quadro anterior. Com Palmeira e Biá, Cascatinha e Inhana e Pedro Bento e Zé da Estrada, que se abriram para experiências consideradas ousadas, havia aparentemente uma necessidade de continuar “fazendo parte da tradição”, ou seja, de prosseguir a gravação de canções consideradas “genuínas” da música sertaneja tradicional.

As duplas que recusavam estas experiências “mais ousadas”, nas décadas de 1950 e início dos 60, e não incorporavam o que era considerado como “alienígena”, podem ser definidas como a vertente mais “purista” e tradicionalista do gênero, que o identifica apenas com o assumidamente nacional e rural. Tônico e Tinoco, por exemplo, não se voltaram para o bolero, a polca e as canções mexicanas, e mesmo Tião Carreiro e Pardiniho, no início da década de 1960. Mesmo experiências de grande sucesso comercial, como a de Palmeira e Biá, com seus boleros, não fizeram com que estes deixassem de gravar as canções consideradas rurais e nacionais por parte dos puristas. Isto irá mudar radicalmente nos anos 70 e 80, como veremos mais adiante.

A separação entre uma tendência mais aberta às influências modernas e urbanas e uma identificada com a tradição, o ruralismo e o nacional era então menos nítida, pois as duplas mais “abertas” possuíam também um repertório ligado aos temas rurais e à gravação de canções de ritmos considerados tradicionais. A separação se dava entre as duplas que recusavam as experiências sonoras modernas ou estrangeiras e as que as incorporavam. Veremos agora as principais características e aspectos de uma nova configuração que o gênero adquire marcadamente a partir da segunda metade dos anos 60, centrando-nos na dupla Leo Canhoto e Robertinho, que seriam os grandes protagonistas desta separação mais nítida, em certa medida irreduzível, entre as vertentes tradicional e moderna. Compararemos seu repertório com o de Tião Carreiro e Pardinho no mesmo período, estes últimos vistos cada vez mais como representantes da viola e da tradição.

Esta dupla foi escolhida por representar uma abertura muito maior do que de qualquer outra até então. Ela se abre para várias sonoridades de grande circulação, por exemplo, ao incorporar a guitarra elétrica e também por ser a primeira dupla a praticamente se desvencilhar de elementos identificadores da tradição, marcadamente da viola de dez cordas e dos seus ritmos mais representativos vinculados ao instrumento musical, tais como o cururu, a moda de viola, o cateretê e a toada. A dupla também se destaca por uma mudança nas imagens do Brasil presentes em suas letras e em sua definição do nacional.

Diferentemente das outras duplas que buscaram as inovações,³⁰⁷ Leo Canhoto e Robertinho não se atermiam apenas ao tema do amor romântico, mas, assim como a vertente tradicional, dedicam-se a uma multiplicidade de temas que serão apresentados mais adiante. Por ora basta-nos a ciência de estarmos diante de uma nova imagem do nacional, muito mais engajada politicamente, principalmente no apoio ao governo militar, apregoando a união nacional para além das diferenças sociais.

Leo Canhoto, cujo nome original é Leonildo Sachi, é natural de Inhuma, interior de São Paulo, e nasceu em 1936. Seu parceiro, Robertinho (José Simão Alves), nasceu em 1944, é natural de Água Limpa, Goiás. Os dois formaram uma dupla de grande popularidade e influência sobre as definições de padrões da música sertaneja. De modo geral ficaram conhecidos, inclusive nas pesquisas e literatura acerca do gênero musical, como os introdutores das influências da Jovem Guarda, do rock e da “cultura jovem” no gênero sertanejo.

³⁰⁷ [Tais como Palmeira e Biá, Pedro Bento e Zé da Estrada e posteriormente Mato Grosso e Matias, João Mineiro e Marciano e mais além ainda Chitãozinho e Xororó, Leandro e Leonardo e Zezé di Camargo e Luciano]

Essa imagem deve ser complementada com outras características, entre elas a composição, por parte de Leo Canhoto, de letras e canções para duplas tradicionalistas, além de um repertório que, embora em sua forma possa ser classificado de moderno e inovador, o conteúdo de suas letras tem um inequívoco caráter conservador e tradicionalista, de defesa dos valores tradicionais e da religiosidade tão presentes no repertório da vertente tradicional da música sertaneja, além de um patriotismo empedernido e engajado na defesa dos projetos dos governos militares, como já observou Gustavo Alonso.³⁰⁸

O verbete dedicado à dupla na *Enciclopédia das Músicas Sertanejas*³⁰⁹ traz de maneira direta e concisa a imagem dela como representante da modernização da música sertaneja e também da perda de suas “raízes”. Nele, entre informações, encontramos também juízos e concepções sobre a localização de Leo Canhoto e Robertinho no gênero sertanejo.

Se Tonico e Tinoco se fizeram notar pela fidelidade total às mais puras raízes da música sertaneja, Leo Canhoto e Robertinho marcaram presença exatamente pelo motivo oposto, assimilando influências musicais e instrumentais do *pop-rock*, inclusive promovendo-se como “os *hippies* do mundo sertanejo” (como diz a capa de um dos LPs – sem contar as coletâneas – que gravaram na RCA de 1969 a 1983).³¹⁰

Temos aqui uma imagem típica dos estereótipos comuns acerca das distinções entre as tendências da música sertaneja. A visão de que Tonico e Tinoco representam uma música sertaneja “raiz”, mais “autêntica”, com “fidelidade total às mais puras raízes”, e de que Leo Canhoto e Robertinho seriam os protagonistas de uma espécie de sertanejo “desviado”, ou seja, de um sertanejo que renega suas tradições e que se abre às influências da música *pop*. A identificação deles neste mesmo teor é dada por Rosa Nepomuceno, da qual eles recebem novamente a alcunha insólita de “*hippies* da música sertaneja”.

A estreia em disco de Leo Canhoto e Robertinho na RCA, em 1969, surpreendera. O desejo de modernizar a cara da música e do próprio artista sertanejo de ser aceito pela nova classe média urbana estava escancarado. O figurino não deixara dúvidas. Eles sabiam o que queriam: desprezavam aqueles trajes mexicanos, com calças de listras e chapéu de Sancho Pança, e inauguraram um estilo, na verdade mais exagerado, misturando trajes de boiadeiro com roqueiro. Sob as camisas berrantes de estampados psicodélicos abertas ao peito, tilintava uma profusão de medalhões e pulseiras. E os cabelos tinham crescido.³¹¹

³⁰⁸ ALONSO, Gustavo. **Cowboys do asfalto: música sertaneja e modernização brasileira**. 2011. Tese (Doutorado em história) – Universidade Federal Fluminense, Niterói.

³⁰⁹ MUGNAINI, Ayrton. **Enciclopédia das músicas sertanejas**. São Paulo: Letras e Letras, 2001. p. 128.

³¹⁰ *Ibid.*, p. 128.

³¹¹ NEPOMUCENO, Rosa. **Música caipira: da roça ao rodeio**. São Paulo: Editora 34, 1999, p. 179.

A descrição da aparência com que a dupla se apresentava, não em todas as aparições públicas, mas nas que ficaram marcadas justamente pelas inovações, dá mostras da imagem que lhes ficou fixada e do papel que lhes é atribuído na trajetória da música sertaneja. Nepomuceno ainda os irá classificar como “uma espécie de ‘bicho-grilo’ caipira”³¹² e irá mencionar uma aversão por parte dos tradicionalistas em relação às inovações, mencionando uma discriminação sofrida por eles em locais de encontro dos artistas sertanejos em São Paulo, tais como o *Café dos Artistas* e nos bastidores das rádios e gravadoras.

A atribuição das inovações a uma pretensa conquista da classe média tem de ser mais refletida, pois as causas das novas experiências certamente se devem a um conjunto de motivações, nas quais algumas têm mais influência do que outras, além do que a dupla sempre fez sucesso entre as classes baixas, trabalhadores e indivíduos sem educação formal. Cabe ressaltarmos que a ideia de que as inovações e gradativas adaptações da música sertaneja ao mercado foram interpretadas já por Waldenyr Caldas como determinadas por fatores econômicos, no caso, o lucro das rádios e gravadoras, o que o levou a classificar a música sertaneja, no ambiente citadino, como sendo parte da cultura de massas, mesmo as duplas consideradas “de raiz”, como é o caso de Tônico e Tinoco.³¹³

Analisando a maneira como a dupla Leo Canhoto e Robertinho é localizada no interior da música sertaneja, inclusive em obras e pesquisas acerca do gênero e aquilo que se convencionou considerar o seu papel de “desvirtuamento” estético e temático da música sertaneja, podemos inferir que as restrições e adjectivações, referidas acima, ocorrem muito mais por parte daqueles que estudaram o tema, do que pelo público, que, tal como no caso de Cascatinha e Inhana e Palmeira e Biá, recebeu muito bem as experiências da dupla. Mas isso será discutido mais adiante. Aqui cabe ressaltar que podemos detectar uma espécie de tentativa de engessamento da imagem da dupla, como somente inovadora e experimental, e, portanto, uma espécie de antítese da tradição. Mais uma vez, não é o caso, ao menos não de maneira absoluta.

Leo Canhoto e Robertinho, de fato, podem ser definidos como inovadores e suas experiências realmente foram intensas e inusitadas, como a aproximação em relação à *Jovem Guarda*, que representava o rock e a cultura jovem e urbana, para a música sertaneja. Havia de fato uma tensão entre as modificações apresentadas e a estética tradicionalista. Mas, por outro lado, Leo Canhoto compôs diversas canções que seriam consideradas clássicos e

³¹² NEPOMUCENO, Rosa. **Música caipira: da roça ao rodeio**. São Paulo: Editora 34, 1999, p. 181.

³¹³ CALDAS, Waldenyr. **Acordes na aurora: música sertaneja e indústria cultural**. 2. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1979.

representantes da música sertaneja tradicional. É isso que muitas vezes escapa no papel fundamental, ou ao menos decisivo, atribuído à dupla na bibliografia do tema, assim como uma mentalidade oficialista, de defesa da pátria e da ordem, presente em suas letras, além da costumeira exaltação da “violência justa”, principalmente por parte dos órgãos de repressão. Trata-se então de compreender melhor as nuances e variações que compõem o papel desempenhado por Leo Canhoto e Robertinho tanto para a trajetória da música sertaneja, quanto para as concepções, preferências estéticas, narrativas e sonoras de seu público.

É um senso comum, por exemplo, associarmos os anos das décadas de 1960 e 70 à ascensão da juventude como uma espécie de grupo com ideias e uma cultura próprios, cujo impacto cultural e político seria grande. Associa-se à juventude o desejo de mudança, a ruptura com a tradição, ao questionamento dos valores tradicionais, da sacralidade e da religião, ou seja, valores que são defendidos no repertório da música sertaneja como um todo.

Estamos diante de uma dupla que se associa de alguma forma a esta “cultura jovem”, mas aqui devemos buscar as formas de associação, que, no geral, não são discutidas. Chega a ser irônico, quando não insólito, associarmos a “cultura hippie” a uma dupla que abertamente defendeu a ditadura militar, mesmo utilizando uma estética considerada inovadora. Mesmo diante de tensões assim podemos inferir que a definição de seu papel é ainda mais complexa e que esta complexidade está relacionada a diversas das tensões culturais e sociais que caracterizam o período. Encontraremos algumas de suas letras da dupla que se aproximam muito do *ethos* das canções da Jovem Guarda, uma vertente musical conhecida por exaltar uma cultura jovem.

Leo Canhoto e Robertinho gravaram 22 LPs entre 1969 e 1991. Na era dos CDs, a BMG lançaria uma coletânea com as músicas de maior sucesso. Seus vinis foram gravados pela RCA. Ao longo da carreira gravaram em torno de 200 canções que podem ser classificadas de acordo com alguns temas mais recorrentes. Cada disco possui, quase sempre, 12 canções. As canções de amor são as mais presentes e, em geral, representam a metade das canções dos discos. A outra metade se divide tematicamente entre canções religiosas – sempre com uma sonoridade estilizada, com teclados, baixos e mesmo guitarras – história de bandidos e mocinhos, inspiradas em roteiros de faroeste, muitas se desenrolam na paisagem de pequenas cidades do interior brasileiro, em uma tentativa de nacionalizar o gênero cinematográfico, e, por fim, as canções que se voltam para imagens nacionais, muitas delas de apoio ao governo militar, outras de exaltação dos trabalhadores como “soldados do progresso” e outras de defesa do “homem do campo”, também visto como a base do desenvolvimento

econômico nacional. Estas canções que nos trazem visões e posicionamentos acerca do Brasil representam um quinto do repertório da dupla.

O primeiro disco de Leo Canhoto e Robertinho foi lançado em 1969, dez anos após a gravação do primeiro disco de Tião Carreiro e Pardinho. A estimativa é que este disco tenha vendido 500 mil cópias.³¹⁴ A canção de maior destaque foi “Apartamento 37”, com o recorrente tema das desventuras amorosas, contando a história de um narrador abandonado por sua amada em um ambiente metropolitano, um apartamento de um edifício, de onde narra sua amargura. Tal como em “Boneca cobiçada”, a narrativa de sofrimento por amor se desenrola em uma grande cidade.



Figura 13 – Capa de *Leo Canhoto e Robertinho* (1969)

Fonte: LÉO CANHOTO E ROBERTINHO, 2014.³¹⁵

Do mesmo disco cabe ainda destacar as canções “Jack, o matador”, um faroeste cantado, em ritmo acelerado, com guitarra no arranjo, em que os dois pistoleiros duelam ao final no “salão” e não no *saloon*, e bebem cachaça, com uma introdução e desfecho permeados pelo som de tiros. Há ainda canções sentimentalistas e moralistas, nas quais o melodrama se torna bem mais latente do que nas canções tradicionalistas – o que seria uma das marcas e distinções da dupla em relação às anteriores – tais como “Filho do ladrão”, que conta a história de um menino que se encontra na miséria após a prisão de seu pai e acaba encontrando na religião sua redenção, e “Primeira comunhão”, que conta a história também de um menino que quer ir à Igreja e cumprir os sacramentos, mas enfrenta um pai cruel e ateu.

³¹⁴ DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA BRASILEIRA. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/leo-canhoto-e-robertinho/dados-artisticos>>. Acesso em: 20 fev. 2014.

³¹⁵ LÉO CANHOTO E ROBERTINHO. Disponível em: <<http://blogamantesdaviola.wordpress.com/2009/07/18/leo-canhoto-e-robertinho/>>. Acesso em: 20 fev. 2014.

Embora o moralismo, a religiosidade, o sentimentalismo e o tom folhetinesco sejam características presentes em toda música sertaneja, seja em suas vertentes mais tradicionais, ou modernas, em Leo Canhoto e Robertinho, eles se tornaram extremamente didáticos e ainda mais realçados por uma utilização exaustiva de diminutivos, tais como “o menininho”, o seu “paisinho”, o “santinho” entre tantos outros, em uma proporção muito maior do que era comum. Este tom melodramático está presente nas canções moralistas e não nas violentas e satíricas inspiradas nos estereótipos dos roteiros de faroeste. Cabe ainda frisar que o instrumento de maior destaque no repertório da dupla é a sanfona, em vários dos ritmos que compõem seu repertório. A viola de dez cordas está sempre ausente, e embora tenham ficado marcados pela introdução da guitarra na música sertaneja, na literatura sobre o gênero musical, ela aparece bem menos do que a sanfona, acompanhada por baixos, por vezes baterias e violões.

Em 1972, Leo Canhoto e Robertinho ganharam o prêmio “Disco de Ouro”, concedido pela primeira vez a uma dupla sertaneja. Durante a década de 1970, viriam a se destacar por uma profunda influência da cultura norte-americana em sua estética e temática. Muitas canções têm como inspiração em seus arranjos introdutórios as populares canções de filmes de faroeste, marcadamente as produções italianas. Além disso, em muitas capas dos discos, aparecem vestidos de pistoleiros e empunhando seus *colts* em paisagens abertas, planícies ou *saloons*. O universo do faroeste está presente em canções como “Jack Matador”, “O homem mau”, “Buck Sarampo”, entre outras. Mais um exemplo de assimilação, e mesmo empolgação, com frutos da cultura de massas oriunda dos EUA.

A dupla é vista como uma “nova geração” da música sertaneja, que em uma visão mais ampla pode ser localizada naquela vertente mais eclética – embora tenha um discurso ufanista e mesmo oficialista³¹⁶, presente em muitas letras e como um valor – que sempre buscou se inteirar sobre novas referências estéticas oriundas de outros países e utilizá-las, uma vez que se mostravam de grande aceitação pelo público. Foi assim com as guarânicas e polcas de Cascatinha e Inhana, com os boleros de Palmeira e Biá, com os ritmos mexicanos de Pedro Bento e Zé da Estrada, e seria assim, com a mescla de rock e instrumentos modernos, como a guitarra, e os temas musicais de faroestes, com Leo Canhoto e Robertinho.

É como se fosse estabelecida uma relação entre o rural nacional e o rural norte-americano, uma relação baseada nas narrativas míticas e épicas, presentes tanto nas canções da música sertaneja tradicional quanto nos filmes de faroeste, que neste momento, ironicamente, durante os anos 60 e 70 eram produzidos em maior quantidade na Itália.

³¹⁶ [Como veremos adiante]

Podemos aqui facilmente nos remeter às concepções de Nestor Canclini em suas considerações sobre o hibridismo cultural. Podemos afirmar que Leo Canhoto e Robertinho, assim como Tião Carreiro e Pardinho e Tonico e Tinoco, fizeram, mas em direções distintas:

Propõem outro tipo de vínculos da cultura com o território, do local com o internacional, outros códigos de identificação das experiências, de decifração de seus significados e modos de compartilhá-los. Reorganizam as relações de dramatização e credibilidade com o real.³¹⁷

Tal como ocorre ao longo da trajetória da música sertaneja, com outras duplas mais identificadas com os “modismos” musicais, com as sonoridades de maior sucesso no momento de sua carreira e às inovações aos padrões, Leo Canhoto e Robertinho também iriam ser reconhecidos, posteriormente, como uma dupla que faz parte da tradição, como representantes da “autêntica música sertaneja”, marcadamente a partir dos anos 90. Foram caracterizados como “corruptores”, ainda nos anos 60 e 70, ao abandonarem a viola de dez cordas e incorporarem guitarras e uma sonoridade que remetia ao sucesso da expansão da cultura norte-americana para outras localidades, mas, atualmente, são reconhecidos como parte da gama de “pais fundadores” da música sertaneja. No ano de 2010 participaram de um tradicional encontro de violeiros na cidade de Mauá, no interior de São Paulo, e foram convidados por Inezita Barroso para se apresentarem no conhecido e perene programa *Viola, Minha Viola*³¹⁸, que buscou construir sua identidade como um espaço aberto somente aos “autênticos caipiras”.



Figura 14 – Capa de *O homem mau* (1969)
Fonte: SAUDADE DA MINHA TERRA, 2014.³¹⁹

³¹⁷ CANCLINI, Nestor. **Culturas híbridas:** estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 2000, p. 263.

³¹⁸ DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA BRASILEIRA. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/leo-canhoto-e-robertinho/dados-artisticos>>. Acesso em: 20 fev. 2014.

³¹⁹ SAUDADE DA MINHA TERRA. Disponível em: <http://saudade-da-minha-terra2.blogspot.com.br/2011_12_01_archive.html>. Acesso em: 10 fev. 2014.

O segundo disco da dupla, intitulado *O homem mau*, também está carregado pelas mesmas características destacadas no primeiro, a inspiração nos filmes de faroeste e o sentimentalismo em letras moralistas. Foi lançado também no ano de 1969, e merece destaque a foto da capa, onde a dupla aparece trajada como dois pistoleiros de filmes B, com suas armas na cintura, coletes e lenços coloridos. O terceiro disco seria um grande sucesso, trazendo o inusitado título *Rock Bravo chegou para matar*, nome da primeira canção do LP. Este título se alinha muito bem ao espírito da dupla, que mescla, de forma cada vez mais intensa em sua trajetória referências do faroeste com o *rock*. A imagem da capa já é bem ilustrativa.



Figura 15 – Capa de *Rock Bravo chegou para matar*, terceiro disco
Fonte: Acervo do autor, 2014.

O disco possui canções de amor romântico e também duas canções que têm o carro, símbolo da urbanização e da modernidade no imaginário da música sertaneja, em oposição ao cavalo, sendo exaltado, principalmente na quarta canção, que remete à Jovem Guarda, intitulada “Meu carango”, e na décima com o “Calhambeque do meu bem”. Estas canções deixam claro que a dupla não se faz de rogada em aderir aos símbolos da urbanidade e da tecnologia, vistos comumente nas canções tradicionalistas como opostos à ruralidade e às tradições. Não encontramos nenhum registro anterior de uma canção que tenha uma letra de apologia e exaltação do automóvel, normalmente descrito como veículo de “grã-finos” arrogantes ou mesmo de fazendeiros deslumbrados com as novidades modernas, como em “Cavalo enxuto” e também em “Nelore Valente”.

É neste disco que a dupla irá gravar uma de suas canções da maior sucesso com tema político e clamor pelo desenvolvimento nacional através da “união de todos”: “Soldado sem farda”. Aí estão presentes, de forma muito mais explícita do que na maior parte das

canções que vimos até então, a defesa da nação como sendo a defesa do Governo e uma imagem bem peculiar do homem do campo que será analisada mais adiante.

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

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

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

Aqui vai também o aperto de Mão
E o abraço do exército brasileiro
Todos operários das grandes indústrias
Enviam um abraço ao soldado roceiro
Soldado sem farda, que Deus lhe abençoe
Para continuar sempre assim sorridente

Aceite lavrador, o abraço apertado
Do homem que agora é nosso presidente.

É uma canção com muitos instrumentos, como teclados, baixo, bateria e guitarra, o que representa uma grande inovação. O ritmo é do *rock*, mas bem lento. Tudo isso ganha um ar mais “arcaico”, nas vozes de Leo Canhoto e Robertinho, no mesmo padrão das duplas tradicionais, nasaladas e em terças, sem muitas nuances. Chama a atenção na letra o comprometimento com o governo militar e o apelo à união nacional para o desenvolvimento do país, a ponto de o trabalhador rural também ser visto como um soldado desta batalha. É uma mensagem de que o esforço e o trabalho do homem do campo são reconhecidos e não desprezados “pelos homens de posição” como por exemplo em a “Caneta e a enxada”, onde a letra mostra o menosprezo e a soberba das elites urbanas em relação aos trabalhadores rurais.

Esta letra pode ser relacionada com a política de Médici, com a implementação do ProRural, de regulamentar e garantir direitos trabalhistas, tais como pensão e aposentadoria aos trabalhadores rurais³²⁰, um dos motivos que faria com que fosse um dos presidentes mais populares no repertório da música sertaneja.³²¹ É ele o presidente que, ao final da canção, manda o “abraço apertado ao lavrador brasileiro”. O narrador se coloca como um porta-voz das Forças Armadas e busca demonstrar como estas valorizam o trabalho do homem do campo, visto por elas como um soldado também. Há ainda um abraço dos “artistas do Rádio, disco e televisão” aos lavradores. Após receber abraços dos estudantes, da Marinha e da Aeronáutica o lavrador é descrito ainda como “a raiz da nação”, a base de tudo, sem o qual não existiriam o país e seu progresso.

Ora, naturalmente estamos diante de uma canção e de uma peça de propaganda que parece emanar diretamente do poder. Leo Canhoto, compositor da música, coloca-se na posição de membro do regime. A letra é permeada da visão de que o governo militar é uma unanimidade e que receber o seu reconhecimento é uma grande honra para o povo, especificamente o lavrador. No ano seguinte a dupla gravaria mais uma canção elegíaca ao “soldado lavrador”, a primeira de seu quarto disco *Buck Sarampo*, intitulada “A morte de um guerreiro”, em que podemos ouvir:

³²⁰ ALONSO, Gustavo. **Cowboys do asfalto**: música sertaneja e modernização brasileira. 2011. Tese (Doutorado em história) – Universidade Federal Fluminense, Niterói. p. 189.

³²¹ *Ibid.*, p. 189.

A morte carregou pra bem distante
 Mais um soldado da minha nação
 Que Deus lhe guarde no reino da glória
 Querido lavrador, querido irmão.

Neste mesmo disco a segunda canção é intitulada “Minha Pátria amada”, mais uma canção em tom oficialista, distante daquele menos institucional, quando ocorre na música sertaneja tradicional.³²² É permeado de lugares-comuns da visão do governo militar sobre a nação.³²³ São exaltados a união dos brasileiros, a harmonia entre as raças, o esforço de nossos trabalhadores, “a nação sem guerras”, enfim, “uma terra abençoada por Deus”. Estas duas canções citadas acima são as duas primeiras do disco, algo que não é muito comum, pois normalmente seus LPs se iniciam com canções de amor romântico, ou com as inspiradas nos clichês do faroeste. As outras canções desse disco podem ser separadas entre uma religiosa, “Jesus”, uma satírica e o restante como canções de desventuras amorosas.

O quinto disco da dupla seria gravado em 1972 e leva o nome de *Lobo Negro*, em referência a um certo “Delegado Lobo Negro”, da primeira canção. Nela se misturam a apresentação do policial como herói, uma tendência que surge nos anos 60, como já vimos, com a atmosfera do *bangue-bangue*, introduzidas por Leo Canhoto e Robertinho. O protagonista é apresentado como um grande delegado do interior, de uma pequena vila, e alerta que “desordeiro que cruza seu caminho vira defunto num instante”. A violência naturalizada nas narrativas tradicionais em questões de honra aqui é transferida e compreendida, quando exercida pelo homem da lei, que pouco se diferencia de um justiceiro.

Há ainda neste LP, duas canções que podem ser classificadas como hinos religiosos, “Eu te amo, Jesus Cristo” e “Maria Santíssima” e a canção “Motorista de caminhão”, que se tornaria tema do seriado *Carga Pesada*, da Rede Globo, na década de 1970, continuando a tendência de tornar o caminhoneiro como protagonista da música sertaneja. Mas no mesmo disco há outra canção de apologia às forças repressivas estatais intitulada simplesmente “A polícia”. Vale a pena reproduzirmos esta emblemática letra, da visão geral do repertório da música sertaneja, acerca das forças de repressão nos anos 60 e 70 já vista anteriormente nas canções de Tião Carreiro e Pardinho.

³²²[Como em “Linha de frente” analisada anteriormente.]

³²³NAPOLITANO, Marcos. **História do regime militar brasileiro**. São Paulo: Contexto, 2014.

Nessa canção vamos mandar aquele abraço.
 Para a Polícia, que luta com amor.
 Ao policial que enfrenta a morte com coragem.
 Defendendo o justo de todo malfeitor.

Para a Polícia não há nada difícil
 Não há mistério que não tenha solução.
 Para a justiça não há crime perfeito!
 e o criminoso tem que ir para a prisão

O policial deixa de lado a brincadeira
 Quando ele vê que o negócio é pra valer.
 Se for preciso derrama seu próprio sangue.
 Lutando assim no cumprimento do dever.

Para a Polícia vai nosso aperto de mão
 E para Deus, um pedido especial.
 Quero que Deus ampare nossa polícia.
 Em sua luta dia e noite contra o mal!

A polícia é cantada como sendo composta por heróis abnegados, que para proteção do povo e da sociedade arriscam a própria vida e, por vezes, “derramam o próprio sangue”. A canção possui uma estética moderna, uma espécie de balada com guitarras e baixos, contrabalanceada pelas vozes de Leo Canhoto e Robertinho e, antes que os instrumentos apareçam, podemos ouvir ao fundo o som de uma sirene. Não é difícil de imaginar a simpatia que policiais e militares que conhecessem tais canções alimentavam em relação à dupla.

No mesmo disco há ainda a canção “Meu irmão da roça”, mais uma exaltação aos trabalhadores rurais, descritos como uma profissão sagrada, sempre “perto de Jesus Cristo” e há ainda uma ameaça a quem se atreva a falar mal dos lavradores: “quando alguém fala mal do homem do campo a barra pesa, a gente briga e a coisa engrossa”. Leo Canhoto e Robertinho seriam, posteriormente, recebidos e homenageados pelo presidente Geisel, encantado com o sucesso da canção “O presidente e o lavrador”, gravada em 1975.

Geisel convidou a dupla a ir a Brasília e os cumprimentou em cerimônia oficial em 1976. Leo Canhoto e Robertinho foram a única dupla sertaneja agraciada com prêmio “Brasão da República” pelo governo ditatorial. Sintomaticamente eles chamaram a atenção dos ditadores quando, ao invés de fazer apologia direta ao regime, demandaram do presidente um olhar mais carinhoso com o homem do campo. E exigiram que Geisel fosse ao sertão. A resposta de Geisel ao validar o trabalho da dupla exemplifica a fina sintonia entre os artistas sertanejos e o regime.³²⁴

Esse é o momento em que o governo militar começa a agir ativamente na produção cultural, tentando se vincular a uma arte que “não fomente a subversão”, e que haverá uma tendência de valorização de artistas com essa disposição. Não é o caso de imaginarmos que, no caso de Leo Canhoto e Robertinho, sejam simplesmente artistas a favor do regime ou “comprados”, por ele, pois esta tendência de apoio às Forças Armadas e ao governo militar está presente antes dessa política cultural oficial, além de ser uma tendência da música sertaneja o apoio à ordem e a defesa da pátria, entre outros valores compartilhados com aqueles difundidos pelo governo militar. Em suma, podemos afirmar que uma política efetiva do governo militar na disputa cultural foi tardia. Sobre esta ofensiva cultural afirma Marcos Napolitano:

[...] o auge da política cultural proativa, expressada pela Política Nacional de Cultura, ambicioso plano que combinava mecenato oficial e normatização do campo cultural e suas instituições públicas, lançado em 1975 pelo MEC, dentro da estratégia de institucionalização do regime, conhecido genericamente como “abertura”.³²⁵

Já vimos que Leo Canhoto e Robertinho podem ser considerados como uma dupla que definiu tendências do interior do gênero. As duplas anteriores que eram identificadas com experiências, inovações e modismos, com a abertura a sonoridades estrangeiras, tinham em seu repertório diversas canções que seguiam os padrões da “música de raiz”, ou seja, do que é considerado como sendo tradicional, com viola e violão e ritmos e temas associados à autenticidade. Leo Canhoto e Robertinho, como já vimos, irão se distanciar de identificações com a tradição, com exceção das vozes características e o dueto em terças. A dupla tornou então a fronteira entre as duas tendências mais nítida e definida.

Além disso, cabe ressaltar que Leo Canhoto e Robertinho foram grandes propagadores de sonoridades norte-americanas, assim como de instrumentos como a emblemática guitarra elétrica, símbolo da cultura jovem e da modernidade na música

³²⁴ ALONSO, Gustavo. **Cowboys do asfalto: música sertaneja e modernização brasileira**. 2011. Tese (Doutorado em história) – Universidade Federal Fluminense, Niterói. p. 99.

³²⁵ NAPOLITANO, Marcos. **História do regime militar brasileiro**. São Paulo: Contexto, 2014, p. 101.

sertaneja. Anteriormente vimos que Bob Nelson foi responsável por uma experiência similar, durante a década de 1950, mas ela não se tornaria uma tendência, vindo a ocorrer só com Leo Canhoto e Robertinho. Mais adiante nos deteremos um pouco mais nas inovações promovidas por Leo Canhoto e Robertinho e seu impacto nos rumos da música sertaneja. Por ora, retornemos ao repertório de Tião Carreiro e Pardinho durante esse período.

5.2 “Os boiadeiros se aliam aos caubóis”: a canção “o justiceiro” e definições do povo brasileiro por Leo Canhoto e Tião Carreiro e Pardinho

No mesmo ano em que Leo Canhoto e Robertinho lançaram seu primeiro disco, Tião Carreiro e Pardinho gravaram uma canção composta por Leo Canhoto, que pode ser considerada uma espécie de mosaico acerca das imagens do Brasil presentes no discurso da música sertaneja, intitulada “O justiceiro”. Foi gravada no disco “Em tempo de avanço”, cuja canção de mesmo nome foi apresentada ao final do capítulo anterior. O disco não segue o padrão tradicional de separação entre músicas “de viola” em um lado, e canções de amor do outro, mas aqui possui canções com ritmos e narrativas associados com a tradição dos dois lados, mais um indício de tentativa de identificação com a tradição e a viola do momento de polarização no interior da música sertaneja, já referido anteriormente.



Figura 16 – *Os reis do pagode*, de Tião Carreiro e Pardinho

Fonte: Acervo do autor, 2014.

Vejamos então a letra de Leo Canhoto interpretada por Tião Carreiro e Pardinho permeada de imagens variadas e da tentativa de descrever o Brasil e seu povo, através de seu protagonista, um justiceiro.

Eu vim de longe...
De onde a chuva é coisa rara...
Onde a gente sofre e cala...
Dia e noite sem parar...
Eu sou de um povo que não deixa pra depois...
Sou de onde agarra o boi...
A unha no carrascal...
Não tive escola...
Não escrevo sou grosseiro...
Mas porém sou brasileiro...
Deste céu azul de anil...
Durmo em baixeiro estendido no pedregulho...
Mesmo assim eu me orgulho de ser filho do Brasil...

Perdi meus pais...
Cresci no mundo sozinho...
Andei por muitos caminhos...
Sempre escolhendo o melhor...
Passando fome fui vivendo e aprendendo...
Devagar fui compreendendo...
Que a verdade é uma só...
Topei com a onça certo dia na cancela...
Perseguindo uma vitela...
Cuja mãe tinha morrido...
Só sei dizer que a nossa luta foi tão feia...
Sangue que manchou areia foi do animal vencido...

Como a serpente que ninguém chegava perto...
Na tocaia do deserto...
Quatro homens fui topar...
Quatro sujeito, quatro cabras indecentes...
Tombaram na areia quente sem ter tempo pra rezar...

Segui um rastro...
 De um sujeito macumbeiro...
 Que tinha dez cangaceiros...
 Mas veloz do que um puma...
 Cruzei fronteiras sem temer nenhum fracasso...
 Na justiça do meus braços desordeiro não se apruma...

Você seu moço...
 Que só vive na cidade...
 Não conhece a verdade...
 Que se passa no sertão...

Aonde o homem...
 Faz a lei na pura bala...
 Onde a gente nem não fala...
 Pra não perder a razão...

Fui cara a cara...
 Peito a peito...
 Frente a frente...
 Vi tombar um inocente...
 Nas garras de um valentão...
 Brigaram tanto...
 Por causa do ordenado...
 Um deles era o empregado...
 E o outro era o patrão...

Quem fere a ferro...
 Com ele vai ser ferido...
 Por Deus nada é esquecido...
 Liberdade paz e amor...
 Só a justiça vence no juízo final...
 Quando tudo for parar...
 Na balança do senhor...

A canção tem sonoridade e estética da vertente tradicional com fases distintas, sendo que em seu início tem um andamento mais lento, em um cateretê executado com viola e

violão e, à medida que a tensão da letra vai aumentando, ela se torna mais rápida e sôfrega. É cantada todo o tempo em dueto, o característico da dupla, com a voz grave de Tião Carreiro, em primeiro plano. Começamos por conhecer o narrador, que conta ter vindo de uma realidade muito dura e de lugares distantes, que logo se revelam pertencer a um sertão esquecido, lugar de seca e sofrimento, “onde a gente sofre e cala”. A referência à seca nos remete inevitavelmente à paisagem nordestina, o que é incomum, embora não exceção. A primeira estrofe transmite uma atmosfera de miséria e resignação que logo se torna uma exaltação daqueles que sofrem, “um povo que não deixa para depois” e que pega à unha o boi. São sofredores, mas não são delineados como vítimas, mas sim com cores épicas, onde se exaltam sua coragem e força.

A letra exalta o protagonista como se a sua rusticidade fosse geradora de virtudes, de sua dureza e coragem, frisando que não sabe escrever e é grosseiro, mas que mesmo assim é brasileiro “deste céu azul de anil”, e que apesar de ser um errante, que dorme no chão, se sente orgulhoso de ser “filho do Brasil”. O herói teve uma vida de sofrimento e fome, mas este sofrimento fez com que se tornasse sábio, com que aprendesse sobre a vida, a ponto de tentar ensinar seus ouvintes sobre algumas de suas leis. Vemos também que é corajoso e capaz de muitas proezas.

O narrador apresenta então diversas situações e acontecimentos que imagina descreverem a realidade do sertão, desconhecida para aqueles que são da cidade: “Você seu moço, que só vive na cidade, não conhece a verdade que se passa no sertão...” Desde dificuldades naturais, mas principalmente uma realidade de violência e opressão, que, a despeito disso, é capaz de formar indivíduos fortes e corajosos. Animais ferozes, bandos armados, grandes fazendeiros com seus exércitos particulares e que são “donos do mundo”.

A segunda parte da canção tem andamento mais acelerado, em que há um destaque maior para a percussão, além da viola e violão. É nela que o narrador tenta explicar a lógica de funcionamento da vida, que observou ao longo de suas andanças. Mais uma vez, como em “Ladrão de terra”, “Filhos da Bahia” e, mesmo “Ana Rosa”, vemos que o sertão é descrito como lugar onde não há lei e predomina a “vontade do mais forte”. Poder-se-ia imaginar que estamos aqui diante de uma defesa da civilização e das leis, do ambiente urbano e moderno, que seria mais justo. Mas a letra é ambígua, pois, ao mesmo tempo que denuncia as injustiças da realidade rural, ela exalta seus habitantes por serem mais resistentes, fortes e corajosos e a cidade é um lugar distante de uma implícita “realidade natural das coisas”.

Nas duas últimas estrofes a canção narra um conflito, testemunhado pelo narrador, entre um empregado e um patrão, “por conta de um ordenado”, e, mais uma vez,

estamos diante de uma luta por um contrato de trabalho não cumprido, como no caso de “Filhos da Bahia”. É uma descrição que busca definir, com várias nuances e ambiguidades, a realidade rural. A letra não se exime de narrar injustiças e opressões que o povo sofre diante dos costumeiros vilões prepotentes que figuram em diversas das narrativas da música sertaneja. Há também a presença cotidiana, e quase desassomburada da violência, também costumeira, assim como sua exaltação, se usada para a justiça e o bem.

O personagem principal se descreve como tendo como principal virtude a coragem e senso de justiça, vivendo para combater o mal e a injustiça, mesmo quando esta ocorre na natureza, no caso da vitela “cuja mãe havia morrido”. Também combate bandos de criminosos do sertão e termina por narrar a injustiça de um trabalhador roubado por seu patrão, caso em que ele aparentemente não intervém, mas afirma aquilo que considera ser uma verdade insofismável, a de que a injustiça deste mundo é corrigida e desfeita em uma realidade transcendental, “quando tudo for parar na balança do Senhor”.

Esta canção teve maior destaque por ser representativa de muitos dos temas tratados no repertório da música sertaneja tradicional que buscamos apresentar até aqui, tais como a realidade rural como formadora de autenticidade, e, ao mesmo tempo, palco de injustiças, imagens da nação, o moralismo, a exaltação da coragem, a violência e a religiosidade. Entre estes temas há alguns mais gerais, nos quais os mais específicos estão sempre inseridos, tais como a valorização do passado, da tradição e do universo rural, ou a ordem cósmica fundada em preceitos religiosos como tema geral, na qual todas as tramas descritas, mesmo que implicitamente, se desenrolam.

Este homem do campo, adotado como o representante do povo brasileiro e exaltado por sua coragem, tenacidade e capacidade de lidar com situações de dificuldade, constituiu-se como uma imagem recorrente acerca do brasileiro, da formação do país, de seu passado e por sua vez é visto sob ameaça de novos costumes e concepções associados à realidade urbana. Este é um dos pontos definidores do ruralismo do discurso da música sertaneja tradicional, assim como de sua visão acerca do Brasil.

Leo Canhoto, autor da canção, demonstra seu conhecimento e, em certa medida, formação na vertente tradicional que praticamente não irá aparecer no repertório da dupla que formaria com Robertinho. Isto demonstra que fizeram uma opção pelo moderno, pelas inovações, além de buscarem se desvincular de tradicionalismos, como a emblemática viola de dez cordas e os ritmos considerados representativos “da raiz rural”. Não podemos deixar de inferir que havia nesse tipo de posição uma tentativa de aumentar o número de vendas, em face da busca por participar de diversas estéticas, sonoridades e temas que se

mostravam sucessos de mercado, principalmente a Jovem Guarda e os filmes de faroeste italianos.

Não pode ser mera coincidência que Leo Canhoto e Robertinho se voltassem para sonoridades ligadas a fenômenos comerciais culturais. A Jovem Guarda foi uma verdadeira febre nos anos 60³²⁶, e seu cantor de maior sucesso, Roberto Carlos, foi um fenômeno de vendas, sendo considerado pela Associação Brasileira de Produtores de Discos como o segundo maior vendedor de discos de vinil do mercado fonográfico nacional³²⁷, 120 milhões, surpreendentemente atrás apenas da dupla Tônico e Tinoco, que, segundo a mesma fonte, teria vendido em torno de 150 milhões³²⁸. Não podemos nos esquecer dos faroestes italianos, como outra influência fundamental de Leo Canhoto e Robertinho, que eram uma verdadeira febre dos cinemas nacionais, com suas canções muito popularizadas.

É claro que estamos diante de uma situação em que a busca por emular sucessos da cultura de massas está entre os objetivos mais perseguidos por Leo Canhoto e Robertinho, mas isso tudo está permeado por um discurso de exaltação da pátria e de apoio ao regime militar, além de referências diversas ao povo e ao homem do campo, mas com uma visão específica como já vimos em certa medida e como será demonstrado mais adiante.

5.3 Lavradores e operários, os “soldados do progresso”: imagens do Brasil e do povo no repertório de Leo Canhoto e Robertinho

Após o terceiro disco, Leo Canhoto e Robertinho continuarão a incluir em seu repertório, durante a década de 1970, uma quantidade considerável de canções que reproduzem um discurso ufanista, como em seu quarto disco, *Buck Sarampo*, na canção “Minha pátria amada”, que exalta a ausência de preconceito racial e o esforço do povo trabalhador na construção de uma nação que se destaca por seu vertiginoso progresso social e econômico.

³²⁶ SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade**. São Paulo: Editora 34, 2008. p. 399.

³²⁷ SANCHES, Pedro Alexandre. **Roberto Carlos: na corte do Rei**. (HTML). Billboard Brasil. São Paulo: Prelúdio, mar. 1958.

³²⁸ VEJA CELEBRIDAS. **No auge do sertanejo do Brasil, Tinoco se foi sem fortuna**. 2012. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/noticia/celebridades/em-tempos-de-luan-e-michel-tinoco-enfrentava-dificuldades-financeiras>>. Acesso em: 10 jan. 2014.

Leo Canhoto e Robertinho seriam artistas de muito sucesso que fariam apologia ao governo militar e a ideias caras a este em uma realidade cujo campo da cultura e da indústria fonográfica tinha como característica marcante ser um reduto de resistência cultural ao governo.³²⁹ Segundo Marcos Napolitano, uma das marcas da produção cultural brasileira da década de 1970 teve como protagonista a arte engajada de esquerda, “que reestruturou o próprio mercado, entrando no coração da indústria cultural”.³³⁰

No mercado da indústria fonográfica, artistas de distintas posições políticas, mas opositores ao regime militar, tinham uma grande inserção e mesmo influência sobre a classe média intelectualizada, o que veio a fomentar um mercado que se pretendia mais sofisticado e, portanto, mais exigente. Isto não queria dizer de forma alguma que fosse marginal. Os discos produzidos por ele tinham um acabamento bem mais complexo, inclusive nas capas, e circulavam por preços bem mais altos do que produtos destinados às classes populares,³³¹ como a música sertaneja. Segundo Napolitano, os artistas da MPB:

[...] podiam contar com maiores recursos das gravadoras para gravar seus LPs, pois, mesmo vendendo menos do que as ditas canções e os gêneros mais “populares”, geravam muitos lucros às gravadoras, uma vez que eram produtos mais caros e sofisticados, sendo vendidos a um preço maior.³³²

Sobre a força da produção cultural de oposição à ditadura no período, reproduzimos um panorama do mesmo Napolitano das principais correntes da indústria fonográfica que de alguma forma podem ser localizadas como críticas ao regime:

A MPB, o samba e o rock acabaram formando uma espécie de frente ampla contra a ditadura, cada qual desenvolvendo um tipo de crítica, atitude e crônica social que forneciam referências diversas para a ideia de resistência cultural. A MPB, com suas letras engajadas e elaboradas; o samba com sua capacidade de expressar uma vertente da cultura popular urbana ameaçada pela modernização conservadora capitalista; e o rock, com seu apelo a novos comportamentos e liberdade para os jovens das grandes cidades. Não foi por acaso que ocorreram muitas parcerias, de shows e discos, entre os artistas destes três gêneros.³³³

A música sertaneja dificilmente é citada nas obras sobre a cultura nacional no período militar e quase nunca é referência para as sonoridades que de alguma forma podem ser caracterizadas como críticas ao regime, a despeito de sua abrangência social. Tendo este quadro em mente, podemos ter a dimensão da importância da dupla Leo Canhoto e

³²⁹ NAPOLITANO, Marcos. **História do regime militar brasileiro**. São Paulo: Contexto, 2014.

³³⁰ Ibid., p. 175.

³³¹ Ibid., p. 176.

³³² Ibid., p. 184.

³³³ Ibid., p. 186.

Robertinho no interior da indústria fonográfica e mesmo na disputa cultural do período, pois trata-se de uma dupla de grande inserção popular, ganhadora do prêmio Disco de Ouro, que fazia a defesa do governo em um momento de intensa crítica por parte de uma classe média letrada.

A música sertaneja, de forma abrangente, pode ser vista como defensora dos governos militares, em maior ou menor medida. Encontramos canções de apologia ao regime em diversas duplas, como já vimos e veremos em Tião Carreiro e Pardinho. Mas dentre as duplas de grande sucesso e mesmo aquelas definidoras de padrões do gênero, nenhuma, de grande sucesso, foi tão incisiva como Leo Canhoto e Robertinho.

As imagens do Brasil e do povo em seu repertório são bem distintas daquelas presentes nas canções da vertente tradicional. Elas se caracterizam por uma exaltação do presente, do desenvolvimento, do governo, do povo e do progresso com grande empolgação em relação ao futuro e com o desenvolvimento de um Brasil mais tecnicista e urbano, com maquinários de última geração e grandes metrópoles. O povo é sempre visto como partícipe desse processo e força fundamental por seu trabalho, sejam lavradores ou operários. Dificilmente temos personagens individuais e heróis representantes do homem comum e de sua coragem, porque o que se exalta é a capacidade de trabalho e a contribuição para o progresso da pátria.

A partir desse panorama e das especificidades do discurso de Leo Canhoto e Robertinho, podemos perceber o quão distinto seu estilo é daqueles presentes na vertente tradicionalista, que se caracterizavam pela exaltação do passado, seja em seu viés mais bucólico e idílico, mais comum nos anos 50, ou o épico e de valorização da coragem de heróis individuais, representantes do homem comum, característico do repertório de Tião Carreiro e Pardinho e Jacó e Jacozinho, nos anos 60, em que o passado é um lugar de pessoas superiores em suas virtudes à realidade urbana, vista, genericamente, como antinatural.

Não podemos perder de vista que, no repertório da dupla, o povo não é individualizado, mas descrito como uma massa de trabalhadores anônima que não é mostrada em sua especificidade e que pertence a uma unidade maior, dentro da qual tem um papel, exaltado, de peça fundamental desta realidade maior, promissora e, por vezes, transcendental, da Pátria em construção e desenvolvimento. É como se o povo perdesse sua identidade e fosse conhecido apenas por seu trabalho e pelo impacto que ele tem na evolução nacional.

Leo Canhoto e Robertinho se caracterizaram então por sua abertura às inovações e, ao menos esteticamente, à cultura jovem, ao rock, aos filmes de faroeste, à cultura norte-americana, tão presente nos anos 60 e 70 e também por seu discurso de apologia

ao progresso nacional, tão contundente, a despeito das aproximações com produtos da cultura de massas internacional. Diferentemente do que se nota como recorrência no repertório da música sertaneja tradicional, faz-se propaganda da industrialização, da urbanização, de valorização do presente e do futuro, ao invés do passado como lugar dos heróis nacionais anônimos, porém individualizados, em luta com o meio, ou em harmonia com este, cantados na vertente tradicionalista.

É fato também que Leo Canhoto e Robertinho inauguram um discurso distinto em relação à descrição das qualidades do povo e do homem rural nacionais. As referências aos lavradores ilustram a diferença deste discurso em relação aos anteriores da música sertaneja, pois, com Leo Canhoto e Robertinho, o narrador sempre parece se localizar acima da realidade rural e distante dos lavradores, como se não fosse um homem do campo. A posição comum do eu narrador na música sertaneja, quando esta se volta para a realidade rural e o homem do campo, é de identificação e mesmo de pertencimento. Imagens de exaltação do nacional e de reivindicação de pertencimento a uma brasilidade são bem anteriores na música sertaneja.

O distanciamento nunca é maior do que aquele visto na letra de “Riquezas do Brasil”, de Tião Carreiro e Pardinho, em que o narrador se coloca na pele de alguém que integra o universo do homem do campo, mas que também circula por outras esferas sociais e é capaz de fazer as vezes de mediador entre este homem do campo e informações e dados acerca da riqueza nacional desconhecidos por aquele. No caso de Leo Canhoto e Robertinho, há um claro distanciamento em relação ao homem rural, sempre colocado na posição de humilde, de lavrador, sem a altivez e independência com que era descrito em tantas canções anteriores, tais como “Ladrão de terra”, “Justiceiro”, “Cavalo enxuto”, “Mar vermelho”, entre tantas outras identificadas com o repertório da música sertaneja tradicional.

Cabe frisar que a abertura da dupla às sonoridades norte-americanas se dá, em muito, pela influência da Jovem Guarda e também pelas trilhas sonoras dos filmes de faroeste. Em suas vestimentas e nas capas de discos apareciam sempre com os cabelos compridos, uma espécie de marca do rock e seus derivados, assim como da contracultura, além de óculos escuros e por vezes motos no lugar de cavalos. Variavam este visual com o de pistoleiros e por vezes misturavam os dois. Com uma estética que pode ser considerada inovadora, eclética e até mesmo cosmopolita, o discurso de suas letras claramente se coloca como uma espécie de porta-voz da política dos militares e de apologia ao desenvolvimento e o progresso. Em meio a esta estética insólita, são muitas as canções da dupla cujas letras têm como objetivo a pregação religiosa explícita e até mesmo prolixa.

Em quase todos os discos de Leo Canhoto e Robertinho estão presentes canções de apoio ao regime militar e/ou discurso ufanista, além de canções de pregação religiosa proselitista. Dentre estas últimas podemos destacar “Jesus” (1971), “Menino Jesus” (1972), “Divina luz” (1973), “Porta do céu” (1975), “O homem da Cruz” (1976), “Eu te amo Jesus Cristo” (1972), entre outras.

Seguindo os passos deste discurso de exaltação do nacional peculiar, no ano de 1974, a dupla lança um disco intitulado apenas *Leo Canhoto e Robertinho RCA*, que tem a canção “Operário brasileiro” como mais uma representante do discurso oficialista, coletivista e, mesmo, militarista da dupla. Na capa do disco os dois aparecem com suas roupas que mesclam a estética *hippie* com o faroeste e simulam disparo de duas pistolas, como se estivessem envolvidos em um tiroteio. O disco mais uma vez traz canções de apelo religioso, desta vez a pacifista “Não mate teu irmão”, além de canções satíricas, duas de amor romântico e ainda as costumeiras referências ao faroeste. “Operário brasileiro” é a sexta canção dentre as 12 que fazem parte do disco.



Figura 17 – Leo Canhoto e Robertinho
Fonte: RAÍZES DO MEU SERTÃO, 2014.³³⁴

Vejamos então a otimista letra de “Operário brasileiro”, que desenha um futuro de desenvolvimento e progresso para o país:

Eu vou cantar pros operários brasileiros
 Esta homenagem que fiz de coração
 O operário da indústria brasileira
 Merece o nosso respeito, a nossa admiração.
 Os automóveis que transitam pelas ruas

³³⁴ RAÍZES DO MEU SERTÃO. Disponível em: <<http://raizesdomeusertao.blogspot.com.br/2013/04/discografia-leo-canhoto-e-robertinho.html>> Acesso em: 20 jan. 2014.

O avião que hoje corta o espaço
 O caminhão, o trem de ferro e o navio
 Foram construído pela força dos seus braços

Tudo aquilo que se compra no comércio
 Que a gente vê aí pelo Brasil inteiro
 Foi fabricado por quem trabalha nas fábricas
 E foram feitos por nosso operários brasileiros
 Todo o artigo que a gente calça e veste
 São todos eles de sua fabricação
 A condução que leva a gente ao trabalho
 Foi o operário que fez com as suas mãos.

Meu operário eu lhe fiz esta canção
 Só por saber que você é merecedor
 Não compra aquilo que você mesmo fabrica
 Por isso mesmo amigo reconheço seu valor
 Meu operário você é um grande herói
 És um soldado do Brasil eu lhe confesso
 O militar é um soldado da justiça
 E você meu operário é um soldado do progresso.

Esta canção é um “balanço jovem”, uma estilização do balanço, ritmo executado no repertório da música sertaneja tradicional, porém aqui aparece com sonoridade mais moderna, com a utilização de baixos e sanfonas com guitarra elétrica. O dueto continua sendo tradicionalista, seguindo o mesmo padrão das duplas dos anos 50 e 60, com vozes nasaladas e metálicas em terças.

Mais uma vez há o discurso de valorização de uma classe social e a tentativa de demonstrar que o país é uma unidade trazendo a visão de que a sociedade, ou, no caso, a nação, é um corpo com várias partes fundamentais cuja existência só tem sentido se consideradas por seu valor na medida em que desempenham funções que garantam o funcionamento do “organismo”. Esta visão é nítida nesta canção e naquelas que descrevem o Brasil como um lugar de grande progresso e desenvolvimento, graças à união nacional. Não é difícil concluir que este é um discurso que se alinhava aos slogans dos militares que apelavam sempre à unidade e à submissão das especificidades e, mesmo com dificuldades, às

necessidades maiores, da nação. Os inimigos do governo, os críticos e sabotadores, sê-lo-iam não do regime, mas do próprio país e de seu povo.

Diferente das imagens nacionais das canções das vertentes tradicionais, normalmente sem o tom ufanista e coletivista, esta canção é um exemplo do ideal de progresso que busca localizar e disseminar as tensões, antes tão presentes no discurso da música sertaneja, entre os tipos rurais, o homem do campo e a realidade urbana. No repertório da dupla o apelo é, sim, pela unidade entre campo e cidade, e o povo “da cidade” também é cantado, como o caso do operário, habitante das grandes cidades em uma atmosfera urbana e uma paisagem industrial.

A canção já se inicia evocando a paisagem industrial, tão distinta da rural, cantada nas canções tradicionais. Os automóveis, ridicularizados na letra de “Cavalo enxuto”, aqui aparecem como indicadores do desenvolvimento nacional, em uma paisagem urbana que não mais é indiferente, fria e opressiva como comumente ocorre. Além do automóvel, outros símbolos do desenvolvimento tecnológico e material, tais como o avião e o navio, são exaltados por terem sido construídos “pelos braços dos operários”.

A letra busca valorizar o operário e destacar o seu brio, fazer com que o trabalhador sinta que seu esforço é mais do que garantir seu sustento e de sua família, é para construir o futuro nacional. O tempo todo se frisa que em todos os lugares há obras dos operários, que atestam o desenvolvimento pela dedicação da classe exaltada. Chamam atenção para que todos que não são operários sempre se lembrem de que os produtos que consomem e que o desenvolvimento urbano e industrial são obras destes.

O tom oficialista e de exaltação da unidade nacional é inegável e mesmo explícito, mas o final surpreende ao se referir à condição de privação da classe operária e ao que sugere serem seus baixos salários e falta de reconhecimento de seu valor, afinal o operário “não compra aquilo que ele mesmo fabrica”. Aqui ao mesmo tempo que nos compadecemos do operário, como classe, ele é também elevado por seu sacrifício, como alguém que não trabalha por interesse, mas por um bem maior, o seu país.

A mensagem de que os trabalhadores brasileiros fazem parte de um exército e a exaltação de sua relevância na produção da riqueza nacional são marcas das canções de Leo Canhoto e Robertinho. No ano de 1976, no disco *O Homem da Cruz* a dupla gravou a canção “Esteio da Nação”, onde podemos ouvir, desta vez em referência aos lavradores: “O lavrador é um guerreiro abençoado, é o exército sagrado do meu querido Brasil”. A nação como um exército e o povo como soldado.

Mais de vinte canções com conteúdo ufanista, seja ele voltado especificamente para uma classe, como no caso de “Operário brasileiro”, ou ao progresso nacional de maneira abrangente, foram gravadas por Leo Canhoto e Robertinho, em uma média de uma por disco, o que não é uma regra, como no caso de alguns discos que contêm mais de uma com o tema da apologia à nação, ao seu presente e futuro e ao seu povo, unido como um exército pelo progresso e desenvolvimento.

Leo Canhoto e Robertinho, a despeito da estética inovadora, estão longe de incorporarem em seus discursos bandeiras libertárias, concepções da contracultura e da contestação à ordem social e à cultura tradicional, bem como estão longe da característica exaltação da ruralidade da música sertaneja tradicional, mas é inegável que tiveram um impacto gigantesco para fazer com que este gênero musical se abrisse para referências das mais distintas, incluindo a incorporação da famigerada, no meio sertanejo de então, guitarra elétrica, instrumento símbolo do *rock* e da cultura norte-americana moderna.

As inovações estéticas fizeram com que a dupla sofresse reações do meio sertanejo. Reproduzimos abaixo as palavras da jornalista Sandra Cristina Peripato, responsável pelo site com relevantes informações da história da “música caipira”, denominado *Recanto Caipira*.

[...] quem até então imaginaria uma dupla sertaneja cabeluda usando medalhões no peito e vestindo camisas abertas até a metade, com estampas psicodélicas? Sem dúvida, um verdadeiro “*escândalo*”, já que Léo Canhoto e Robertinho também gostavam de aparecer com guitarras elétricas, órgãos e contrabaixos e andando de motocicletas, em vez de montados em cavalos.³³⁵

Ao mesmo tempo que a dupla era certamente incentivada em suas inovações pelas gravadoras, pois eram inspiradas por filões de mercado da indústria fonográfica, parte dos artistas considerava que eles haviam atravessado uma fronteira tida por intransponível, como a incorporação da guitarra e de sonoridades e estéticas identificadas com o *rock*. Ainda segundo Peripato, a dupla era discriminada: chegaram a ser considerados “loucos” e ouviram muitos conselhos para “voltarem às origens”.³³⁶

Mas, inegavelmente, a dupla foi um grande sucesso comercial como pôde atestar o prêmio “Disco de Ouro”, já citado anteriormente, e mesmo a gravação de vários discos com a mesma estética, que fez com que construíssem uma identidade muito particular no interior da música sertaneja. Mas as inovações ajudaram a música sertaneja a se constituir

³³⁵ RECANTO CAIPIRA. Disponível em: <http://www.recantocaipira.com.br/leo_canhoto_robertinho.html>. Acesso em: 12 jan. 2014.

como um gênero musical que não pressupõe uma identificação com o meio rural e seu tradicionalismo.

Pode-se afirmar que o repertório de Leo Canhoto e Robertinho, como nenhum outro até então na música sertaneja, esteve ligado intimamente ao momento político em que viviam e tornou-se portador de um discurso que ecoava projetos de união nacional em uma linguagem muito próxima a peças de propaganda do governo militar, ao mesmo tempo que este apoio também significava apelos e relativas reivindicações, a exemplo de “O Presidente e o lavrador”. Sobre esta relação de Leo Canhoto e Robertinho e de maneira geral da música sertaneja com a ditadura militar podemos afirmar junto com Gustavo Alonso:

Analisar a música sertaneja como fonte para os anos ditatoriais nos ajuda a perceber que a sociedade não estava simplesmente “dominada” pelo governo autoritário, mas, e principalmente, estava em uma íntima relação com este. O tom usado pelo regime através da propaganda política durante o auge do milagre ditatorial deve-se em grande parte a uma construção discursiva popular que legitimava a nação como grandiosa, brava e de “gente varonil” e que, como vimos, antecede a própria radicalização do regime.³³⁷

A própria tendência de exaltação do nacional presente em muitas canções da música sertaneja em períodos anteriores demonstra de maneira simples isto. A música sertaneja, em muitas circunstâncias, direta e indiretamente, apoiou em um considerável número de canções a ditadura no país, que por sua vez não possuía, até meados dos anos 70, uma política cultural e de fomento a peças de propaganda no mercado fonográfico e artístico.

5.4 “Morrer pela pátria ou viver sem razão”: pessimismo e desilusão com o mundo na música sertaneja tradicional

No ano de 1971, Tião Carreiro e Pardinho gravariam um disco, *Abrindo Caminho*, que continha outra música emblemática da visão épica do povo e da exaltação de suas virtudes, além do apelo à defesa da pátria, intitulada “Filho da liberdade”, cuja autoria é atribuída ao já mencionado Lourival dos Santos e ao próprio Tião Carreiro.

³³⁷ ALONSO, Gustavo. **Cowboys do asfalto: música sertaneja e modernização brasileira**. 2011. Tese (Doutorado em história) – Universidade Federal Fluminense, Niterói/RJ



Figura 18 – *Abrindo caminho*, de Tião Carreiro e Pardinho

Fonte: TIÃO CARREIRO E PARDINHO, 2014.³³⁸

O disco possui 12 canções que se apoiam, em sua maioria, na viola e violão e em ritmos identificados com a tradição, o que mostra, mais uma vez, o movimento da dupla na construção de uma imagem tradicionalista, algo que irá distingui-la de forma explícita, de duplas como Leo Canhoto e Robertinho e outras mais abertas às inovações. Não há mais aquela divisão característica dos discos de Tião Carreiro e Pardinho, com as canções de amor e que não se apoiam na viola, de um lado, e as identificadas com o tradicionalismo e a viola de outro. Vejamos então a letra épica e ufanista de “Filho da liberdade”, a última canção do LP.

Minha casa é o mundo
 Não tem porta e nem janela
 É uma casa sem conforto, mesmo assim
 Eu gosto dela

A parede é a serra, onde está dependurado
 Um quadro da natureza, que por deus foi desenhado
 Meu tapete é a grama, tenho o céu como telhado
 De dia tem sol que brilha, a noite céu estrelado
 Bem distante do asfalto, vou vivendo sossegado

O perigo não me assusta, para traz não dou um passo
 Duas feras mato a bala, uma só eu vou no braço
 Pra ter paz tem que ter guerra, precisando guerra eu faço
 Para o medo e a covardia eu não vou deixar espaço

³³⁸ TIÃO CARREIRO E PARDINHO. *Abrindo caminho*. Disponível em: <<http://www.tiaocarreiro.pgl.com.br/abrindocaminhocapa.htm>>. Acesso em: 20 jan. 2014.

Viva meu Brasil amado, eu estou de sentinela
Sendo filho desta terra, morro lutando por ela

O conforto da cidade, é coisa que não me importa
Minha luz é deus quem manda, quero ver quem é que corta
Eu sou igual um rochedo, onde a bala bate e volta
O punhal que tem dois cortes, batendo no peito entorta
Eu nunca fui empregado, eu mesmo sou meu patrão
Vivo alegre cantando nas veredas do sertão
Sou filho da liberdade que matou a escravidão

O perigo não me assusta, para traz não dou um passo
Duas feras mato a bala, uma só eu vou no braço
Pra ter paz tem que ter guerra, precisando guerra eu faço
Para o medo e a covardia eu não vou deixar espaço
Viva meu Brasil amado, eu estou de sentinela
Sendo filho desta terra, morro lutando por ela

Esta é uma canção que, em sua estruturação e sonoridade, pode ser considerada uma “irmã” de “Em tempo de avanço”, pois também se inicia somente com a voz de Tião Carreiro, declamando a primeira estrofe em tom solene e severo, e a voz de Pardinho, assim como o violão, entram depois, para acompanhar a viola que apenas faz o fundo para a voz grave de Tião Carreiro. A partir daí ela se torna um cateretê lento, também solene e muito épico, tanto na letra quanto em sua sonoridade. A terceira estrofe já é bem mais acelerada e mesmo agressiva, em um pagode de viola, acompanhado pelo som de um instrumento que produz o barulho de tiros, assim como em “Em tempo de avanço”.

Já no princípio nos vemos diante de um narrador muito semelhante ao herói de “O justiceiro”, alguém valente e errante que não recua diante do perigo, além de ser um homem rural: “Minha casa é o mundo”, não tem eletricidade e “vive alegre cantando, nas veredas do sertão”. Mas aqui a descrição do sertão é de um lugar aprazível, de belezas, e onde o homem vive em harmonia com a natureza, o que remete às antigas narrativas idílicas, já bastante citadas anteriormente. Mas o tom continua a ser agressivo, à medida que a letra se desenrola e o ritmo se modifica.

Mais uma vez temos a imagem de um Brasil que se funda e se defende na coragem de seus habitantes capazes de tudo para defender a Pátria. A canção, ao mesmo

tempo apologética e ufanista, exalta a liberdade, mesmo em um período de regime militar: “sou filho da liberdade, que matou a escravidão” e soa como uma espécie de ameaça a quaisquer inimigos da pátria.

Para além dessas considerações podemos claramente identificar esta canção, tanto em sua sonoridade como em seu discurso, como uma explícita representante do tipo de nacionalismo comum à música sertaneja a partir dos anos 60, que vincula a defesa da pátria à visão, esta mais antiga, de um passado épico e da valorização da coragem e valentia do homem rural ou do interior. Este herói das narrativas se torna agora um vigilante da pátria, pronto a morrer por ela, pronto a “fazer guerra”. A nação é vista como algo natural, que não é escolhido, assim como a família. É por isso que a nação pede sacrifícios: “é a nossa terra”. Morrer pela nação é uma grande virtude e prova de pureza e desprendimento.³³⁹ Este ideal também está arraigado nos valores inegociáveis da música sertaneja tradicional.

Gustavo Alonso irá ainda relacionar “Filho da liberdade” a um episódio específico de tensão entre o governo brasileiro e dos EUA envolvendo limites marítimos.

Em junho de 1971 um decreto presidencial aumentou “na marra” o mar territorial brasileiro, ou seja, a parte do Oceano Atlântico de exclusivo uso nacional, que passou de 12 para 200 milhas. [...] Manchetes na imprensa aumentavam as tensões – “EUA vão entrar no peito em nossas águas” – e conseguiam angariar apoio na sociedade. O almirante Adalberto Barros Nunes [...] ameaçou: “o Brasil já entrou em duas guerras mundiais e não desejamos a terceira”, mas “o que é nosso não vamos entregar a ninguém”. Esta postura agressiva do militar encontraria respaldo em Tião Carreiro e Pardinho, que em 1971 lançaram a canção “Filho da liberdade”.³⁴⁰

Dois anos mais tarde, em 1973, Tião Carreiro e Pardinho gravariam um disco intitulado *Viola Cabocla*, onde regravam a antiga canção homônima de Tonico e Tinoco, já vista anteriormente, que pode ser considerada como uma espécie de síntese das visões da música sertaneja acerca do Brasil. Nesse disco também regravaram a canção “Cavalo enxuto”, “Menino da porteira” e um cateretê chamado “Vencendo sempre”, que remete àquelas canções de exaltação nacional que fazem referências a regiões distintas do país, acabando por realizar uma espécie de panorama das variações locais, que formam o país. O violeiro, que também é o narrador da canção, coloca-se como um herói, subjugando outros violeiros das outras regiões. Mais uma vez a ênfase está nas canções com sonoridades e temática consideradas tradicionais.

³³⁹ ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 201.

³⁴⁰ ALONSO, Gustavo. **Cowboys do asfalto: música sertaneja e modernização brasileira**. 2011. Tese (Doutorado em história) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ. p. 123.

“Viola cabocla” é uma canção que busca em sua letra transmitir a posição da música sertaneja no universo musical a partir de um olhar interior do gênero musical, bem como exaltar a nação a partir da ruralidade e da música sertaneja tradicional, considerada a “genuína música nacional” e representante do povo. A viola é o símbolo maior desta canção, que “defende as coisas nossas” e exalta a viola como a defesa da tradição. A composição desta canção é creditada a Piraci e Tônico e ela foi gravada pela primeira vez por Tônico e Tinoco, ainda na primeira metade da década de 1960.

Viola cabocla não era lembrada...
 Veio pra cidade sem ser convidada...
 Junto com os vaqueiros trazendo a boiada...
 O cheiro do mato e o pó da estrada...
 Fez grande sucesso...
 Com a... “Disparada”...

Viola cabocla feita de pinheiro...
 Que leva alegria pro sertão inteiro...
 Trazendo saudade dos que já morreram...
 Nas noites de lua do sai no terreiro...
 Consolando a mágoa...
 Do triste... violeiro...

Viola cabocla é bem brasileira...
 Sua melodia atravessou fronteira...
 Levando a beleza pra terra estrangeira...
 Do nosso sertão é a mensageira...
 É o verde amarelo...
 Da nossa... bandeira...

Viola cabocla seu timbre não falha...
 Criada no mato como a samambaia...
 Veio pra cidade de chapéu de palha...
 Mostrou seu valor vencendo a batalha...
 Voltou pro sertão...
 Trazendo... a medalha...

A canção é um cateretê ligeiramente acelerado, com o arranjo executado com a viola e o acompanhamento por violão. É cantada em dueto no padrão recorrente de Tião Carreiro e Pardinho. A letra começa por se referir ao desprezo da cidade, da metrópole pela música rural e que esta adentrou a cidade “sem ser convidada” e que ela só foi valorizada quando a viola de dez cordas foi utilizada na MPB, especificamente na canção “Disparada”, de Geraldo Vandré. É somente partir daí, segundo a letra da canção, que a viola passaria a ser respeitada e não seria encarada como inferior.

A viola é cantada também como a detentora do passado e ligada diretamente às gerações anteriores. Estamos diante de mais uma visão do país e de uma defesa do nacional pautada e baseada na valorização do passado e das antigas gerações, o que é uma constante na música sertaneja tradicional: “trazendo saudade dos que já morreram”.

A seguir, na terceira estrofe, a viola é descrita como sendo um símbolo nacional: “é bem brasileira” e há uma referência ao sucesso do instrumento fora do Brasil, como se além de ter conquistado a nação, como afirma a primeira estrofe, agora a viola passasse a ter uma inserção internacional, na “terra estrangeira”. O instrumento musical ainda é classificado ainda como “mensageira do sertão”, ou seja, da realidade rural e do passado, e como sendo a autêntica representação da cultura popular nacional: “Do nosso sertão é a mensageira”. Ao final, na última estrofe, vemos referências ao já batido conflito entre sertão e cidade e a exaltação da viola como responsável por fazer com que a cidade passe a valorizar o sertão e a respeitar o homem do campo.

Em 1973, Tião Carreiro e Pardinho irão gravar outro disco, com as recorrentes visões do Brasil, a defesa da realidade rural em oposição à urbana e a exaltação do passado como superior ao presente. Trata-se do disco *A caminho do sol*. As canções “de raiz”, como comumente se denominam os ritmos mais associados à viola de dez cordas, a popular “viola caipira”, predominam e há apenas três, dentre as 12 do disco, que se apoiam na sanfona em vez de na viola de dez cordas, e também se dedicam ao tema do amor romântico.

Na sétima faixa nos deparamos com um pagode de viola que se tornou uma das canções mais conhecidas, e mesmo emblemática, da defesa da música sertaneja tradicional e de sua inerência à cultura nacional, e determinante para definir o que é “ser brasileiro”. Estamos nos referindo a “Chora viola”, que seria executada posteriormente por violeiros com uma formação erudita e uma circulação maior entre a classe média universitária, tais como Almir Sater e Ivan Vilela.

Eu não caio do cavalo nem do burro e nem do galho
 Ganho dinheiro cantando a viola é meu trabalho
 No lugar onde tem seca eu de sede lá não caio
 Levanto de madrugada e bebo pingo de orvalho
 Chora viola

Não como gato por lebre não compro cipó por laço
 Eu não durmo de botina não dou beijo sem abraço
 Fiz um ponto lá na mata caprichei e dei um nó
 Meus amigos eu ajudo inimigo eu tenho dó
 Chora viola

A lua é dona da noite o sol é dono do dia
 Admiro as mulheres que gostam de cantoria
 Mato a onça e bebo o sangue furo a terra e tiro o ouro
 Quem sabe aguenta saudade não aguenta desaforo
 Chora viola

Eu ando de pé no chão piso por cima da brasa
 Quem não gosta de viola que não ponha o pé lá em casa
 A viola está tinindo cantador tá de pé
 Quem não gosta de viola brasileiro bom não é
 Chora viola

Este é um pagode que traz referência sonora muito nítida à música nordestina, especificamente a sonoridades da viola utilizada pelos repentistas do interior desta região. Os instrumentos que a executam são a viola e o violão e no refrão “Chora viola...” os instrumentos cessam de tocar, para que ele seja declamado em tom solene. Na maior parte dos versos ouvimos apenas a voz grave de Tião Carreiro, e a voz aguda e mais discreta de Pardinho aparece apenas ao final de cada estrofe, antes do refrão.

A letra começa com a usual autoexaltação do violeiro, visto como alguém capaz de proezas extraordinárias e exageradas, algo que se intensificou muito com a popularização do pagode de viola e que virou lugar-comum nas letras deste ritmo. Ele é alguém que não passa pelas mesmas limitações e sofrimentos dos outros, não sendo capaz de ser subjugado nem pela realidade, nem pela natureza. Por toda letra diversas dessas proezas e

capacidades são descritas, tais como “mato e onça e bebo o sangue” e “no lugar onde tem seca, eu de sede lá não caio”.

Ao final da última estrofe temos a afirmação de pertencimento ao nacional e mesmo de definição da viola como sendo base do “ser brasileiro” em um tom categórico, e mesmo agressivo, que não admite ponderações, o “verdadeiro brasileiro” é definido pelo gosto pela viola. O país de nascimento é fator de diferenciação em relação ao restante da humanidade e a exaltação do nacional, em suas várias facetas e manifestações, considera esta diferenciação como algo a ser exaltado, que nos destaca dos demais. Há implícita a ideia de que temos boa sorte de ter nascido onde nascemos, e que isto deve ser visto como um privilégio.

Após o disco *Caminho de saudade*, Tião Carreiro e Pardinho irão gravar outro, composto somente de modas de viola, no ano de 1974, intitulado *Modas de viola-classe A*. Destacamos esse disco por alguns aspectos característicos daquilo que objetivamos compreender neste trabalho. Resumidamente traz as imagens do Brasil presentes e recorrentes no repertório da música sertaneja, partindo da ruralidade, do passado e de uma valorização da tradição e oposição em relação aos valores considerados modernos. Trata-se de uma coletânea de modas de viola, vistas como a forma mais antiga da música sertaneja tradicional, bem como representante musical máxima da tradição.



Figura 19 – *Modas de viola- classe A*, de Tião Carreiro e Pardinho

Fonte: Acervo do autor, 2014.

O projeto gráfico chama atenção pela estética de faroeste, tão popularizada por Leo Canhoto, com imagem de capa bem colorida, figurino dos cantores com franjas e pistolas no coldre. Tudo isso em um disco que se pretende representante e defensor da tradição, uma obra que claramente se coloca como a favor da “pureza” e do que “é nosso”. Possivelmente estamos diante de uma tentativa de identificar Tião Carreiro e Pardinho com o universo do

faroeste, algo que certamente foi visto como estratégia de marketing pelas gravadoras, principalmente após as experiências de Leo Canhoto e Robertinho. Ao mesmo tempo não estaríamos apenas divagando se relacionarmos o fato do disco só conter modas de viola como uma tentativa de aproximar ainda mais um público tradicionalista e resistente às inovações.

Como já foi destacado, a moda de viola se caracteriza por uma sonoridade mais lenta, sem o acompanhamento, a “base” do violão, e a viola acompanha a letra dedilhando, não a “batida”. Além disso, há sempre uma história com começo, meio e fim e uma trama, em geral, com lições de moral mais ou menos explícitas. Em suas letras a paisagem predominante é a rural, principalmente da pecuária e da vida em pequenas propriedades e fazendas, e os personagens são representantes de tipos associados ao passado e à formação da Nação.

Este é o primeiro disco da dupla dedicado somente à moda de viola e tem, por isso, o inequívoco sentido de uma defesa do tradicionalismo. Muitas das canções são regravações e algumas delas já foram mostradas nos capítulos anteriores, como “Boiada cuiabana”, mas destacamos entre elas “Bandeirante Fernão”, que narra parte da saga da bandeira de Fernão Dias, vista como uma espécie de mito fundador, especificamente do Estado e da cidade de São Paulo e genericamente da Nação. Foi composta por Carreirinho e Campos Negreiros.

Ai a bandeira Fernão Dias com seus homens escolhidos
 Com Zé Dias Borba Gato bandeirante destemido
 E o capitão João Bernal, padre Veiga decidido
 Foram os guias da bandeira ai ai ao sertão desconhecido

Também Matias Cardoso Garcia Paes Francisco Dias
 E Antonio Prado Cunha foram servindo de guia
 Junto Antonio Bicudo entraram na mataria
 Índio escravo e mameloco ai ai animais de montaria

Frei Gregório Magalhães deu benção e deu alento
 Dizendo a missa campal frente ao mosteiro São Bento
 E o bandeirante partiu com grandes carregamento
 Cargueiro de munição ai ai fumo em rolo e mantimento

Ai a bandeira avançou na serra da mantiqueira
 Cataguaz camanducaia pela selva brasileira

Porlucó e sapucaí foi avançando a bandeira
 Passou sabará bossú ai ai pela mata traiçoeira

Vituruna e paraupeba o bandeirante seguia
 Rio das Velhas e roça grande sumidouro prosseguia
 Passando por tucumbira e a mata da pedraria
 Cerro frio e rio doce ai ai foram chegar na Bahia

Morreu na selva em delírio o bandeirante Fernão
 Sete anos de martírio em conquista do sertão
 No lugar das esmeraldas que só foi uma ilusão
 Surgiu São Paulo grandioso ai ai o diamante da nação

As características estéticas da moda de viola já foram expostas. Cabe destacar que, mais uma vez, estamos diante de uma visão mítica do passado com a valorização da bravura, valentia e sacrifício como virtudes que estão na fundação do país: o tema da conquista heroica da terra. Isto não quer dizer que aspectos que poderiam ser considerados como detratores da honra dos conquistadores, tais como a escravidão e a ganância sejam ocultados. A narrativa começa por descrever a formação da bandeira e sua entrada rumo “ao sertão desconhecido”, o que ressalta a valorização do tipo aventureiro – personificado principalmente pelo boiadeiro errante – tão marcante na música sertaneja.³⁴¹

Há ainda a costumeira visão de que o interior e o rural é que representam o Brasil e não a realidade litorânea, urbana e/ou cosmopolita. Este certamente é um mote que permeia as visões presentes no repertório da música sertaneja acerca do país e do seu passado. Sua fundação, sua constituição e seus valores mais caros são sempre localizados como oriundos da realidade rural e de uma imagem de tradição e continuidade, em oposição ao que é novo e moderno.

A ilusão de Fernão Dias serve a um propósito maior, a fundação de São Paulo, o “diamante da nação”. O bandeirante que queria riquezas é exaltado como civilizador, responsável por aquele que é descrito, como o Estado do progresso e do desenvolvimento, a “terra das oportunidades”, no repertório da música sertaneja tradicional, como algumas das canções analisadas em capítulos anteriores podem atestar.

³⁴¹ [Isso não quer dizer que não haja a valorização de tipos sedentários, presos à terra como pequenos sitiantes e criadores de gado, como podemos concluir a partir dos capítulos anteriores]

O disco seguinte, intitulado “Esquina da saudade” (1974), possui 12 canções e não tem a costumeira divisão entre as que trazem como tema o amor romântico de um lado e as com temas rurais do outro. Apenas três das canções contêm o amor romântico como tema central. As demais se relacionam aos temas considerados tradicionais, com destaque para “Minas Gerais”, em uma descrição bucólica e idílica do Estado, descrito como um símbolo do ruralismo tão exaltado na música sertaneja e que remete àquelas canções com as mesmas qualidades que predominavam nas imagens do rural em Tonico e Tinoco e outras duplas.



Figura 20 - *Esquina da saudade*, de Tião Carreiro e Pardinho
Fonte: DISCOGRAFIA, 2014.³⁴²

Há nele uma canção que merece destaque por descrever uma história de personagens e situações específicas, mas que demonstra a imagem perene do homem comum, “representante do povo brasileiro”, presente no repertório da música sertaneja, assim como aspectos essenciais de seu tradicionalismo e exaltação das velhas gerações em detrimento das novas, além da costumeira denúncia de homens de muita riqueza que se consideram “donos do mundo”. Vejamos agora a letra de “Pulo do gato”.

Um sujeito endinheirado
 Que fazia e desfazia
 Menina nova e bonita
 Era o que ele perseguia
 Das garras deste gavião
 Quando a menina saía
 Lá pra casa dos seus pais
 Muito triste ela ia

³⁴² DISCOGRAFIA. **Tião Carreiro e Pardinho**. Disponível em: <<http://www.tiaocarreiro.pgl.com.br/discografia.htm>>. Acesso em: 5 jan. 2014.

A menina tão formosa
Um lindo botão de rosa
Que no galho já morria

O que é bom logo se acaba
Confirma o velho ditado
Pote tanto vai à fonte
Que um dia volta quebrado

Foi quebrado logo cedo
O encanto deste malvado
Ele zombou de um amor
Da filha de um coitado
Ele quis fazer peteca
De uma linda boneca
Mas filha de pai honrado

A coitadinha chorando
Pro seu pai contou o fato
Eu tenho na minha garganta
Um nó que eu não desato

Naquele rosto de pai
Vergonha ali era mato
O velho entrou em cena
Foi no derradeiro ato
Jurou de joelho no chão
Vou pular nesse gavião
Do jeito que pula um gato

O caboclo de vergonha
Deu um balanço na vida
Viu sua esposa rezando
Perto de sua filha querida

Viu sua filha chorando
Numa estrada sem saída
Dentro da sua razão
Ele entrou nesta partida

Foi só pena que voou
 O gavião se acabou
 Desta vez pra toda vida

Este caboclo que eu digo
 Mora lá no pé do morro
 Numa casa escondida
 Parece toca do zorro
 Onde a Corruira canta
 E faz seu ninho no forro
 Tem azeitona de aço
 Malandro não tem socorro
 Malandro naquela casa
 Topa besouro sem asa
 Tá num mato sem cachorro

A canção, um cururu, juntamente com a moda de viola, é considerado um ritmo representante da tradição e está presente no gênero desde seus primórdios. Anteriormente já discorremos de forma mais detida acerca de suas características e associações temáticas. É executado apenas por viola e violão e toda a letra é cantada em dueto. Ela começa com o batido tema do rico arrogante, que se considera acima das obrigações dos homens comuns. Para tornar sua descrição ainda mais odiosa, ele se mostra um corruptor de “meninas de família”, um sedutor que traz desgraça aos pobres apoiados em uma moral rígida e tradicional, baseada no ideal de casamento da filha virgem, o que influencia a honra de toda família.

O “sujeito endinheirado” é o elemento estranho, citadino, que vem desestruturar a família, que se fundamenta em códigos de valores estranhos ou desprezados, por aquele. Mas, como é comum em muitas letras, suas ações não ficarão impunes. O vilão será castigado ao final. A garota, seduzida e iludida, era certamente muito querida pela família e sua maior riqueza. A tristeza assola a todos, quando a menina volta para casa, o que traz desespero à mãe e uma imensa vergonha ao pai, que, embora pobre, é descrito como “muito honrado”.

Mais uma vez o herói restaurador e portador da justiça é um homem do povo, mas altivo, firme em seus princípios e que seguidor de um rígido código de honra, baseado em valores familiares. Podemos afirmar que este é um padrão de herói popular no interior da

música sertaneja, como vimos em “Ladrão de terra”, “Filhos da Bahia”, “Cavalo enxuto”, “O justiceiro”, além de diversas outras canções. No caso de “Pulo do gato”, podemos ainda acrescentar o fato de o protagonista ser um homem mais velho, representante das antigas gerações, vistas sempre como portadoras de valores e sabedoria, em oposição à imaturidade da juventude, no repertório da música sertaneja tradicional.

Não resta saída ao herói senão se vingar e garantir que o rico sedutor não faça com outros o que fizera com ele. Assume o compromisso de matá-lo em um juramento. O herói é um tipo rural que vive isolado “no pé do morro” e consegue capturar seu inimigo e levá-lo para seu território, onde executa a sentença de morte, no que o ouvinte identifica como sendo a realização da justiça. Mais uma vez a violência é exaltada como forma de resposta ante as injustiças do mundo. Ela tem aqui e em muitas outras canções o poder restaurador do reino da ordem e da normalidade, quase sempre ameaçada por fatores vinculados à cultura moderna, tais como o “fazendeiro moderno” e seu carro importado em “Cavalo enxuto”.

A penúltima estrofe termina dizendo que “o gavião se acabou, desta vez por toda vida”. O “caboclo” fez algo considerado correto para as concepções e valores que permeiam o repertório da música sertaneja tradicional. O ouvinte naturalmente se identifica com o protagonista, a princípio descrito como uma vítima, alguém pobre e simples, que tem sua honra ferida por um conquistador da cidade. A canção reafirma um senso de justiça muito comum e corrente no imaginário popular, repetidamente defendido nas canções, seja de maneira explícita ou implícita. O protagonista se torna uma figura heroica com o desenrolar da letra, e surpreende ao mostrar que uma figura a princípio vista como vítima se torna um justiceiro vingador.

Estamos mais uma vez diante de personagens que encarnam visões acerca do povo, da nacionalidade e, claramente, do conflito entre tradição e modernidade, entre campo e cidade, vista, aqui, e em outras canções, como o lugar de corrupção e perda de valores identificados com a nacionalidade.

Em 1974, Tião Carreiro e Pardinho irão gravar um disco composto somente por tangos, intitulado *Tangos em dueto*. Pela primeira vez a dupla grava um disco em que não há ritmos identificados com a tradição rural e nem mesmo a presença da emblemática viola de dez cordas. A capa é totalmente atípica, com uma mulher de aparência urbana, fumando em um ambiente escuro e enfumaçado, ao lado de um abajur vermelho com um galo pintado. Embora a dupla tenha gravado alguns tangos inseridos em LPs anteriores, em meio a canções de ritmos variados e boa parte delas identificadas com a tradição e o ruralismo, esta experiência foi única e não voltaria a se repetir, o que pode significar que não houve grande

público para este disco, ou mesmo, que muitos podem não ter identificado o disco com a dupla.



Figura 21 – Capa de *Tangos em duetto*
Fonte: DISCOGRAFIA, 2014.³⁴³

Inegavelmente este LP não faz parte da imagem que se consolidou da dupla, ao longo do tempo, de representantes da tradição, da “verdadeira música sertaneja”. Se houve um estranhamento quando foi lançado o disco de tangos, certamente o seguinte, de 1975, teve o efeito restaurador da imagem de Tião Carreiro e Pardinho como detentores da tradição e de associação à “viola caipira”: outro LP dedicado somente às modas de viola, trazendo a regravação de “Boiadeiro punho de aço”, do primeiro disco de Tião Carreiro, além de outras, também gravadas anteriormente.

Em 1977, Tião Carreiro e Pardinho irão lançar o disco *Rancho do Vale*, com apenas três canções, cujo tema é o amor romântico. A tendência é marcar posição como representante da tradição em tempos de modernização e experimentalismos muito ousados e inalcançáveis para duplas que se firmaram em tempos onde era fundamental a aproximação com a viola de dez cordas, ritmos e temas considerados “autênticos” e que certamente construíram uma autoimagem de representantes da tradição da música rural nacional. Este é o caso de Tião Carreiro e Pardinho e Tônico e Tinoco, além das duplas identificadas com as inovações nos anos 50 como Cascatinha e Inhana, Palmeira e Biá e, mesmo, Pedro Bento e Zé da Estrada.

³⁴³ DISCOGRAFIA. **Tião Carreiro e Pardinho**. Disponível em: <<http://www.tiaocarreiro.pgl.com.br/discografia.htm>>. Acesso em: 5 jan. 2014.



Figura 22 – Capa de *Rancho do vale*
Fonte: TIÃO CARREIRO E PARDINHO, 2014.³⁴⁴

Rancho do vale traz uma canção, das mais conhecidas da dupla, que foi regravada por outras duplas posteriormente e que pode ser considerada um ícone do conflito de gerações e da defesa do velho sobre o novo, dos pais contra os filhos, da tradição contra a modernidade, algo que se tornaria muito mais intenso a partir da segunda metade dos anos 70. Falamos da proselitista e até apocalíptica “A vaca já foi pro brejo”. Seguem a primeira e última estrofes que demonstram o mesmo discurso das demais, que são apenas exemplos de desobediência e rebeldia por parte dos filhos em relação aos pais. A última se configura em uma espécie de bravata do violeiro cantor, a se colocar como exemplo de coragem e sinceridade, além de combatente da realidade moderna e do que considera ser a posição das novas gerações nela.

Mundo velho está perdido
 Já não endireita mais. Os filhos de hoje em dia já não obedecem os pais
 É o começo do fim
 Já estou vendo sinais. Metade da mocidade estão virando marginais
 É um bando de serpente
 Os mocinhos vão na frente, as mocinhas vão atrás...
 Meu mestre é Deus nas alturas
 O mundo é meu colégio
 Eu sei criticar cantando: Deus me deu o privilégio
 Mato a cobra e mostro o pau
 Eu mato e não apedrejo
 Dragão de sete cabeças também mato e não alejo
 Estamos no fim do respeito
 Mundo velho não tem jeito, a vaca já foi pro brejo...

³⁴⁴ TIÃO CARREIRO E PARDINHO. **Rancho do Vale**. Disponível em: <<http://www.tiaocarreiro.pgl.com.br/ranchodovalecapa.htm>>. Acesso em: 12 jan. 2014.

Até mesmo em seu ritmo e sonoridade a canção é tradicionalista. É um cururu, que, junto com a moda de viola, “personifica” a tradição e a raiz, sendo executado apenas por viola e violão e cantado em dueto o tempo todo. A canção começa por uma sentença que seria muito comum na música sertaneja tradicional, principalmente nos anos 80: “mundo velho está perdido”. Tião Carreiro e Pardinho irão gravar outra canção em 1984 intitulada “Mundo velho não tem jeito”. Muitas serão as canções gravadas por duplas que seguiriam o padrão estético e temático de Tião Carreiro Pardinho, durante os anos 80 e 90³⁴⁵ que terão como tema recorrente a ideia de que o mundo “está do avesso”, de que as coisas não têm mais solução, trazendo uma visão pessimista do país e em relação à modernidade.

Tudo indica uma identificação cada vez maior dos ouvintes com as gerações mais velhas, pois ela passa a se dirigir, cada vez mais, diretamente a elas, em uma oposição direta às canções de circulação de massas ou não, que se dirigem ao público jovem. Podemos inferir aqui que, certamente, é um momento em que a música sertaneja considerada tradicional, ligada à viola de dez cordas, sente que seu público diminui e que as inovações e aberturas, por vezes indistintas e baseadas em elementos da cultura de massas, estão cada vez mais conquistando mercado.

De fato os anos 80 serão tempos de influências das mais distintas no gênero e será a época de explosão de um sertanejo pop responsável por um sucesso comercial até então inédito e possivelmente inimaginável para as pretensões anteriores do gênero. Referimo-nos ao surgimento de duplas como Leandro e Leonardo e Zezé di Camargo e Luciano, trazendo a guitarra elétrica, a música pop norte-americana e o *country* de massas para a música sertaneja. Não há mais nenhuma necessidade de identificação com “as raízes”. Na verdade, é o contrário, pois essas duplas do sertanejo pop fazem questão de demonstrar sua abertura às sonoridades de sucesso e praticamente não há, em seu repertório, referências, menções ou citações aos clássicos.

Praticamente não haverá nenhum elemento na vertente moderna que possibilite ou que reivindique o pertencimento à tradição. Talvez o único a permanecer seja o dueto com primeira e segunda voz, mesmo assim bem mais palatável aos ouvidos acostumados com a música pop norte-americana, sendo mais suaves e normalmente mais agudos, com a segunda voz bem mais discreta do que nas duplas que se identificam com a tradição. Não há também mais nenhum vestígio das características vozes nasaladas. A ruptura radical de Leo Canhoto e Robertinho permitiu que as experiências fossem irrestritas e irão sempre incorporar filões do

³⁴⁵ [Tais como Goiano e Paranaense, Tião do Carro e Pagodinho, Zé Mulato e Cassiano, Eli Silva e Zé Goiano, mais recentemente João Carreiro e Capataz, entre outras.]

mercado fonográfico que comprovam ter uma aceitação maior, tais como as guitarras e outros instrumentos eletrônicos.

A visão pessimista em relação ao futuro virá a se tornar cada vez mais intensa nas letras da música sertaneja tradicional, diferindo das visões que criticavam a modernidade ou denunciavam a crise da tradição e dos valores morais anteriormente. Em “A vaca já foi pro brejo”, temos, pela primeira vez, como tema único, no repertório de Tião Carreiro e Pardinho³⁴⁶, a relação dos pais com os filhos, de que se depreende uma clara oposição à juventude e à falta de respeito e consideração com os pais e pessoas mais velhas. O respeito dos mais novos e a obediência dos filhos sempre foi um fator inegociável na música sertaneja tradicional, mas aqui temos uma letra que se voltou somente para este tema. Há um tom alarmista, que não enxerga possibilidades de restauração do prestígio das velhas gerações em relação às novas. Assim como na prática muitas duplas tradicionais sentirão, por parte dos “novos sucessos” que estão surgindo, uma ausência de reconhecimento de seu papel na música sertaneja, cada vez mais eclética.

O sentimento de revolta ante um mundo que perde cada vez mais seu sentido é algo comum na música sertaneja tradicional em sua recorrente tensão com a modernidade, como já vimos anteriormente. Mas este sentimento ficará cada vez mais intenso à medida que se aproxima a década de 1980, onde se tornará ainda mais latente e alardeado quando se adentra a ela. Na canção “Mundo velho”, gravada por Tião Carreiro e Pardinho no início dos anos 80, no disco “A majestade o pagode”, podemos ouvir: “Ó meu Deus venha na Terra que a coisa aqui está feia, mas não venha desprevenido, traga chicote e correia”. A canção “Mundo velho não tem jeito”, de 1986, do disco *Justiça divina*, termina com a sentença de que este mundo “vira cinzas brevemente”.

Desdobra-se em intensidade a desilusão em relação ao mundo moderno – inexoravelmente agressivo em relação aos valores tradicionais defendidos no repertório da música sertaneja, considerados como naturais e cuja violação é algo que não pode ser justificado, embora ao mesmo tempo não pode ser detido: “mundo velho está perdido, já não endireita mais”. Podemos nos utilizar de duas expressões de Raymond Williams sobre o desenvolvimento da tragédia na literatura do século XX, mas que definem muito bem essa posição da música sertaneja diante de um mundo em acelerada transformação: “Vazio de sentido e sentido fundamental de ‘absurdidade’ ”.³⁴⁷

³⁴⁶ [Não podemos nos esquecer de um antigo sucesso da dupla Tonico e Tinoco chamado “Couro de boi”, que se tornou uma das canções mais conhecidas do repertório do gênero e cujo tema é a ingratidão dos filhos em relação ao sacrifício de seus pais, bem como a desvalorização das velhas gerações por parte das novas.]

³⁴⁷ WILLIAMS, Raymond. **Tragédia moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2008. p. 249.

Este tipo de atmosfera não é encontrada no repertório de Leo Canhoto e Robertinho, assim como em outras duplas que iriam compor a versão mais moderna e eclética do gênero, cada vez mais identificável e distante da vertente tradicional como já vimos. Certamente a leitura que essa dupla fez das possibilidades de sucesso no mercado fonográfico estava correta se o objetivo era aumentar o número de vendas. Não é difícil concluirmos que seu sucesso e daqueles que seguiram suas pegadas aumentava, na medida em que o apelo comercial da música sertaneja tradicional, cada vez mais identificada com “as gerações antigas”, diminuía.

Nesta vertente mais distante da viola e da necessidade de se vincular à tradição, merecem destaque, ainda nos anos 70, duplas como Milionário e José Rico e João Mineiro e Marciano, que, com seus duetos mais suaves e complexos, fariam grande sucesso comercial, mostrando que as inovações eram bem-vindas. Estas últimas duplas se destacariam ainda pela gravação em roupagens mais modernas de rancheiras, polcas paraguaias, canções mexicanas. O tema de suas canções é quase exclusivamente o amor romântico entre homem e mulher, marcadamente os que culminam em desilusão. Mais uma vez ressaltamos que estas duplas, assim como Leo Canhoto e Robertinho, atualmente são apresentadas em programas sertanejos e reconhecidas como representantes da tradição. O caminho aberto por elas – duplas que buscam se distanciar da viola e dos ritmos ditos tradicionais – viria a se tornar cada vez mais largo e abrangente.

Diferente das duplas mais afeitas às experiências ecléticas do passado, tais como Palmeira e Biá, Cascatinha e Inhana e Pedro Bento e Zé da Estrada, estas novas duplas dos anos 60 e 70, a partir de Leo Canhoto e Robertinho, não gravarão mais canções sob a estética tradicional, como já vimos anteriormente. Em seu repertório praticamente inexistente a viola de dez cordas, quase onipresente na música sertaneja tradicional, assim como os ritmos associados à tradição. Não significa, obviamente, que o que se associa à tradição é imutável. Este trabalho busca demonstrar isso também. Entretanto, podemos dizer que havia, antes de Leo Canhoto e Robertinho e as demais duplas inovadoras citadas, um sentido de continuidade, uma necessidade de se mostrar pertencente a uma tradição considerada ancestral por meio de uma estética e de temas associados “à genuína música sertaneja”.

A narrativa épica deixa de fazer parte da música sertaneja nessa vertente moderna, e, particularmente a partir de Leo Canhoto e Robertinho, dará lugar à exaltação do progresso, do desenvolvimento, das instituições oficiais e dos trabalhadores do campo e da cidade, vistos de forma generalizante. Não há aqui o mito de fundação, a descrição de um passado gerador da nação, mas sim a descrição de um presente promissor que gerará um

futuro de grandeza, em fina sintonia com o discurso oficial da época, como já foi demonstrado. Mesmo as canções da dupla que têm como tema os clichês dos faroestes, muitas vezes adaptados à realidade de pequenas cidades do interior brasileiro, têm um inequívoco sentido de ironia, entre outros atributos, de sátira, e estão bem distantes da gravidade das narrativas épicas características.

Perdem-se, no repertório de Leo Canhoto e Robertinho, as imagens mais recorrentes do Brasil na música sertaneja vistas até então: a exaltação do passado e a narrativa trágica ou épica, que caracterizaram a música sertaneja que se propôs a narrar e definir o que seria a cultura e a formação nacional, com base no passado rural e na exaltação do homem comum. Não há também no repertório da dupla a costumeira tensão com a modernidade e urbanização e, menos ainda, a crítica a esta, assim como a recusa de uma “degradação de valores” tão denunciada na música sertaneja tradicional.

Quanto ao repertório de Tião Carreiro e Pardinho, neste momento crucial da trajetória da música sertaneja, ele permanece com as características anteriores, nos ritmos gravados, na utilização da viola, mas dando mais destaque também ao baixo. Continua também a valorização do épico, do trágico e do homem comum, mas, principalmente, a partir de metade dos anos de 1970, tem acrescida em seu discurso uma visão derrotista acerca do predomínio da modernidade e da realidade urbana, sobre a tradição e os valores rurais defendidos. Uma descrição do mundo moderno como sendo caótico e invertido, em relação à ordem natural das coisas, permeado pela crueldade e ausência de sentido.

As outras características ainda irão perdurar, e letras narrando grandes feitos de homens comuns continuarão a figurar em seu repertório, assim como narrativas trágicas e algumas bucólicas. Estas últimas sempre estiveram menos presentes, como já vimos, nas canções da dupla, mas a partir da segunda metade da década de 1970 praticamente deixam de existir.

CONCLUSÃO

A música sertaneja irá se constituir um dos gêneros mais populares do mercado fonográfico nacional desde a década de 1950 até os dias atuais. Muitas foram as variações e mudanças ocorridas em sua trajetória. Estamos diante de uma heterogênea unidade musical, que ao longo do tempo buscou construir diversas autoimagens e ao mesmo tempo imagens da realidade em que se insere. A partir dos anos 50 adquire inserção nacional significativa e passa a ser mais abrangente, almeja ser nacional, busca a posição de representante da música rural brasileira, assimilando sonoridades de regiões do país, que estavam em seu horizonte de expansão. Em suma, a música sertaneja buscará se constituir como detentora da tradição rural brasileira, adotando sonoridades identificadas com a ruralidade, mas também se constituindo narradora da formação nacional a partir da ruralidade e do passado.

Ainda nos anos 50 começam a se delinear duas tendências distintas no interior do gênero, embora elas estejam longe de serem indissociáveis ou mesmo homogêneas. Uma delas, a qual denominamos neste trabalho “música sertaneja tradicional”, caracterizou-se justamente por essas pretensões de nacionalidade e construção de narrativas, acerca do Brasil rural, do passado e da formação nacional. Já a segunda vertente deverá se abrir a sonoridades estrangeiras que irão variar ao longo da trajetória da música sertaneja. Em um primeiro momento a música paraguaia, depois o bolero e o cancionero mexicano rural e, por fim, as trilhas sonoras de faroestes e as sonoridades e estética do rock, que chegará à música sertaneja via Jovem Guarda, além da incorporação da guitarra e outros instrumentos elétricos.

A vertente tradicional na busca por construir essa autoimagem de representante da tradição rural nacional foi definindo, ao longo de sua trajetória, padrões daquilo que seria considerado “tradição” no interior do gênero. Estas definições começarão a ocorrer justamente no momento em que algumas duplas passam a se abrir para outras influências, principalmente as estrangeiras. Este momento de abertura determinará também uma necessidade interna do gênero de definir aquilo que deve ser considerado “autêntico”, como “genuinamente” sertanejo. Alguns dos principais padrões serão canções interpretadas por duetos nasalados em terças, o que dá uma atmosfera de ancestralidade, ritmos considerados pertencentes a um passado rural remoto, tais como o cururu, o cateretê e a moda de viola, e

também a identificação da tradição com a perene viola de dez cordas, conhecida hoje, popularmente, como “viola caipira”, além de sanfona e ritmos gaúchos e do Centro-Oeste, na busca por uma ruralidade nacional.

Essas definições buscarão então legitimar a música sertaneja como, além de representante da ruralidade nacional, por construir narrativas que criam imagens do Brasil, com algumas recorrências que podem ser agrupadas em certos padrões. Nos anos 50 haverá um predomínio de narrativas que se desenrolam no passado e no campo, que privilegiam imagens bucólicas, com descrições do cotidiano de sítiantes e outros tipos rurais, apresentados como pessoas simples, com vidas felizes, em harmonia com o meio, em paisagens rurais idílicas. Haverá também as canções que buscam apresentar narrativas com estereótipos de distintas realidades regionais do Brasil, destacando clichês que seriam comuns a cada localidade. Estas serão uma tendência que irão se repetir ao longo do tempo na música sertaneja tradicional, mas outras formas narrativas e imagens passarão a figurar em seu repertório e, por vezes, sobrepor-se a estas.

Durante os anos 60 a música sertaneja tradicional irá tornar mais versátil a viola de dez cordas com a invenção do pagode de viola por Tião Carreiro, um ritmo que já nasce considerado como tradicional. Tião Carreiro, juntamente com Pardinho, formará a dupla que será protagonista na definição de padrões da música sertaneja tradicional, a partir dos anos 60. Passarão a privilegiar mais as narrativas épicas e trágicas, em relação às bucólicas, que diminuirão consideravelmente, nas imagens da formação nacional, do passado e da ruralidade. Histórias épicas e trágicas já estavam presentes no repertório do gênero, mas não com a mesma intensidade dos anos 60. Além disso, algumas sonoridades consideradas inovações nos anos 50 passarão a ser vistas como tradicionais, como a polca paraguaia e a guarânia.

Ainda nos anos 60 as duplas mais abertas às sonoridades estrangeiras aumentarão ainda mais seu leque de influências, incorporando a estética musical de canções mexicanas e, por fim, nos anos 70, por intermédio de Leo Canhoto e Robertinho, virá a se abrir de maneira indiscriminada às referências musicais estrangeiras. Esta dupla será responsável por incorporações que demonstram ter grande apelo popular e de massas, vindas de outros países. Introduziram a estética do rock na música sertaneja e a guitarra elétrica e também as trilhas sonoras de faroestes nos arranjos do gênero, bem como em letras inspiradas em roteiros deste tipo de filme.

Além disso, Leo Canhoto e Robertinho irão se destacar por uma vinculação mais estreita à política institucional, com apoio mais explícito ao governo militar, e com um

discurso recorrente de apelo à união nacional, bem como por uma imagem da nação como uma espécie de exército, em que cada um tem uma posição na hierarquia. Mudanças em relação às imagens do povo que até então eram recorrentes na música sertaneja começarão a chamar atenção. O homem comum passará a ser descrito sempre associado a uma classe social, a uma categoria coletiva – operário ou lavrador – e deixa de ser representado de maneira individual, como ocorre na música sertaneja tradicional. É descrito como “soldado do progresso”, o que faz com que a exaltação do passado da música sertaneja tradicional deixe de fazer parte do repertório de Leo Canhoto e Robertinho e de outros artistas que seguiriam as trilhas da música sertaneja moderna.

Com Leo Canhoto e Robertinho modificam-se as relações da música sertaneja com a modernidade e com a realidade urbana. Esta passará a ser vista como parte do progresso e um grande símbolo deste. O comum, na música sertaneja tradicional, é a exaltação do passado e a desconfiança em relação à modernização, seja através de imagens idílicas de exaltação da natureza e da terra e do homem em harmonia com este ambiente, seja a descrição de um passado épico, em que o homem rural é descrito como um herói portador de grande coragem pessoal e capaz de tudo para defender sua honra. Não podemos nos esquecer das narrativas trágicas, que juntamente com as bucólicas e épicas são os principais modelos das imagens do passado rural na música sertaneja tradicional, por meio da valorização do sacrifício.

A música sertaneja tradicional apresenta claramente muitas variações destas imagens, mas se caracteriza, de forma geral, por considerar o passado e valores identificados com a tradição, tais como a honra, a família, o respeito à religião, a coragem pessoal e a humildade, como superiores. Eles são assim considerados comparados com a realidade moderna e com o que se identifica como cultura urbana e estrangeira, tais como o desprezo ao passado e às velhas gerações.

Essa tensão em relação à modernidade só irá aumentar na música sertaneja tradicional, na medida em que a vertente moderna se distancia dela e culminará ao longo da década de 1970, em narrativas pessimistas e desiludidas em relação às transformações do mundo e à perda, aparentemente irreversível, dos valores e princípios defendidos, associados à realidade rural e mesmo à “ordem natural das coisas”. O mundo aparece “invertido” em relação a essa pretensa ordem e aos valores fundamentais, nas imagens acerca do moderno e da realidade urbana presentes na música sertaneja tradicional.

As décadas de 1960 e 70 serão, portanto, o tempo de distanciamento da vertente moderna em relação à tradicional. Antes de Leo Canhoto e Robertinho, as duplas

com influências estrangeiras intercalavam, em seus repertórios, canções consideradas tradicionais, associadas aos ritmos rurais brasileiros, com canções apoiadas em sonoridades estrangeiras. As duas vertentes irão estabelecer uma espécie de cisão a partir dos anos 60 e 70 que duraria até o final do século XX, quando, novamente, duplas modernas irão se voltar para a tradição gravando clássicos sertanejos e declarar sempre reconhecimento em relação às antigas duplas apoiadas na viola de dez cordas e no violão.

A música sertaneja, entre os anos 50 e 70, se abriu a inúmeras influências, tanto por parte de duplas identificadas com a tradição como por parte daquelas mais abertas às sonoridades estrangeiras, a ponto de a ideia que se faz de tradição variar. Mas nesta atmosfera de abertura, de diversificação estética, a música sertaneja também construiu, a partir de sua vertente tradicional, uma autoimagem, compartilhada por seu público, de detentora da tradição e das narrativas do passado, de agente da preservação da cultura rural nacional e capaz de narrar o passado rural, com suas “belezas naturais”, ou suas lutas pela vida, além de instituir símbolos e ritmos como representantes desta tradição.

Suas narrativas são dirigidas para um público sem educação formal, e com referências à realidade rural, bem como a certos valores que permeiam o discurso das letras. A música sertaneja tradicional criará um universo narrativo cujos heróis serão homens comuns e tipos populares, também sem educação formal que estão dispostos a defender os valores característicos, que são a base das visões compartilhadas em seu repertório do gênero, contrapostos a uma latente desconfiança ao que é considerado novo, moderno e incerto.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Capistrano. **Ensaio e estudos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.
- ALONSO, Gustavo. **Cowboys do asfalto: música sertaneja e modernização brasileira**. 2011. Tese (Doutorado em história) – Universidade Federal Fluminense, Niterói/RJ.
- ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**. São Paulo: Cia das Letras, 2011, p. 31.
- _____. **Comunidades imaginadas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 201.
- ARAÚJO, Lucas Antonio. **A representação do sertão na metrópole: a construção de um gênero musical**. 2008. 124f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Estadual Paulista, Franca.
- AZEVEDO, M. A; BARBALHO, Gracio; SANTOS, Alcino; SEVERIANO, Jairo. **Discografia Brasileira 78 RPM**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1982.
- BAZCKO, Bronislaw. Imaginação Social. In: _____. **Enciclopédia Einaudi**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1985^a.
- BENJAMIM, Walter. **Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 2011.
- BOLLE, Willi. **Grandesertão.br**. São Paulo: Duas Cidades, 2011.
- CALDAS, Waldenyr. **Acordes na aurora: música sertaneja e indústria cultural**. 2. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1979.
- CANCLINI, Nestor. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Edusp, 2000.
- CÂNDIDO, Antônio. **Os parceiros do Rio Bonito**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1964.
- CARREIRO; Tião. **Saudades de Tião Carreiro**. São Paulo: Warner Music, 2006, CD.
- CASCATINHA; INHANA. **Índia**. São Paulo, 1958.
- CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense, 2011.
- CHITÃOZINHO e XORORÓ. Galopeira. São Paulo: Continental, 1970.
- CORREA, Roberto Nunes. **Viola caipira**. Brasília: Viola Correa, 1989.
- CUNHA, Euclides da. **Os sertões**. São Paulo: Círculo do Livro, [197-].
- DENT, Alexander Sebastian. **River of tears: country music, memory, and modernity in Brazil**. Chicago: Duke University Press, 2006.

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

DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA BRASILEIRA. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/leo-canhoto-e-robertinho/dados-artisticos>>. Acesso em: 20 fev. 2014.

DICIONÁRIO DE ALBIN. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/leo-canhoto-e-robertinho/dados-artisticos>>. Acesso em: 20 jan. 2014.

_____. **50 anos de Música Cabocla**. 1986. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/cacula-e-mariano/dados-artisticos>>. Acesso em: 20 jan. 2014.

DISCOGRAFIA. **Tião Carreiro e Pardinho**. Disponível em: <<http://www.tiaocarreiro.pgl.com.br/discografia.htm>>. Acesso em: 5 jan. 2014.

DUARTE, Geni Rosa. **Múltiplas vozes no ar: o rádio em São Paulo nos anos 30 e 40**. 2000. 234 f. Tese (Doutorado em História) – Pontifícia Universidade Católica. São Paulo.

FERRETE, J. L. **Capitão Furtado: viola caipira ou sertaneja?** Rio de Janeiro: Divisão de Música Popular de Instituto Nacional de Música/ Funarte (Coleção MPB, n. 18), 1985.

FORTI, Lorena. Duplas Sertanejas. **Revista Contigo**. São Paulo: Abril, 2011.

FRANCESCHI, Humberto Moraes. **A Casa Edison e seu tempo**. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002.

FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho Franco. **Homens livres na ordem escravocrata**. São Paulo: Unesp, 1997, p. 54.

FREYRE, Gilberto. **Casa Grande & Senzala**. 41 ed. Rio de Janeiro: Record, 2000.

_____. **Sobrados e mucambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano**. 15. ed. São Paulo: Global, 2004.

BOLLE, Wille. **grandesertao.br: o romance de formação do Brasil**. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2004, p. 48.

GARCIA, Tânia da Costa. “Tradição e modernidade: reconfigurações identitárias na música folclórica chilena dos anos 1950 e 1960”. **História Revista**, Goiânia, v. 13, n. 2, p. 483-495, 2008.

GAÚNA, Regiani; DUPRAT, Rogério. **Sonoridades múltiplas**. São Paulo: Editora Unesp, 2002.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais - morfologia e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GOULART, José Alípio. **Brasil do boi e do couro**. Rio de Janeiro: GRD, 1965.

HOBBSAWN, Eric; RANGER, Terence. **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. **Visão do paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil**. São Paulo: Publifolha; Brasiliense, 2000.

LÉO CANHOTO E ROBERTINHO. Disponível em: <<http://blogamantesdaviola.wordpress.com/2009/07/18/leo-canhoto-e-robertinho/>>. Acesso em: 20 fev. 2014.

LOBATO, Monteiro. **Urupês**. 31. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

LOPES, Israel. Tônico e Tinoco e a música do Rio Grande. 2010. Disponível em: <http://www.vemprabrotas.com.br/pcastro5/Tonico%20e%20Tinoco%20e%20a%20Musica%20do%20_.htm>. Acesso em: 20 fev. 2014.

LOPES, Israel. **Turma Caipira Cornélio Pires: os pioneiros da “moda de viola” em 1929**. São Borja: [s.n.], 1999.

MARCONDES, Marcos Antônio. (Ed). **Enciclopédia da Música popular brasileira: erudita, folclórica e popular**. 2. ed. São Paulo: Art Editora/Publifolha, 1999.

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

MELLO, João Manuel; NOVAES; Fernando. **Capitalismo tardio e sociabilidade moderna**. In: _____. **História da vida privada v. 4**. São Paulo: Cia das Letras, 2009.

MUGNAINI, Ayrton. **Enciclopédia das músicas sertanejas**. São Paulo: Letras e Letras, 2001.

MÚSICA CAIPIRA, TONICO E TINOCO, ALVARENGA E RANCHINHO e outros. In: _____. **Nova História da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

NAPOLITANO, Marcos. **História do regime militar brasileiro**. São Paulo: Contexto, 2014.

_____. **História e música: história cultural da música popular**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NAPOLITANO, Marcos; WASSERMAN, Maria. Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. **Revista brasileira de história**, São Paulo, v. 20, n. 39, 2000. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0102-01882000000100007>>. Acesso em: 20 jan. 2014.

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

NETWORK COMUNICAÇÕES. Disponível em: <<http://www.ntelecom.com.br/>>. Acesso em: 10 jan. 2014.

OLIVEIRA, Allan de Paula. **Minguilim foi para a cidade ser cantor: uma antropologia da música sertaneja**. 2009. Tese (Doutorado em Antropologia Social). Universidade Federal de Santa Catarina.

OLIVEIRA, Lucia Lippi. “Tempos de JK: A construção do futuro e a preservação do passado”. In: MIRANDA, Wander Mello. **Anos JK margens da modernidade**. São Paulo: Casa Lucio Costa, 2002.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1998.

_____. **A Moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural**. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

ORTIZ, Renato. **Românticos e folcloristas: cultura popular**. São Paulo: Loyola, 1993. p. 39.

PAIANO, Enor. **O Berimbau e o som universal**. 1994. 193f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Artes) - Universidade de São Paulo, São Paulo.

PALMEIRA E BIÁ. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/palmeira-e-bia/dados-artisticos>>. Acesso em: 19 jan. 2014.

PEDRO BENTO E ZÉ DA ESTRADA. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/pedro-bento-e-ze-da-estrada/dados-artisticos>>. Acesso em: 10 jan. 2014.

PIMENTEL, Sidney Valadares. **O Chão é o limite: a festa de peão de boiadeiro e a domesticação do sertão**. Goiás: Editora UFG, 1997.

PINTO, João Paulo do Amaral. **A viola caipira de Tião Carreiro**. 2008. Dissertação (Mestrado em música) -UNICAMP, Campinas.

PIRES, Cornélio. **Musa Caipira**. Tietê –SP: Prefeitura Municipal, 1985.

RAIZES DO MEU SERTÃO. Disponível em: <<http://raizesdomeusertao.blogspot.com.br/2013/04/discografia-leo-canhoto-e-robertinho.html>> Acesso em: 20 jan. 2014.

RECANTO CAIPIRA. Disponível em: <http://www.recantocaipira.com.br/leo_canhoto_robertinho.html>. Acesso em: 12 jan. 2014.

REVISTA MODA E VIOLA. São Paulo: Luzeiro, 1976 -1979, n. 1-16.

REVISTA SERTANEJA. São Paulo: Prelúdio, mar. 1958/dez. 1959.

REVISTA SOM DO SERTÃO. São Paulo: Abril, 1982. (edição especial)

ROSA, Guimarães. **Grande sertão: veredas**. 19. ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2001, p. 544.

SANCHES, Pedro Alexandre. **Roberto Carlos: na corte do Rei.** (HTML). Billboard Brasil. São Paulo: Prelúdio, mar. 1958.

SANT'ANNA, Romildo. **A moda é viola: ensaio do cantar caipira.** Marília: Arte e ciência, 2000.

SAUDADE SERTANEJA. CARREIRO e CARREIRINHO. **Meu carro é minha viola,** 1962. Disponível em: <http://saudadesertaneja.blogspot.com.br/2010/03/tiao-carreiro-e-carreirinho-1962-meu.html>>. Acesso em: 10 fev. 2014.

SCHWARCZ, Lilian Moritz. **As barbas do imperador.** São Paulo: Cia das Letras, 1998, p. 112-113.

SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20.** São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade.** São Paulo: Editora 34, 2008. p. 234.

SOUZA, Walter. **Moda inviolada: uma história da música caipira.** São Paulo: Quiron, 2005. p. 44.

TIÃO CARREIRO E PARDINHO. **Abrindo caminho.** Disponível em: <http://www.tiaocarreiro.pgl.com.br/abrindocaminhocapa.htm>>. Acesso em: 20 jan. 2014.

_____. Disponível em: < <http://barreirittocaipira.com.br/2010/07/tiao-carreiro-e-pardinho-casinha-da.html>>. Acesso em: 20 maio. 2014.

_____. **Rancho do Vale.** Disponível em: <<http://www.tiaocarreiro.pgl.com.br/ranchodovalecapa.htm>>. Acesso em: 12 de jan. 2014

_____. **Linha de frente.** São Paulo: Continental, Lp, 1964.

TOLENTINO, Célia Aparecida Ferreira. **A difícil forjadura do outro: as imagens do rural no cinema brasileiro.** Nead Notícias Agrárias. Brasília, n. 239, 2004. Disponível em: <www.nead.org.br>. Acesso em: 20 fev. 2014.

TOLENTINO, Célia Aparecida Ferreira; PEREIRA, Odirlei Dias. Música sertaneja e o cinema em Estrada da Vida e 2 Filhos de Francisco. Sinopse: **Revista De Cinema**, v. 11, p. 84-96, 2006.

TONICO; TINOCO. **Adeus Fronteira.** São Paulo: Continental, 78 Rpm, 1957.

_____. **Boiada Cuiabana.** São Paulo: 78 rpm 1947.

_____. **Bandeira Paulista,** 78 Rpm, ·1962; Gravadora:Philips.

TONICO E TINOCO com suas modas sertanejas. **Baile na Tuia,** LPP 3.019, 1958. Gravadora: Continental.

TOQUE MUSICAL. Disponível em: < <http://www.toque-musicall.com/?paged=67>>. Acesso em: 20 jan. 2014.

VALE DO CAIPIRA. **Tião Carreiro e Pardinho - Linha de Frente (1964)** Disponível em: <<http://valedocaipira.blogspot.com.br/2011/07/tiao-carreiro-e-pardinho-linha-de.html>>. Acesso em: 20 maio. 2014.

VEJA CELEBRIDAS. **No auge do sertanejo do Brasil, Tinoco se foi sem fortuna.** 2012. Disponível em: < <http://veja.abril.com.br/noticia/celebridades/em-tempos-de-luan-e-michel-tinoco-enfrentava-dificuldades-financeiras>>. Acesso em: 10 jan. 2014.

VELLOSO, Monica Pimenta. A dupla face de Jano: romantismo e populismo. In: GOMES, Angela de Castro. **O Brasil de JK.** Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2002, p. 172.

WILIAMS, Raymond. **O campo e a cidade na história e na literatura.** São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. **Cultura.** São Paulo: Paz e Terra, 2000.

_____. **Tragédia moderna.** São Paulo: Cosac Nayf, 2008.

ZAN, José Roberto. Da roça a Nashville. **Revista do Núcleo de Desenvolvimento da Criatividade da Unicamp.** Campinas: NUDECRI, 1994.

Discos citados:

BENTO, Pedro; ESTRADA, Zé da. **Taça de dor.** São Paulo: Continental, 1959, 78 rpm.

CANHOTO, Leo; ROBERTINHO. **O homem mau.** RCA, 1969.

_____. **Leo Canhoto e Robertinho.** RCA, 1969.

_____. **Rock Bravo chegou para matar.** RCA, 1970.

_____. **Buck Sarampo.** RCA, 1971.

_____. **Lobo Negro.** RCA, 1972.

_____. **Amazonas Kid.** RCA, 1974.

_____. **O valentão da Rua Aurora.** RCA, 1975.

_____. **O homem da cruz.** RCA, 1976.

_____. **Delegado Jaracuçu.** RCA, 1977.

_____. **Canção do carreteiro.** RCA, 1980.

CHITÃOZINHO; XORORÓ. **Galopeira.** São Paulo: Continental, 1970, LP.

NELSON, Bob. **Bob Nelson e seus rancheiros**. RCA Victor, 1960.

PALMEIRA; BIÁ. **Moda dos viajantes**. RCA Victor, 1953.

_____ **Boneca cobiçada**. RCA Victor, 1956.

INHANA; CASACATINHA. **Índia**. Todamérica, 1952.

_____ **Terra de Anchieta**. Todamérica, 1953.

_____ **Assuncion**. Todamérica, 1953.

_____ **Colcha de retalhos**. Todamérica, 1958.

_____ **Triste caboclo**. Todamérica, 1958.

ZAN, Mário. **Nostalgia do Paraguai**. Continental, 1947.

_____ **Falem de mim**. RCA Victor, 1954.

_____ **Bom dia fronteira**. RGE, 1962.

TONICO; TINOCO. **Boiada Cuiabana**. Continental, 1947.

_____ **O Sertão do Laranjinha**. Continental, 1945.

_____ **Cortando o estradão**. Continental, 1945.

_____ **Flor Gaúcha**. Continental, 1947.

_____ **A mão criminosa**. Continental, 1950.

_____ **Rio pequeno**. Continental, 1952.

_____ **Garimpo**. Continental, 1954.

_____ **Aparecida do Norte**. Continental, 1951.

_____ **A marca da ferradura**. Continental, 1956.

_____ **Adeus Fronteira**. São Paulo: Continental, 78 Rpm, 1957.

_____ **Baile na tuaia**. Continental, 1958.

_____ **Obrigado a matar**. Continental, 1965.

JACÓ; JACOSINHO. **Terra bruta**. Continental, 1964.

_____ **Ninho de cobra**. Continental, 1966.

CARREIRO, Tião; PARDINHO. **Boiadeiro punhos de aço**. Continental, 1958.

_____ **O Rei do Gado**. Continental, 1961.

_____ **Meu carro é minha viola**. Continental, 1962.

_____ **Casinha da serra**. Chantecler-Continental, 1963.

_____ **Repertório de ouro**. Chantecler-Continental, 1964.

_____ **Linha de frente**. Chantecler-Continental, 1964.

_____ **Boi Soberano**. Chantecler-Continental, 1966.

_____ **Pagode na praça**. Chantecler-Continental, 1966.

_____ **Rancho dos Ipês**. Chantecler-Continental, 1967.

_____ **Encantos da natureza**. Chantecler-Continental, 1968.

_____ **Em tempo de avanço**. Chantecler-Continental, 1969.

_____ **A força do perdão**. Chantecler-Continental, 1970.

_____ **Abrindo caminho**. Chantecler-Continental, 1971.

_____ **Viola cabocla**. Chantecler-Continental, 1973.

_____ **A caminho do sol**. Chantecler-Continental, 1973.

_____ **Modas de viola classe A**. Chantecler-Continental, 1974.

_____ **Rio de pranto**. Chantecler-Continental, 1976.

_____ **É isto que o povo quer**. Chantecler-Continental, 1976.

_____ **Rancho do Vale**. Chantecler-Continental, 1977.

_____ **Golpe de mestre**. Chantecler-Continental, 1978.

ANEXOS

Letras

Amargurado

O que é feito daqueles beijos que eu te dei?
 Daquele amor cheio de ilusão,
 Que foi a razão do nosso querer
 Pra onde foram tantas promessas que me fizeste?
 Não se importando que o nosso amor viesse a morrer
 Talvez com outro estejas vivendo bem mais feliz
 Dizendo ainda que nunca houve amor entre nós
 Pois tu sonhavas com a riqueza que eu nunca tive
 E se ao meu lado muito sofreste
 O meu desejo é que vivas melhor.

REFRÃO

Vai com Deus, sejas feliz com o seu amado
 Tens aqui um peito magoado,
 Que muito sofre por te amar
 Eu só desejo que a boa sorte siga teus passos
 Mais se tiveres algum fracasso,
 Creias que ainda, eu possa ajudar

(Composição: Tião Carreiro e Dino Franco)

Menino da porteira

Toda vez que eu viajava pela Estrada de Ouro Fino
 de longe eu avistava a figura de um menino
 que corria abrir a porteira e depois vinha me pedindo:
 - Toque o berrante seu moço que é pra eu ficar ouvindo.
 Quando a boiada passava e a poeira ia baixando,
 eu jogava uma moeda e ele saía pulando:
 - Obrigado boiadeiro, que Deus vá lhe acompanhando
 pra aquele sertão à fora meu berrante ia tocando.

Nos caminhos desta vida muitos espinhos eu encontrei,
 mas nenhum calou mais fundo do que isso que eu passei
 Na minha viagem de volta qualquer coisa eu cisme
 Vendo a porteira fechada o menino não avistei.
 Apeei do meu cavalo e no ranchinho a beira chão
 Ví uma mulher chorando, quis saber qual a razão
 - Boiadeiro veio tarde, veja a cruz no estradão!
 Quem matou o meu filhinho foi um boi sem coração!

Lá pras bandas de Ouro Fino levando gado selvagem
 quando passo na porteira até vejo a sua imagem

O seu rangido tão triste mais parece uma mensagem
 Daquele rosto trigueiro desejando-me boa viagem.
 A cruzinha no estradão do pensamento não sai
 Eu já fiz um juramento que não esqueço jamais
 Nem que o meu gado estoure, e eu precise ir atrás
 Neste pedaço de chão berrante eu não toco mais.

(Composição Teddy Vieira e Luizinho)

A mão do tempo

Na solidão do meu peito o meu coração reclama
 Por amar quem está distante e viver com quem não ama
 Eu sei que você também da mesma sina se queixa
 Querendo viver comigo, mas o destino não deixa.

Que bom se a gente pudesse arrancar do pensamento
 E sepultar a saudade na noite do esquecimento
 Mas a sombra da lembrança é igual a sombra da gente
 Pelos caminhos da vida, ela está sempre presente.

Vai lembrança e não me faça querer um amor impossível
 Se o lembrar nos faz sofrer, esquecer é preferível
 Do que adianta querer bem alguém que já foi embora,
 É como amar uma estrela que foge ao romper da aurora.

Arranque da nossa mente, horas distantes vividas
 Longas estradas que um dia foram por nós percorridas
 Apague com a mão do tempo os nossos rastros deixados
 Como flores que secaram no chão do nosso passado.

(Composição: Tião Carreiro e José Fortuna)

Rolinha cabocla

A tarde volto da roça
 E descarrego os cargueiros
 Eu solto a tropa no pasto, prendo o baio no potreiro
 Boto milho pras galinhas
 Boto milho no chiqueiro
 Aparto todo o meu gado, todo o meu gado leiteiro

Depois de todo o trabalho
 Eu volto pra descansar
 E na soleira da porta
 Eu sento pra caximbar
 Ali eu vou me perdendo
 Vendo as rolinhas voltar
 Pois moram todas comigo, nas árvores do meu quintal

Deste bando de rolinha
 Só uma não quer ficar
 É uma rolinha arisca
 Que muito me faz penar
 Essa rolinah que eu digo
 É a derradeira a apassar
 Deixando o ninho já feito, pra noutro ninho ir pousar

Se esta rolinha cabocla
 Que passa pro meu caminho
 Bem sabe que neste rancho
 Vive um caboclo sozinho
 Rolinha se tú quiseres
 Eu te darei meus carinhos
 Um é pouco e dois é bom
 Pra viver dentro de um ninho
 Se tú rolinha malvada
 Soubesse a vida cruel
 Que eu vivo só nesse rancho
 Sem carinho de mulher
 Rolinha em forma de gente
 Que passa pro meu sertão
 A de cair no laço...
 Que eu fiz no meu coração

(Composição: Raul Torres e João Pacífico)

Encantos da natureza

Tu que não tiveste a felicidade
 Deixe a cidade e vem conhecer
 Meu sertão querido, meu reino encantado
 Meu berço adorado que me viu nascer
 Venha mais de pressa, não fique pensando
 Estou te esperando para te mostrar
 Vou mostrar os lindos rios de águas claras
 E as belezas raras do nosso luar.

Quando a lua nasce por detrás da mata
 Fica cor de prata a imensidão
 Então fico horas e horas olhando
 A lua banhando lá no ribeirão
 Muitos não se importam com este luar
 Nem lembram de olhar o luar na serra
 Mas estes não vivem, são seres humanos
 Que estão vegetando em cima da terra.

Quando a lua esconde logo rompe a aurora
 Vou dizer agora do amanhecer
 Raios vermelhados riscam o horizonte
 O sol lá no monte começa a nascer
 Lá na mata canta toda a passarada

E lá na paiada pia o xororó
 O rei do terreiro abre a garganta,
 Bate a asa e canta em cima do paiol.

Quando o sol esquenta, cantam cigarras
 Em grande algazarra na beira da estrada,
 Lindas borboletas de variadas cores
 Vem beijar as flores já desabrochadas,
 Este pedacinho de chão encantado
 Foi abençoado por nosso senhor,
 Que nunca nos deixe faltar no sertão
 Saúde, união, a paz e o amor.

(Composição: Luiz de Castro e Tião Carreiro)

Esperança do Brasil

Vamos cantar este hino
 A professora ensinando
 Ama a tua escola menino
 Que o Brasil está chamando
 Ama tua escola menino
 Que o Brasil está chamando

Numa salinha modesta
 Onde o aluno é criança
 Cada dia é uma festa
 Cada aula é uma esperança
 Cada dia é uma festa
 Cada aula é uma esperança

Na parede uma lousa
 Lá no alto uma bandeira
 Representando a beleza
 Desta terra brasileira
 Representando a beleza
 Desta terra brasileira

Professores com carinho
 E orgulho varonil
 Preparando os pequenino
 Esperança do Brasil
 Preparando os pequenino
 Esperança do Brasil

Cavaleiros do Bom Jesus

Senerino e Zé Diniz
 Estes santo ele adora
 São chefe nas romaria
 Ai, ai, Bom Jesus de Pirapora
 Na matriz de Santo Amaro
 Reza a missa das deis horas
 Pelas alma dos romeiros
 Ai, ai, Bom Jesus de Pirapora
 Toca a banda da arvorada
 Os rojão nos ar istora
 Vai saí o porta bandeira
 Ai, ai, Bom Jesus de Pirapora
 Lá vai indo os cavaleiro
 Doze légua istrada a fora
 Pra louvá o milagroso
 Ai, ai, Bom Jesus de Pirapora
 Na hora da comunhão
 Tem gente que até chora
 Jueia de frente o artar
 Ai, ai Bom Jesus de Pirapora
 Zé Diniz e Senerino
 Deus lhe dê saúde e glória
 E também pros cavaleiro
 Ai, ai, Bom Jesus de Pirapora

Boiadeiro Punhos de Aço

Me criei em Araçatuba laçando potro e dando repasso
 Meu velho pai pra lidar com boi desde pequeno guiou meus passos
 Meu filho o mundo é uma estrada cheia de atalho e tanto embaraço
 Mas se você for bom no cipó na vida nunca terás fracasso
 Com vinte anos parti foi na comitiva de um tal Inácio
 Senti o nó me apertar à garganta quando meu pai me deu um abraço
 Meu filho Deus lhe acompanhe são esses os votos que eu lhe faço
 E como premio do teu talento lhe presenteio com esse meu laço
 Por este brasil afora fiz como faz as nuvens no espaço
 Vaguei ao léu conhecendo terras sempre ganhando dinheiro aos maços
 Meu cipó em treiro dia cobri a anca do meu Picasso
 Foi o que me garantiu o nome de boiadeiro punho de aço
 De volta pra minha terra viajava a noite com um mormaço
 Naquilo eu topei com uma boiada beirando rio vinha passo a passo
 Um grito de boiadeiro pedindo ajuda cortando espaço
 Eu vi que o peão que ia rodando saltei no rio com o meu Picasso
 A correnteza era forte tirei o cipó da chinha do macho
 E pelo escuro ainda consegui laçar o peão por um dos seus braços
 Ao trazer ela na praia meu coração se fez em pedaço
 Por um milagre que Deus mandou salvei meu pai com seu próprio laço

Franguinho na panela

No recanto onde moro é uma linda passarela
 O carijó canta cedo, bem pertinho da janela
 Eu levanto quando bate o sininho da capela
 E lá vou eu pro roçado, tenho Deus de sentinela
 Têm dia que meu almoço, é um pão com mortadela
 Mais lá no meu ranchinho a mulher e os filhinhos
 Tem franguinho na panela
 Eu tenho um burrinho preto bão de arado e bão de sela
 Pro leitinho das crianças, a vaquinha Cinderela
 Galinha da no terreiro papagaio tagarela
 Eu ando de qualquer jeito, de butina ou de chinela
 Se na roça a fome aperta, vou apertando a fivela
 Mais lá no meu ranchinho a mulher e os filhinhos
 Tem franguinho na panela
 Quando eu fico sem serviço a tristeza me atropela
 Eu pego uns bico pra fora, deixo cedo a corruptela
 Eu levo meu viradinho é um fundinho de tigela
 É só farinha com ovo, mas da gema bem amarela
 É esse o meu almoço, que desce seco na goela
 Mais lá no meu ranchinho a mulher e os filhinhos
 Tem franguinho na panela
 Minha mulher é um doce diz que sou o doce dela
 Ela faz tudo pra mim, e tudo que eu faço é pra ela
 Não vestimos lã nem linho é no algodão e na flanela
 É assim a nossa vida, que levamos na cautela
 Se eu morrer Deus dá um jeito, mais a vida é muito bela
 Não vai faltar no ranchinho pra mulher e os filhinhos
 O franguinho na panela.

(Composição: Moacyr dos Santos e Paraíso)

Jangadeiro cearense

O sol nasce no horizonte
 Entre as florestas e os monte, despertando o
 Jangadeiro.
 Homem que não teme a morte
 Jangadeiro do norte trabalha nos enterros
 Solta a jangada no mar, vai remando devagar.
 Vai ficando a branca areia.
 Fica as mata e os palmitreiro, diz adeus ao jangadeiro.
 Suas folhas balanceia.

Por ter sua devoção, nu tira o pé do chão.
 Ele faz sua oração para se arretirar.
 Ai, ai, pra enfrentar as ondas do mar.
 Eu sô um pobre pescador, ajudai ó meu senhor.
 Manda um anjo protetor para o meu barco guardar
 Ai, ai, pras ondas não me tragar.

E o sol já se despedindo, sobre as águas vai sumindo.
 E as estrelas vão surgindo, fica as estrelas e o
 Luar.
 Ai, ai, sol, ele, deus e o mar.
 Ele volta carregado, o seu corpo já cansado.
 Seu amor desesperado, no seu ranchinho a esperar.
 Ai, ai, ela se põe a rezar.
 Lá vem o meu pescador, luto com força e vigor.
 Agradeço ao meu senhor, por essa benção me dar.
 Ai, ai, já voltou para o meu lar.
 (Composição: Tião Carreiro e Carreirinho)

Boi de carro

Na manguera
 Da fazenda do Lajado
 Conheci um boi maiado
 Descaído como quê
 Tempo de moço
 Quando eu era candiero
 Boi Maiado era ligero
 Trabaiava com você.

Boi de carro
 Hoje véio rejeitado
 Seu congote calejado
 Da canga que te prendeu
 Boi de carro
 Eu ainda sô teu cumpanheiro
 Eu to véio sem dinheiro
 Teu destino é iguá o meu

Boi de carro
 Sem valia tá afrontado
 De puxá carro pesado
 Costume que os patrão fais
 Eu trabaiei
 Trinta ano e fui quebrado
 Do lugá foi despachado
 Diz que eu já não presto mais.

Boi de carro
 Seu oiá triste parado
 Ruminando já cansado
 Cô desprezo do patrão
 Boi de carro
 Eu também to ruminando
 Essa mágoa vô levando
 Dos home sem coração.

Boi de carro

O seu dia tá marcado
 Pro corte foi negociado
 P'rá mata no fim do méis
 Adeus maiado
 Meu sentimento é profundo
 Vou andando pelo mundo
 Esperando a minha veis.
 (Composição: Tinoco e Anacleto Rosa Júnior)

Rio Preto de Luto

Rio Preto e toda região vive muito aborrecido
 De uns certo tempos pra cá quantos golpes tem sofrido
 Quantos homens de valor a cidade tem perdido
 Seus nomes ficou na História gravado em nossa memória
 E jamais será esquecido
 Quantas perdas irreparáveis quase que num tempo só
 As derrotas foram tantas, falo apenas das maior
 Doutor Anísio Moreira, da vizinha Mirassol
 Na selva de Mato Grosso, caiu n'água num destroço
 A morte não teve dó
 Num desastre na Bolívia, Milton Verdi e seu cunhado
 A bordo de um avião fizeram um pouso forçado
 Lá viveu setenta dias do mundo desamparado
 Triste fim teve os dois homens: morreram de sede e fome
 Completamente isolados
 O Doutor Bady Bassite, ilustre batalhador
 Pela Nossa Rio Preto não poupava o seu labor
 Lutava pelo progresso com carinho e com amor
 Mas por uma infeliz sorte foi tragado pela morte
 Aumentando a nossa dor
 Meus prezados ouvinte e amigos, isso tudo não foi só
 A morte também levou Doutor Alberto Andaló
 Das derrotas Rio-pretense foi uma das mais pior
 Ex prefeito e deputado, lutava desesperado
 Por um Rio Preto melhor
 Rio Preto também perdeu o Coutinho Cavalcanti
 Morreu o Doutor Jafét, outra figura importante
 Nas águas do Rio Turvo cinquenta e nove estudantes
 Meus Deus tenha piedade defenda nossa cidade
 E também seus habitantes

Preto Velho

Perguntei ao preto velho
 Porque chora meu heroi?
 Preto velho respondeu
 É meu coração que dói
 Eu já fui bom candeeiro, Fui carreiro e fui peão
 Já derrubei muito mato, e ja lavei muito chão

Com carinho carreguei...
 Os filhos do meu patrão
 Em troca do que eu fiz, só recebi ingratidão
 Perguntei ao preto velho
 Porque chora meu herói?
 Preto velho respondeu
 É meu coração que dói
 Sempre chamei de senhor
 Quem me trato a chicote
 Livrei meu patrão de cobra
 Na hora de dar o bote
 Eu sempre fui a Madeira
 E o patrão foi o serrote
 Sofri mais do que boi velho
 Com a canga no cangote
 Perguntei ao preto velho
 Porque chora meu herói?
 Preto velho respondeu
 É meu coração que dói
 Da terra tirei o ouro
 Meu patrão fez seu anel
 Mas agora estou velho
 E meu patrão mais cruel
 Está me mandando embota
 Vou viver de del em del
 O que me resta é esperar...
 A recompensa do céu

Mundo velho não tem jeito

Onde é que nós estamos Óh meu Deus tem dó da gente
 Mundo velho já deu flor carunchou toda a semente
 virou um rolo de cobra serpente engole serpente
 quem vive lesando a pátria dando pulo de contente,
 o pobre trabalhador....
 . é o escravo na corrente

Estão matando e roubando é conflito permanente
 um bandido entrou no banco armado até os dentes
 chorou no colo da mãe a criancinha inocente
 mas ele achou que a criança perturbava o ambiente,
 assassinou a mãe e filha...
 foi um quadro comovente

Tem família num bagaço fingindo viver contente
 a alegria é só por fora mas por dentro é diferente
 é filha desmiolada que casou com delinqüente
 é um genro pé-de-cana que não gosta do batente,
 onde tem ovelha negra....
 desmorona um lar descente

O mundo virou um vulcão e cada vez fica mais quente
 não há nada que esfrie quero ver quem me desmente
 um grande estoque de bombas crescendo diariamente
 quando estourar todas as bombas ninguém fica pra semente
 mundo velho não tem jeito... vira cinza brevemente

O mundo já está encardido e não adianta detergente
 a sujeira desafia até soda e água quente
 num lugar morre de sede e no outro morre de enchente
 ó mestre lá nas alturas meu senhor onipotente, seu poder é infinito.....
 protegi a nossa gente.

(Composição: Tião Carreiro, Lourival dos Santos e Rose Abrão)

Mundo velho

Deus fez o mundo tão lindo, só belezas que rodeia.
 Colocando lá no espaço lua Nova e Lua Cheia
 Fez o sol e a luz divina que o mundo inteiro clareia,
 No céu estrelas paradas a lua e o sol passeia
 Deus fez o mar azulado e o castelo da sereia.
 Fez peixe grande e pequeno e também fez a baleia.
 Fez a terra onde formei meu cafezal de ameia,
 Baixadão cheio de água onde meu arroz cacheia.
 Deus fez cachoeiras lindas lá na serra serpenteia.
 Fez papagaio que fala passarada que gorjeia.
 Tangará canta de bando a natureza ponteia
 Pros catireiros de penas que no galho sapateia.
 Mundo velho mudou tanto que já está entrando areia.
 Grande pisa nos pequenos coitadinhos desnorteia
 Quem trabalha não tem nada enriquece quem tapeia.
 Pobre não ganha demanda rico não vai pra cadeia.

Na moral do velho mundo quem não presta pisoteia.
 Os mandamentos de Deus tem gente que até odeia.
 Igrejas estão vazias antigamente eram cheias.
 O que é ruim está aumentando o que é bom ninguém semeia.
 Ó meu Deus venha na terra porque a coisa aqui ta feia,
 Mas que venha prevenido traga chicote e correia.
 Tem até mulher pelada no lugar da Santa Ceia.
 Só Deus pode dar um fim no que o diabo desnorteia.
 (Composição: Lourival dos Santos e Tião Carreiro)