Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Sociologia

Diego Tavares dos Santos

O CORAÇÃO DO BRASIL
formação social da música caipira e da música sertaneja no seio da modernidade brasileira (1930-1980)

São Paulo
2019

Diego Tavares dos Santos

O CORAÇÃO DO BRASIL
formação social da música caipira e da música sertaneja no seio da modernidade brasileira (1930-1980)

Tese apresentada ao curso de Pós-Graduação em Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Doutor em Sociologia.

Orientador: Prof.º Dr.º Luiz Carlos Jackson

São Paulo
2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

S237c

Santos, Diego Tavares dos
O coração do Brasil: formação social da música caipira e da música sertaneja no seio da modernidade brasileira (1930-1980) / Diego Tavares dos Santos ; orientador Luiz Carlos Jackson. - São Paulo, 2019.
101 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Sociologia. Área de concentração: Sociologia.

1. Música caipira. 2. Música sertaneja. 3. Indústria cultural. 4. Modernidade. 5. Cultura popular. I. Jackson, Luiz Carlos, orient. II. Título.

AGRADECIMENTOS

Este trabalho foi escrito diante de inúmeras contradições. É resultado de uma virada sobre um novo objeto, cujo tratamento exigiu novas referências teóricas e metodológicas. É resultado também de uma profunda alteração na correlação de forças sociais e políticas que impactaram a todos, inclusive a mim mesmo. Redimensionar prioridades ante as ameaças de tempos sombrios já é tarefa complexa. No meu caso, foi acompanhada de uma nova etapa na vida pessoal, absolutamente reconfigurada. Por tudo isso, a elaboração da tese se converteu em experiência tão rica quanto sofrida. É com essa perspectiva que gostaria de agradecer algumas instituições e pessoas que foram peças decisivas no processo.

Em primeiro lugar gostaria de agradecer a Universidade de São Paulo, a FFLCH e ao Programa de Pós Graduação em Sociologia da USP. Em tempos de obscurantismo e ataques a universidade, é preciso dizer quanto minha formação uspiana impactou milhares de alunos e ex alunos para quem tive o prazer de lecionar. O duro trabalho exercido pelos professores, estudantes, pesquisadores e demais servidores da comunidade acadêmica muda a vida de milhares de pessoas todos os anos.

Ao CNPq pela bolsa de pesquisa concedida, que me auxiliou em um momento muito difícil da economia brasileira.

Ao querido Leo Mello e Silva, professor da Universidade de São Paulo, ex orientador e amigo de todas as horas. Está entre os imprescindíveis. Sua profunda sabedoria é tão destacada quanto sua imensa humildade. É como o sábio Diógenes.

Aos amigos Diego Penholato, Bechelli, Gota, Mineiro, Koko, Eduardo e Bilico pela presença nas horas mais difíceis.

A Ricardo Alvarez, amigo e companheiro de militância política por um mundo mais justo e menos desigual. Com sua humildade e sabedoria, compartilhou comigo a direção de processos políticos, orientando o difícil caminho que me fez retornar dos livros às ruas.

A Weslei Estradiote e Luiz Carlos Jackson. O primeiro por nunca ter desistido de mim e desta tese. Ao segundo pela enorme confiança, paciência e humanidade na orientação do trabalho. Estarei sempre em débito com esses amigos tão queridos.

Aos meus avós, Mário (*in memorian*) e Rosalina, João e Avany. Não me canso de dizer que sempre procurei fazer com que minhas palavras fossem as letras que lhes faltaram. Escrevi esse trabalho em homenagem a esses quatro caipiras que migraram

para a cidade. Ao Pedro Hélio, tio Guinho e tio Tico, que junto de meu pai , meu irmão e eu, cantamos milhares de músicas sertanejas, lembrando nossa herança social com orgulho. Eles são o maior acervo documental deste trabalho.

Aos meus pais, Lauriceu e Maria, e ao meu irmão Gu. Obrigado por serem coração e vértebra. Nada existira sem nossa profunda conexão.

À Na, que incentivou-me a escrever sobre o tema, cobrou e nunca duvidou que seria capaz de terminá-lo. Ela está em tudo: em cada palavra, sonho e suspiro. É minha casa.

RESUMO

Este trabalho trata do processo formativo da música caipira e da música sertaneja no seio da modernização brasileira, tendo em vista prioritariamente as disputas em torno da ideia de autenticidade e a relação dos gêneros musicais com a indústria cultural. A hipótese central do trabalho é de que as distinções entre música caipira e música sertaneja são menos marcadas do que se supõe, de maneira que a diferença existente não pode sonegar o reconhecimento de que há inúmeras continuidade e intercambialidade entre os estilos, de modo que sua diferenciação deu-se menos em função de disputas internas supostamente insolúveis e mais em função de diferenças alimentadas de um lado pela lógica da indústria cultural e de outro pela intencionalidade de agentes de produção cultural enviesados por suas perspectivas políticas. Nesse espírito, o trabalho foi dividido em três momentos: em primeiro lugar identifica a afirmação da música caipira em sua negação a música sertanejo como resultado de veleidades modernistas associadas as possibilidades abertas pelo surgimento da rádio e do disco; em segundo lugar, tratou-se do (re) surgimento da música sertaneja, agora como música caipira transformada exatamente no momento em que alcançava seu auge; em terceiro lugar, buscou-se tratar da afirmação definitiva da música sertaneja como música caipira transformada enquanto, paralelamente, identificava-se o revivalismo caipira e medidas de reconciliação.

Palavras-chave: música caipira, música sertaneja, indústria cultural, modernidade, cultura popular

ABSTRACT

This work deals with the formative process of brazilian caipira music and brazilian sertanejo music within Brazilian modernization, with priority to observe the disputes over the idea of authenticity and the relation of this musical genres to the cultural industry. The central hypothesis of the work is that the distinctions between brazilian caipira music and brazilian sertanejo music are less significative than is supposed. So the differences can not negate the continuity and interchangeability between this musical genres. Besides that their differentiation was less due to supposedly insoluble internal disputes and more due to differences fueled on the one hand by the logic of cultural industry and on the other by the intentionality of the agents of cultural production skewed by their political perspectives. In this spirit, the work was divided into three moments: firstly, it identifies the affirmation of brazilian caipira in its denial of brazilian sertanejo music as a result of modernist perspectives associated with the possibilities opened by the emergence of radio and disc; secondly, it was the (re) emergence of brazilian sertanejo music, now as brazilian caipira music transformed just as it reached its peak; in the third place, it was tried to deal with the definitive affirmation of brazilian sertanejo music as brazilian caipira music transformed while, at the same time, came the caipira revivalism and the reconciliation between brazilian caipira music and brazilian sertanejo music.

Keywords: brazilian caipira music, brazilian sertanejo music, culture industry, modernity, folk culture

INTRODUÇÃO 8
Capítulo 1. Um caboclo às ordens: a afirmação caipira nas décadas de 1930 e 1940 13
1.1. Orgulho de ser caipira: modernismo e identidade paulistas 13
1.2. Cornélio Pires: um empreendedor cultural multimídia 21
1.3. Do sertanejo ao caipira: rádio, disco e as novas condições de produção musical 25
1.4. As Turmas Caipiras 33
1.5. Trajetórias caipiras: Torres e Florêncio, Mandy e Sorocabinha e João Pacífico . 35
1.5.1. Raul Torres e Florêncio 38
1.5.2. Mandy e Sorocabinha 41
1.5.3. João Pacífico 43
1.6. Versos singelos: um esboço de análise estética da música caipira 45
1.6.1. Música encomendada ou crítica a modernização? 50
Capítulo 2. Do caipira ao sertanejo: modas caipiras, rancheiras, guarânias, boleros e mariachis nas décadas de 1950 e 1960 57
2.1. Do teatro de revista ao disco, rádio e cinema: o surgimento de astros caipiras ... 59
2.2. A reinvenção do jeca: caipiras, sertanejos e o "nacional - popular" 65
2.3. Copacabana, Continental e Chantecler: gravadoras caipiras e sertanejas 69
2.4. Da viola à harpa e ao trompete: Tonico e Tinoco, Tião Carreiro e Pardinho, Pedro Bento e Zé da Estrada e Cascatinha e Inhana 72
2.4.1. Tonico e Tinoco e Tião Carreiro e Pardinho: o auge da música caipira... com traços sertanejos 73
2.4.2. Cascatinha e Inhana e Pedro Bento e Zé da Estrada: duplas sertanejas típico-ideais 85
2.5. Saudade de Minha Terra: a síntese entre a música caipira e a música sertaneja . 92
4. Fontes e Bibliografia 94
4.1. Fontes 94
4.2. Bibliografia 97

INTRODUÇÃO

Este trabalho teve o primeiro impulso nos primeiros anos da graduação em Ciências Sociais na Universidade de São Paulo. Conhecia relativamente a literatura regionalista de Euclides da Cunha, Monteiro Lobato, Graciliano Ramos e Guimarães Rosa, mas estava longe de controlar a rica interpretação sobre o universo caipira de tipos como Cornélio Pires, Amadeu Amaral, Mário de Andrade e, entre os sociólogos, Emílio Willens, Maria Isaura Pereira de Queiroz, Florestan Fernandes, José de Souza Martins e, principalmente, Antonio Candido, todos seminais da sociologia rural brasileira. A rigor, cheguei a universidade como sujeito oriundo da classe trabalhadora precarizada, filho de operários migrantes caipiras. Nessa medida, administrava parte do legado cultural que herdei de modo *prático*, nos costumes, nos hábitos alimentares e nos gostos estéticos, notadamente a música caipira e sertaneja, já devidamente plasmadas pela indústria cultural. Deste modo, aplaquei o ímpeto acerca do universo caipira pois associava o intento a certa postura piegas em relação a minha experiência pessoal enquanto herdeiro cultural da tradição caipira. Fiz outras opções intelectuais, transitando da teoria política à sociologia histórica do trabalho. Entretanto, a aproximação com a história social do trabalho - de autores como E. P. Thompson, Richard Hoggart, Hobsbawm, José Sérgio Leite Lopes, Maria Célia Paoli, entre outros -, e a influência das perspectivas predominantes nas análises culturais - premidas pela combinação interdisciplinar das diferentes abordagens na sociologia da cultura, na antropologia e no que chamarei aqui muito imprecisamente de "diferentes perspectivas na constelação teórica da micro histórica" -, tudo isso me permitiu contornar o sentimentalismo exacerbado e reposicionar a curiosidade investigativa sobre o mundo dos caipiras. Muito sinteticamente, esta é a recuperação arqueológica das trilhas que me conduziram ao estudo da relação entre a música caipira e sertaneja enquanto parte da experiência social da classe trabalhadora precarizada brasileira. Pretendo, assim, tangenciar uma parte do que penso ser "o coração do Brasil".

Há poucas investigações sistemáticas sobre a música caipira e sertaneja. De modo geral as investigações coligidas se resumem a resumos históricos - às vezes laudatórios - das mudanças estéticas na música caipira e sertaneja ou a interpretações essencialistas de sua relação com a indústria cultural. Contudo, ambas as perspectivas não discutem de maneira circunstanciada - quando não naturalizam - a questão da "autenticidade" como um dos eixos da estruturação de posições no universo da música caipira e sertaneja,

relevante, inclusive, para a distinção entre o "caipira" e o "sertanejo". Nenhuma dessas abordagens buscou reconstruir a gênese deste universo musical, tentando identificar como ele brotou da relação entre alguns agentes sociais - com suas experiências e trajetórias - e da relação entre grupos e classes sociais no processo de formatação de nosso mercado cultural de massas no bojo da modernização brasileira. Insatisfeito com a força interpretativa das análises até então empreendidas, lancei mão de outro referencial teórico para problematizar a reconstrução sociológica deste universo musical. Evidentemente, não pretendo reduzir as análises até aqui encetadas, ao contrário, foram muito úteis para o enquadramento geral dos problemas, para a percepção e persecução de pistas investigativas e mesmo para o adensamento das informações acerca dos agentes deste universo musical.

Durante o processo de pesquisa que culminou em minha dissertação de mestrado - *A fábrica em que o Lula nunca entrou: um mundo meio isolado no coração do novo sindicalismo*[1] - deparei-me com a questão que de alguma maneira conduziu os primeiros passos da investigação que sustentou esta tese: qual a peculiaridade cultural da classe trabalhadora brasileira em seu período formativo? Entretanto, aos poucos, a questão se diluiu na medida em que apresentou-se a dificuldade de circunscrever o grupo social que fazia circular as expressões simbólicas que buscava investigar. De fato, a complexidade de nossa modernização industrial formatou classes sociais cujas experiências implicaram em identidades caleidoscópicas. Assim, o primeiro desafio foi reajustar as lentes de análise que havia proposto no projeto de pesquisa submetido ao Programa de Pós Graduação em Sociologia da Universidade de São Paulo no sentido de equacionar as diferentes experiências da classe trabalhadora brasileira em suas versões pernambucana, carioca, paulista etc., percebendo que minha problematização padecia de enviesamento comum, qual seja, tomar o segmento mais dinâmico da classe trabalhadora do período - a paulista - como síntese das demais. Assim, a proposição projetada de que a música caipira e sertaneja poderia oferecer perspectiva privilegiada de análise sobre a classe trabalhadora brasileira logo foi redefinida para buscar certos traços culturais do proletariado paulista em seu período formativo.

Paralelamente, o desafio foi construir uma plataforma de questionamentos capaz de atentar-se à complexidade do problema. Para tanto, apesar das dificuldades de fluência, procurei mobilizar um ferramental de análise que pudesse neutralizar dois incômodos

[1] Este trabalho é a base de meu primeiro livro: *A fábrica em que o sindicato nunca entrou: paternalismo industrial no ABC paulista*. Editora Alameda, São Paulo: 2019.

opostos: o reducionismo sobre a experiência cultural da classe trabalhadora e a diluição da condição de classe do grupo social que era produtor e consumidor da música caipira e sertaneja no interior da complexidade característica da elaboração sociológica dos processos culturais. As principais referências inicialmente adotadas - E. P. Thompson, Raymond Williams e Pierre Bourdieu -, não pareceram satisfatórias para decifrar a complexidade do processamento da música rural paulista por um mercado cultural de massas ainda muito incipiente e em um período em que a modernização industrial brasileira ainda não organizara uma classe trabalhadora urbana com características discerníveis. Assim, apenas parcialmente a música caipira e sertaneja poderia ser decifrada a partir de noções como experiência de classe, estrutura de sentimentos ou campo.

Com o desenvolvimento da investigação e a identificação de diversas classes, grupos sociais, agentes e instituições em interação, cada qual com sua perspectiva e experiência, tornou-se necessário um ajuste da escala de análise além da experiência da classe trabalhadora paulista, de maneira que a perspectiva "culturalista" que procurava evitar parecia cobrar seu preço, produzindo uma segunda diluição na problematização inicialmente formulada: seria necessário mediatizar a associação direta entre a análise da música caipira e sertaneja e a classe trabalhadora paulista. Assim, a observação do material empírico aproximou a investigação de referências como Raymond Williams (2000), Elias, (2001), Canclini (1997) e Ginzburg (2006), entre outros, que conduziram a análise para a verificação dos diferentes equilíbrios de tensão que caracterizam os processos sociais, em que em que classes, grupos sociais, agentes e instituições ora constroem alianças, ora estabelecem contradições ou até mesmo antagonismos. A descoberta da carta que abre o capítulo 1 - carta de Zico Dias à Paulo Magalhães comentando sarau na casa de Mário de Andrade - ganhou sentido a partir destas lentes teóricas, permitindo, enfim, um novo bordado interpretativo.

Deste modo, passei a interpretar os diferentes momentos da música caipira e da música sertaneja como diferentes pontos de aliança e equilíbrio das relações entre classes, grupos sociais, agentes e instituições que traduziam diferentes pontos equilíbrio entre a cultura de massas, a cultura popular e a cultura letrada[2]. Deste modo, o eixo de análise deslocou-se da investigação da experiência de classe e da estrutura de

[2] Não elaborei os diferentes estados destas relações como "diferentes momentos do campo" na medida em que a cultura popular nem sempre pode ser associada diretamente à noções como "distinção" e "poder simbólico" que me parecem estruturantes no conceito de Bourdieu.

sentimentos da classe trabalhadora paulista para os processos sociais que, ao permitirem a construção de alianças entre classes, grupos sociais e instituições públicas ou privadas, produziram a música caipira e a música sertaneja. A nova escala de análise levou à ênfase da hibridez da experiência social e de suas expressões simbólicas, encaminhando a problematização no sentido da investigação da circularidade cultural. Contornava, assim, as dificuldades associadas à consideração da música caipira e da música sertaneja como produto direto da experiência de classe ou da indústria cultural, abrindo um campo de investigações em que pudesse responder como as diferentes experiências e expectativas sociais entrecruzadas ao longo da estruturação do mercado cultural de massas brasileiro ganharam veios expressivos e permitiram o desenvolvimento deste segmento da indústria fonográfica. Assim, tentei desatar o trabalho de uma peia "culturalista" ou "classista", recombinando essas perspectivas para compreender a música caipira e sertaneja não mais como um atalho em direção a experiência do proletariado precarizado paulista, mas um dos produtos simbólicos mais representativos da sociedade de classes brasileira.

De modo geral, no primeiro capítulo desta tese, há a tentativa de reconstruir uma narrativa que reconstituiu aspectos do surgimento da música caipira nos interstícios do mercado cultural em formação, da cultura letrada e do folclore, sendo expressão das intenções políticas modernistas de parte da elite paulista, associadas às oportunidades de trabalho cultural para grupos populares referenciados na cultura do caipira paulista e nas oportunidades culturais abertas para a indústria cultural em formação. Isso tudo se deu por meio da valorização do caipira contra as narrativas modernistas que o apontavam como exemplo do Brasil tradiconal a ser superado, bem como por meio da afirmação da música caipira contra a música sertaneja, compreendida na década de 1930 como música do norte e do nordeste.

No segundo capítulo, recuperando aspectos destes estilos musicais nas décadas de 1950 e 1960, indica-se o aumento do peso relativo do aspecto comercial na definição dos rumos destes gêneros musicais, implicando na redefinição de ambos. O caipira, que antes era exemplo do atraso a ser negado pela modernização e pelo modernismo, se reconverte em elemento cultural digno de valor e se consolida como fundamento de certo modernismo. Já o sertanejo ressurge distante da música do norte e do nordeste e próximo da ideia de "música caipira dominada pela indústria cultural", recebendo a pecha de "jeca" antes reservada aos caipiras.

No terceiro capítulo se expõe a consolidação da hegemonia da indústria cultural e sua lógica comercial sobre os gêneros caipira e sertanejo, com a consequente ampliação da força do "jeca" sertanejo (o caipira modificado pela indústria) sobre o caipira, que passa a ser recusado como referência. O centro da narrativa do terceiro capítulo é o modo como este "jeca" domina o coração do Brasil, tornando-se hegemônico ao ponto de poder reconciliar-se com o caipira velhaco que procurou renegar enquanto se auto afirmava. Isto é, procura-se determinar como, após exercício de afirmação, o sertanejo, sob sua hegemonia, busca se reunificar com o caipira. Para todos os efeitos, o sertanejo continua o "jeca" que a perspectiva modernista sempre procurou inventar para renegar, mas com o ocaso dos projetos modernistas no Brasil, este "jeca" sertanejo se torna moda e unanimidade e, assim, busca reconciliar-se, sob seus termos, com seu passado.

Neste trabalho foram usadas como fontes primárias as gravações de discos, muitas encontradas em suas versões originais na internet. Além disso, foram importantes as consultas realizadas tanto em dezenas de livros quanto em sítios eletrônicos acerca da vida e obra dos artistas caipiras e sertanejos - obras normalmente feitas por aficionados e plasmadas por indelével teor laudatório. Revistas sertanejas em formato digitalizado foram encontradas, junto de estupendo acervo na página *Recanto Caipira* (www.recantocaipira.com.br) , mantida por Sandra Peripato. Indiretamente, usou-se material encontrado nas obras que trataram do tema da música caipira e da música sertaneja. Também de forma indireta mobilizei certo referencial cultural que herdei enquanto filho e neto de amantes da música caipira e sertaneja; esse eixo foi imprescindível na confecção do trabalho pois, além da memória e da compreensão dos marcos inerentes a estruturação da música caipira e da música sertaneja, pude lançar mão desta experiência como meio para selecionar o material empírico bem como para interpretá-lo para além da zona limítrofe implicada no olhar sociológico. Procurei lidar com constante reflexividade para que tal proximidade não implicasse em um enviesamento que pudesse desautorizar a análise empreendida.

Capítulo 1. Um caboclo às ordens: a afirmação caipira nas décadas de 1930 e 1940

1.1. Orgulho de ser caipira: modernismo e identidade paulistas

Sou... sou desse jeito e não mudo,
na roça nóis tem de tudo e a vida não é mentira.
Sou... sou livre feito um regato,
eu sou um bicho do mato, me orguio de ser caipira.[3]

Piracicaba, 27 de novembro de [1]930

Saudações
Caro Snr. Paulo
Recebi a s/ carta de 25 e passo a respondê-la.
Fiquei muito contente em saber que mostrastes a minha carta ao Snr. Mario de Andrade e que mais valeu te ainda saber de ter ele guardado-a como recordação. Como lhe prometi, fiz-lhes uma moda de viola, dedicada a ele, e a que remeto os seus versos.

I
Eu tive grande prazer
De cantar na casa de seu Ribeiro
Pois eu nasci nesta terra
Com sina de violeiro
Cantei pro Mario de Andrade
os meus versos derradeiro
Eu tive gosto em cantar
pro maior crítico brasileiro

II
Cantei pro Mario de Andrade
com a maior satisfação
pra cumprir com o meu dever
co'a minha viola na mão
Fiz esta moda pra elle
pra cumprir com a obrigação
Porque eu me sympatisei com o Mario
Capturou meu coração.

III
Quem tiver gosto no mundo
Os meus discos hão de comprar
Embora que estejam tristes
Eles fazem pra se alegra
De ver a voz deste caboclo
Quando começa a cantar
Se tiver paixão guardada
Ele faz por consolar.

IV
Se tiver dor encoberta
Se faça por desfarçar
De ver a voz desta viola

[3] *Caipira*, letra composta por Joel Marques e Maracaí e interpretada por Chitãozinho & Xororó. [CD - faixa 1]

No nosso modo de cantar
Canto junto com ferrinho
Pra o seu Mario se alegrar
temos saudade de vóz
Quando havemos de encontrar.

Queira desculpar se a moda que fiz ao Snr. Mario não esta perfeita, mas parece me que tem calhado bem com a musica que a acompanha.
Fiz mais um versinho, um versinho de um caboclo que tem tambem provado as ilusões do mundo e os "caprichos das mulheres".

- Eu recebi um desprezo
Inocente sem dever
(...)

Ao Snr. Paulo e Snr. Mario
Um caboclo às ordens

Zico Dias[4]

É notável que Paulo Ribeiro Magalhães, vitrófilo piracicabano e funcionário da indústria fonográfica RCA-Victor, tenha promovido um encontro entre Mário de Andrade, luzeiro do modernismo paulista, e Zico Dias e Ferrinho, uma das primeiras duplas caipiras gravadas em 78 rpm. Paulo Magalhães era amigo de Mário de Andrade e presenteava-o com as últimas prensagens da RCA-Victor, contribuindo decisivamente para sua discoteca e consequentemente com suas atividades de folclorista e musicólogo[5]. A música caipira brotou de encontros como este em que o esforço em inventar uma cultura brasileira moderna encontrava uma geração de trabalhadores subalternos precarizados com um pé na experiência rural que achavam nos interstícios entre a cultura caipira, o nascente mercado cultural de massas e as veleidades modernistas, oportunidades para além da roça e do trabalho manual.

O desenvolvimento social paulista não experimentou acirramento entre campo e cidade como na formação de outras metrópoles, fazendo precipitar certa onipresença do universo rural. São conhecidos os laços econômicos, sociais e familiares entre fazendeiros, banqueiros, industriais e comerciantes paulistas ao longo da Primeira

[4] Carta de Zico Dias, caipira de Piracicaba/SP, à Paulo Ribeiro Magalhães, um dos fundadores do Partido Democrático e do Diário Nacional e que na data da carta trabalhava na gravadora de discos RCA Victor. Em 1935, à convite de Mário de Andrade, Paulo dirigiu a seção de Teatros, Cinemas e Salas de Concertos da Divisão de Expansão Cultural do Departamento de Cultura da cidade de São Paulo. Carta consultada no acervo de Mário de Andrade no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), da Universidade de São Paulo; parte desta correspondência pode também ser consultada na obra *A música popular brasileira na vitrola de Mário de Andrade*, organizado por Flávia Camargo Toni (TONI, 2004, p. 295-297).

[5] "Sempre é preciso saber que muitos discos desta minha coleção quase todos os Victor até pouco mais de 250 me foram dados prá coleção. D'aí a posse de coisas como estas que aliás são ótimas pra quando precisar citar porcarias absolutas". Esta é uma nota de Mário de Andrade na capa do disco de Sílvio Caldas, catalogado pelo próprio escritor sob o registro 60 = V. 33301. Ver: (*idem*, ps. 36 e 113).

República que, ademais, contribuíram para atar os hábitos pretensamente refinados importados da Europa por uma elite esnobe ao caipirismo macarrônico da colônia italiana paulista. Nos arrabaldes da cidade ou no interior, a ruralidade ainda marcava a vida cotidiana e as imagens que os paulistas faziam de si, de modo que a intelectualidade regional divisou seu viés moderno convivendo com tipos rurais que inspiravam seus veios expressivos. A dinâmica econômica, urbana e cultural constituiu-se de maneira que a modernidade paulista pôde conviver e até estruturar-se nas tradições e valores associadas ao universo rural que, ademais, também era fruto de sua fabulação histórica embebida em nostalgia.

O ritmo frenético da modernização - concentrada nas gestões municipais de Fábio Prado (1934-1938) e Prestes Maia (1938-1945) - potencializava a sensação de nostalgia de uma cidade que rapidamente se reestruturava remodelando o cotidiano. Todo o estado de São Paulo e especialmente a capital eram revolvidos pela mudança sem cessar e, entre migrantes e imigrantes, a cidade era cada vez mais composta de gente desenraizada que experimentava a saudade como sensação cotidiana cujo reflexo pode ser notado na música popular do período (MORAES, 2000). Tratava-se da nostalgia de uma cidade pretérita mais bucólica e pacata que ainda se fazia sentir devido a permanência de elementos rurais - como a criação de animais - em bairros próximos ao centro e especialmente na imensa área ainda ruralizada que se anexava na medida da expansão da cidade.

Em parte esta nostalgia do campo ancorava-se na perspectiva da intelectualidade paulista que embora comemorasse os feitos da modernidade industrial, narrava a decadência do mundo rural num tom que pode ser compreendido como um lamento pela desestruturação das relações sociais em que sua classe gozava de maior poder econômico, político e social. Todavia, também as camadas sociais subalternas eram saudosas do passado rural e, ainda que tenham se comprometido com a modernização, viam-na criticamente e com desconfiança. Trata-se de formas distintas de nostalgia amparadas em diferentes experiências de classe que, aproximadas pela modernização, entabularam alianças decisivas para a construção da música caipira como um gênero do disco.

O encontro que abre este texto pode ser decifrado a partir da compreensão de uma orientação da intelectualidade paulista em face da disputa simbólica contra outros projetos culturais e políticos regionais que procuravam constituir-se como norte da moderna nacionalidade brasileira - como, por exemplo, o urbano-mulato típico de uma

perspectiva geralmente carioca/baiana. O projeto de poder da elite paulista construiu um imaginário cultural a partir de uma articulação social, política e institucional que pavimentou a formatação do *Museu Paulista*, do *Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo*, da *Academia Paulista de Letras* e que ressoou nas representações das artes plásticas, do regionalismo literário paulista etc., visando converter São Paulo em farol da identidade nacional em disputa. A elite letrada local se municiou de expedientes românticos no processo de formatação da paulistanidade como epicentro da identidade nacional, tomando o índio e especialmente o caipira como o povo paulista em estado puro. À procura dos mananciais da cultura paulista, um conjunto de intelectuais outorgou ao caipira a condição de tipo cultural que contraditoriamente expressava o mundo arcaico a ser negado pela modernização protagonizada por São Paulo e as raízes a serem resgatadas em busca de uma narrativa histórica que evidenciasse os paulistas como uma "raça de gigantes" e síntese máxima da brasilidade. O trabalho simbólico da elite culta paulista combinou certo relato etnográfico sobre os caipiras - devidamente enviesado por suas pretensões políticas - à uma expressão semi direta da espontaneidade do caboclo que por vezes ultrapassava os limites pretendidos pelo narrador culto que lhas dava vazão, evidenciando, assim, as dificuldades de demarcação em face de uma figura cujo significado emaranhava uma rede de sentidos diversos como "homem de hábitos tradicionais", "bruto", "supersticioso", "ingênuo", "crédulo", "lento", "preguiçoso", geralmente oposto a tudo que se considerasse moderno; ao mesmo tempo desta rusticidade emanava a ideia do caipira como figura cuja simplicidade era sinal de "sabedoria". Assim, ganhava densidade a perspectiva culta sobre o universo rural, chegando ao seu auge entre as décadas de 1910 e 1920, momento de um verdadeiro "aluvião sertanejo" (CANDIDO, 2000, p. 105).

Desde o regionalismo romântico de José de Alencar, aos poucos diferenciou-se o interior brasileiro e a noção de "*sertanejo*" perdeu sua força universalizante. Especialmente com Euclides da Cunha - mas não somente - o sertanejo tornou-se signo referente ao nortista e ao nordestino, enquanto paralelamente surgiam o gaúcho, o caipira paulista etc. Neste sentido, desde a década de 1910 a frente paulista do regionalismo contava com intelectuais de destaque como Almeida Jr., Júlio Ribeiro, Monteiro Lobato, Guilherme de Almeida, Menotti del Picchia, Amadeu Amaral, entre outros. Entretanto, ciosos de sua própria modernidade, a consolidação de um caipira culturalmente valorizado e orgulhoso de si demorou a consolidar-se. O aceno identitário ao caboclo paulista dependeu da reunião de esforços para redefinir a imagem negativa

do caipira paulista que até então fora esboçada pelo teatro de revista e por Monteiro Lobato.

As revistas traziam à cena caipiras ignaros e ridicularizados, enquanto Monteiro Lobato, talvez para desgarrar-se dos referenciais românticos, retratava - por exemplo em *Urupês* (1914) - o caipira como baldio e indolente, uma "velha praga" que entravava a modernização do país. A imagem popular do Jeca Tatu conformou-se como uma bricolagem da personagem de Lobato e àquelas do teatro de revista, indicando o caipira como homem hirsuto, casmurro, doente, irascível, ignaro, indolente, baldio e desleixado que morava e vestia-se mal, com chapéu de palha, calças e camisas curtas e remendadas.

Aos poucos, mesmo no interior do teatro popular começaram a surgir figuras caipiras mais nuançadas como aquela protagonizada por Sebastião Arruda, embora seu irmão Genésio Arruda ainda investisse na caricaturização do caipira. Todavia, a resignificação positiva do caipira foi pioneiramente levada a cabo por tipos como Amadeu Amaral, Júlio Ribeiro, Valdomiro Silveira, Cornélio Pires, entre outros.

Valdomiro Silveira e Cornélio Pires, ainda que sem o prestígio de Amadeu Amaral, encontraram um modo de resignificar o caipira paulista por meio da "prosa e da poesia dialetais", saída literária que apesar de não resolver um dos problemas centrais de grande parte dos regionalistas - a fusão dos códigos culturais populares aos código culturais eruditos -, lançou novas possibilidades estéticas. A obra de Valdomiro Silveira elaborou motivos populares caipiras "autônomos", entretanto, sua obra ainda guardava certa dualidade esquizofrênica na medida em que separava o narrador culto da fala dialetal das personagens (CANDIDO, 1972). Já Cornélio Pires, ao apostar na poesia dialetal e especialmente nos espetáculos comerciais do mercado cultural de massas em ascensão, frequentemente eliminou o elemento culto que antes imiscuíam nos motivos caipiras: o eu lírico caipira podia expressar sem apresentação ou mediação e o dinamismo exigido pela imitação imediata do caipira em seus espetáculos cômicos e conferências, lhe aproximava de uma expressão caipira sem mediação que, ao final, culminou no convite para que, conforme dizia, os "genuínos caipiras paulistas" pudessem expressar-se por si mesmos nos espetáculos que produzia. Sua posição e trajetória social, o potencial comercial da curiosidade folclórica e os apelos identitários do modernismo paulista levaram-no a progressivamente a converter a poesia dialetal em espetáculos regionalistas de humor, música e dança e em discos nos quais o caipira paulista se expressaria por si mesmo.

Mais do que Valdomiro Silveira em *Os caboclos* (1920), ou Amadeu Amaral em *Dialeto caipira* (1920), Cornélio Pires, ainda hesitando entre a poesia, a literatura e a exploração comercial da cultura caipira, deu à casmurrice do Jeca Tatu um ar de reflexividade e inverteu o sinal do humorismo das revistas transformando a rusticidade simplória na singeleza que conferia autenticidade e sagacidade ao caboclo em face do esnobismo - contra Jeca Tatu de Lobato Cornélio Pires criou o Joaquim Bentinho em *As estrambóticas aventuras de Joaquim Bentinho (o "queima-campo")* de 1924, consolidando imagem que já vinha formando em suas obras anteriormente publicadas[6] e em seus espetáculos. Apesar de parecer irrelevante para os adeptos da alta literatura, a versão idílica do caipira de Cornélio Pires respaldava-se, segundo mais de um de seus biógrafos, na chancela de Sílvio Romero e Amadeu Amaral, que lhe teria dito: "Esse filão [regionalismo caipira] é inexplorado. Dedica-te a ele. faze-te escritor regionalista" (VEIGA, 1961, p. 61). A obra de Cornélio Pires contribuiu não apenas para o aprofundamento da diferenciação do caipira paulista, mas também para a redefinição de seu sentido e, principalmente, para a recuperação e difusão do regionalismo romântico que, ao conferir a carga positiva à experiência rural, consolidou a autoconfiança dos caipiras e, assim, foi em parte responsável por encorajá-los à uma aventura na nascente indústria do disco.

Cornélio Pires contribuiu para a consolidação de um remodelamento do caipira, redimensionando-lhe forma e conteúdo, sem perder a suposta autenticidade que tanto tinham desejado os modernistas paulistas. Assim, junto de outros fatores, compreende-se o recuo de Monteiro Lobato na caracterização do Jeca Tutuzinho e principalmente da personagem Zé Brasil, de 1947. A inversão de sentido e seu lançamento na cultura de massa pela via da música caipira pode ser exemplificada com *Tristezas do Jeca*, um dos maiores clássicos do gênero, composto em 1918 de Angelino de Oliveira, gravado sucessivamente por Patrício Teixeira em 1926, Paraguassu em 1937 e Tonico e Tinoco em 1947.

Tristezas do Jeca[7]

Nestes verso tão singelo
minha bela, meu amô.
Pra mecê quero contá

[6] *Musa Caipira* (1910), *Monturo* (1911), *Versos* (1912), *Tragédia Cabocla* (1914), *Quem Conta um Conto…* (1916), *Cenas e Paisagens da Minha Terra* (1921), *Conversas ao Pé do Fogo* (1921).
[7] A música colecionou diversas versões ao longo do tempo. Selecionei esta versão no relato biográfico de Angelino de Oliveira feito por Freire (1996, p. 46).

o meu sofrê e a minha dô
eu sou como o sabiá
que quando canta é só tristeza
desde o gaio onde ele está.

Nesta viola
eu canto e gemo de verdade
cada toada representa uma saudade.

Eu nasci naquela serra
num ranchinho à beira-chão
todo cheio de buraco
onde a lua faz clarão
e quando chega a madrugada
lá na mata a passarada
principia um baruião.

Lá no mato tudo é triste
desde o jeito de falá
quando riscam na viola
dá vontade de chorá
num tem um que cante alegre
todos vivem padecendo
cantando pra se aliviá.

Vô pará co'a minha viola
já num posso mais cantá
pois o jeca quando canta
tem vontade de chorá
e o choro que vai saindo
devagá vai se sumindo
como as águas vai pro má.

Para além da música caipira, a música popular da década de 1930 oferece plataforma interessante para refletir tanto sobre projetos modernistas em disputa quanto sobre os processos que deslocaram a música caipira do centro da identidade nacional e mobilizaram o samba[8] para consagrar um Brasil urbano, "mulato" e moderno, ao mesmo tempo em que o Brasil "arcaico", geralmente impresso nas músicas rurais - inclusive na música caipira -, deveria ser esquecido e silenciado.

Tal consagração transformou a alegria em estereótipo do samba - a despeito de Cartola, Lupicínio Rodrigues, Nelson Cavaquinho e tantos outros sambistas -, deixando a introspecção e o sentimentalismo - tidos durante o romantismo como índices de nossa identidade melancólica (CANDIDO, 2000) - como espólios da música rural - mormente a música caipira -, a quem caberia o papel de ser uma das expressões simbólicas do "Brasil profundo". A hipótese torna-se mais instigante ante a mediação cultural exercida pelos regionalistas paulistas, posicionados entre os caipiras e o romantismo indianista e

[8] A formação do samba dependeu de muitas transações sociais, políticas e culturais e conta com extensa bibliografia especializada, desta maneira indicarei como ponto de partida apenas aquelas de corte marcadamente sociológico. Ver: Sandroni (2001); Vianna (2012); Fernandes (2010); Sampaio (2011) etc.

nacionalista da alta literatura do século XIX. Seja como for, a significativa herança romântica da música caipira não tomou do samba seu quinhão de melancolia cuja dimensão, entretanto, implica em uma investigação que ultrapassa os limites desta tese. Ao apresentar a *Moda do peão* na série caipira gravada pela Columbia em 1929, Cornélio Pires reafirma o patrimônio simbólico herdado:

> Moda de viola cantada por dois genuínos caipiras paulistas. Este é o canto popular do caipira paulista em que se percebe bem a tristeza do índio escravizado, a melancolia profunda do africano no cativeiro e a saudade enorme do português saudoso da sua pátria distante. Criado, formado neste meio nosso caipira, a sua música é sempre dolente, é sempre melancólica, é sempre terna. Eis a moda do peão...[9]

Para desfazer o "mistério" que converteu o samba em índice de nossa nacionalidade, Vianna (2012) retomou projetos modernistas que passavam ao largo das pretensões paulistas, como o encampado por Gilberto Freyre. Ele argumenta que entre as apostas modernistas de universalização do regionalismo, Freyre investiu na ênfase do eixo "urbano-mulato" e assim anunciava um Brasil moderno cuja singularidade partia das vantagens da mestiçagem, embalando o mito da democracia racial. Em tal arranjo, a singularidade da nacionalidade brasileira preteria a mestiçagem "cabocla", sendo notório como a obra de Freyre confere pequena importância relativa aos caipiras na composição geral da nacionalidade brasileira. De fato, a derrota paulista de 1930 e 1932 cedeu espaço à outras perspectivas modernistas - entre elas as "cariocacêntricas" - que, mais bem aparelhadas no poder central, puderam "nacionalizar" alguns regionalismos - especialmente o carioca e o baiano - e "regionalizar" a cultura popular paulista[10].

Em suma, seja por conta da necessidade política, da curiosidade folclórica ou mesmo devido ao apego às coisas de sua terra, alguns modernistas paulistas buscaram nas raízes caipiras as fontes que permitissem uma construção da nacionalidade brasileira à moda paulista. Todavia, a derrota de 1932 empurrou os paulistas para resistir, na esfera cultural, a centralização varguista empreendida na esfera política a partir do Rio

[9] Ver: Turma Caipira Cornélio Pires, Disco Columbia n.º 20.007-B - [CD - faixa 2].

[10] Segundo Vianna: "A mestiçagem nunca foi um fenômeno homogêneo. Os defensores do mestiço como símbolo nacional tiveram que escolher, entre as várias mestiçagens ocorridas no Brasil, aquelas que melhor se enquadravam em seus projetos de criação de uma identidade nacional. Euclides da Cunha, por exemplo, nunca escondeu sua preferência pelos sertanejos caboclos do interior contra os mulatos do litoral - o que é uma apologia do rural contra o urbano (o rural também era considerado como mais autêntico pelos românticos e pós-românticos). (...) Porém, durante as primeiras décadas do século XX, os mulatos e o urbano passam a ocupar, cada vez mais, o centro das atenções nos debates sobre as raízes da identidade brasileira. No campo da música, o samba vira símbolo nacional, ao passo que as canções 'caipiras' paulistas e os ritmos nordestinos começam a ser vistos como fenômenos regionais." (VIANNA, 2012, p. 70).

de Janeiro. Na medida em que o arranjo institucional federativo da Primeira República se dilacerava e os paulistas viam suas pretensões ameaçadas, o projeto de universalização da perspectiva paulista converteu-se em mero "paulistismo" (MORAES, 2000), isto é, um provincianismo vulgar incapaz de converter a cultura paulista, progressivamente desacreditada, em nossa identidade nacional.

As disputas políticas e a contraposição de diferentes projetos modernistas instigou o intercâmbio cultural que ocasionou o encontro mencionado por Zico Dias e permitiu o registro fonográfico da música dos caipiras paulistas. Entre outros fatores, o revanchismo cultural abriu um espaço de oportunidades para que, além do encontro entre Mário de Andrade e Zico Dias e Ferrinho, caipiras como Sorocabinha e João Pacífico fossem recebidos respectivamente por modernistas como Menotti del Picchia - próximo da Rádio Record, tendo participado das irradiações que incitavam os paulistas à luta em 1932[11] -, e Guilherme de Almeida - que, em meio às suas atribuições intelectuais, dirigiu a Rádio Cruzeiro do Sul.

A frustração paulista certamente ajudou a embutir a crítica à modernização em parte da música caipira melancólica e nostálgica. Entretanto, a música caipira abrigou diversas matizes que apenas podem ser acessadas se pontuarmos as imposições técnicas e comerciais exercidas pelo nascente mercado cultural de massas e o agenciamento encetado pelos próprios artistas caipiras. Supõe-se que apenas o conjunto destas considerações é que permitirá tomar o pulso do equilíbrio de tensões que produziu a música caipira.

1.2. Cornélio Pires: um empreendedor cultural multimídia.

Nas formações culturais latino americanas a cultura popular, a cultura de massas e a cultura letrada combinaram-se em diferentes pontos de equilíbrio que apontam antes para a hibridez do que para o antagonismo entre as experiências culturais (CANCLINI, 1997). No caso brasileiro, o mercado de bens simbólicos não se desenvolveu decisivamente antes da segunda metade do século XX, de maneira que nosso modernismo cultural brotou de um mercado de postos intelectuais dependente do Estado e do nascente mercado cultural de massas que possibilitavam aos herdeiros da oligarquia agrária empobrecida a mobilização de seus triunfos simbólicos como um

[11] Neste sentido ver: Tota (1990).

modo de minimizar os efeitos de declínio social experimentado por suas famílias. Miceli (*idem*) apontou a segmentação que caracterizou esse processo ao interpretar a posição e trajetória dos intelectuais modernistas em função da posição relativa de suas famílias no interior da classe dirigente, indicando que as atividades simbólicas mais arriscadas foram desenvolvidas pelos legatários mais desafortunados[12]. Paralelamente, impulsionados pelo paulistismo, diferentes perspectivas modernistas legitimavam certa agenda folclorista encetada desde os pequenos intelectuais sertanistas até pináculos como Menoti del Picchia, Guilherme de Almeida, Amadeu Amaral e Mário de Andrade. Como indiquei acima, além dos gabinetes dos pequenos e dos grandes profissionais do trabalho simbólico, a moda regionalista dos anos 1910 e 1920 começava a desaguar no mercado cultural de massas em formação e permitia que as camadas sociais subalternas, em parceria com alguns pequenos sertanistas, pudessem empreender suas atividades simbólicas e comercializá-las como entretenimento popular ou mesmo curiosidade folclórica. É neste contexto que tornam-se plausíveis as arriscadas apostas de Cornélio Pires, empreendedor cultural e pioneiro da música caipira.

Cornélio Pires nasceu em 1884 em Tietê (SP), filho de um agrimensor. Mudou-se para São Paulo em 1901, onde viveu na casa de uma tia, tornando-se tipógrafo e jornalista em vários periódicos, entre eles *O Estado de S. Paulo*. Era boêmio e, além das rodas de viola do interior de São Paulo, frequentava o *Café Guarany* – ponto de encontro de poetas, escritores e jornalistas na capital –, contando figuras notáveis em seu círculo social, entre elas Monteiro Lobato e seu primo Amadeu Amaral, tendo vivido seus primeiros anos na cidade de São Paulo sob os auspícios da tia materna Dona Belisária, que era viúva do escritor Júlio Ribeiro e prima de Amadeu Amaral. Sua atuação se emoldura no surto da temática sertanista que teve expressões nas artes plásticas, na literatura regionalista, no teatro, e posteriormente no cinema e na música. Nas primeiras décadas do século, dedicou-se ao registro da cultura caipira e sua veiculação comercial inspirada no sucesso comercial das variedades do teatro popular e do teatro de revista, onde fazia inúmeras conferências sobre o tema e representava o caipira em monólogos e espetáculos de comédia que ele mesmo criava, apresentando-se em caravana na capital e no interior de São Paulo; além disso, escreveu livros sobre

[12] Segundo Sérgio Miceli os "primos pobres" do modernismo paulista foram o segmento da classe dirigente que diante da dilapidação material e social de suas famílias não lograram os mais altos postos do trabalho intelectual (política, magistratura, advocacia etc.), dedicando-se à atividades menos prestigiadas como o jornalismo, a crítica literária, a poesia e o romance. Quanto mais depauperada fosse sua condição social, mais provável investir nos gêneros menos lucrativos. Cornélio Pires vinha de família cujo processo de depauperação já estava bastante avançado.

música, poesia, contos, linguagem e anedotas caipiras. Em suma, fez do folclore uma atividade intelectual e comercial[13].

A trajetória de Cornélio Pires é a aventura de uma figura extraordinária que, ao invés de colher migalhas dos primos pobres do modernismo paulista, preferiu tornar-se um empreendedor cultural multimídia pioneiro no nascente mercado de massas. Topou o investimento em diferentes empreitadas arriscadas do mercado cultural: de dono de olaria e fábrica de manilhas, converteu sua atividade empresarial para as lojas de discos e antiquário; além disso, enveredou-se pelo jornalismo, a docência, a poesia e os contos, o humorismo, a produção cultural etc; sua trajetória profissional errante foi, ademais, a contraface de seu nomadismo entre o interior e a capital de São Paulo, expressão de sua precariedade social e de seu ímpeto empreendedor.

Cornélio Pires procurou explorar ao máximo seu parco capital de relações pessoais para convertê-las em oportunidades profissionais, intelectuais e políticas. Sobrinho do escritor Júlio Ribeiro, alimentou a proximidade com figuras de proa como seu primo Amadeu Amaral, Paulo Setúbal, Monteiro Lobato, Martins Fontes, Afonso Arinos, Afrânio Peixoto, Silvio Romero, mas também alimentava relação com artistas menos prestigiados pela elite letrada como Voltolino (Lemmo Lemmi, caricaturista d'*O Pirralho*, revista fundada por Oswald de Andrade), Juó Bananére etc. e especialmente os "genuínos caipiras paulistas", que ajudou a transformar em artistas com aspiração profissional. Na política engajou-se na campanha civilista de Ruy Barbosa contra o marechal Hermes da Fonseca em 1910, orbitou as hostes do Partido Republicano Paulista (PRP) e depois em sua dissidência - o Partido Democrático (PD) -, apoiando a revolução de 1930 para em seguida aderir a resistência paulista de 1932[14]. Seu pendor dissidente lhe granjeou empregos na *Revista do Brasil*, n'*O Pirralho*, n'*A Cigarra*, na *Rádio Difusora*, n'*O Estado de São Paulo*[15] etc., organismos culturais que orbitavam o

[13] Para consultar a biografia de Cornélio Pires, ver: Veiga (1961) e Cardoso Jr. (1986).

[14] Segundo um de seus biógrafos: "Esquecido de acidentado início político em São Manuel, de onde saiu fugido, Cornélio Pires dedicou-se com ardor à Campanha Civilista, apoiada e dirigida pelo partido governista de São Paulo - O P.R.P." (VEIGA, *idem*, p. 68) (...) "Sentindo-se, desde à mocidade, ligado às grandes causas políticas, Cornélio Pires transformou-se em leal soldado da Dissidência, movimento partidário de bastante repercussão no desenvolvimento progressivo da política de São Paulo, chefiado por Prudente de Morais, Cerqueira Cesar e Júlio de Mesquista e que muito contribuiu para a revolução de 1930." (*ibidem*, p. 143)

[15] Miceli (*idem*) indicou os pendores dissidentes d'*O Estado de São Paulo* em relação à elite oligárquica organizada no Partido Republicano Paulista (PRP). Disso compreende-se as relações entre as opções políticas de Cornélio Pires próximas ao Partido Democrático (PD) e suas oportunidades profissionais no jornal da família Mesquita, sublinhando sua condição de "primo pobre". Segundo seu biógrafo: "Ao retornar a São Paulo, Cornélio Pires voltou a frequentar, como fazia sempre, a sede da 'Revista Brasil' e a redação de 'O Estado de São Paulo', jornal em que êle trabalhou como revisor e redator. Naquele

Partido Democrático. Na política não passou de um panfleteiro[16], no jornalismo nunca foi além dos postos menores, na carreira intelectual amargou o desprezo da crítica literária e de algumas editoras, tendo em 1918 malogrado seu intento a uma vaga na Academia Paulista de Letras[17]. Todavia, no mercado cultural mostrou todo sua ousadia e perspicácia.

Sua atividade mais viçosa foi a combinação de seu viés intelectual e de seu tino comercial para efetuar uma mobilização específica do folclore. O acúmulo de frustrações na política e na alta cultura era compensado pelo sucesso na venda de livros de poesia e contos e na apresentação de espetáculos e conferências, impulsionando-o progressivamente para o investimento no folclore como matéria prima de um segmento pioneiro na empresa de massas[18]. As frustrações pessoais na alta cultura provavelmente incutiram-lhe certa ansiedade que era potencializada pelo ritmo frenético do mercado de massas, de maneira que acusavam-lhe de certo desleixo estético para com o próprio trabalho literário[19]. Assim, inicialmente produziu e protagonizou conferências, encenações, espetáculos humorísticos e musicais em apresentações na Mackenzie, no Cine Campos Elíseos, no Cine Coliseu etc.; investiu na atividade literária popular em tom avesso ao esnobismo afrancesado das altas rodas literárias, publicando a partir de 1910 mais de duas dezenas de livros! Já a partir de 1929 tornou-se empreendedor no nascente mercado de discos ao produzir independentemente as primeiras duplas caipiras para as indústrias fonográfica, radiofônica e cinematográfica. Com a década de 1940 chega ao fim a "era das conferências" e o folclore perde parte de seu potencial comercial, tornando-se prioritariamente tema de pesquisas humanísticas fomentadas

---

respeitável matutino paulista, o escritor, que se fêz amigo de todos que ali mourejavam, passou muitas tardes e noites em longas conversas. Estranhamente o vate se achava ligado a 'O Estado de São Paulo' sob todos os pontos de vista. Havia perfeita identidade entre a orientação do jornal dos Mesquitas e as idéias do escritor tieteense (...)'. (*ibidem*, p. 117)

[16] Em favor do primo Amadeu Amaral, em 1928 chegou a desistir de uma candidatura a deputado pelo PD.

[17] Foi apenas ocasionalmente contemplado com volumes publicados por Martins Fontes e pela editora dirigida por Monteiro Lobato.

[18] Na introdução de *As estrambóticas aventuras de Joaquim Bentinho - (o "queima-campo")* de 1924, Cornélio Pires dá sinais de sua clarividência: "Escrevendo para 'minha gente', para os 'meus caipiras', quer sejam da cidade, quer dos sítios, desde 1910 me dedico ao regionalismo e não procuro 'fazer literatura' para a alta crítica... A pretexto de narrar casos e mentiras, registro o linguajar do roceiro, expendo considerações ligeiras sôbre as necessidades da nossa gente, da nossa vida rústica e da nossa paisagem. Talvez a obra são sáia ao sabor de certos leitores... Paciência... Quem dá o que tem..." Cornélio Pires *apud* Veiga (1964, p. 110)

[19] De modo discreto, Amadeu Amaral deu a pista: "Para êste trabalho [*Patacoadas*] Cornélio Pires estava talhado, mas preferiu - não fôsse um boêmio incorrigível, infenso a métodos, eruditismos e mais complicações! - ajuntar apressadamente uma batelada de coisas velhas e novas, populares e não populares, nacionais e estrangeiras." Ver: Amadeu Amaral *apud* Veiga (1961, p. 130)

pelo poder público e objeto de estudo metódico das ciências sociais nascentes[20], restando pouco à Cornélio Pires[21].

A posição e trajetória social de Cornélio Pires transformaram-no em mediador cultural cujas mãos ajudaram a circular e até mesmo a articular as perspectivas sociais gestadas no seio da experiência popular e àquelas engendradas na experiência das oligarquias dirigentes que vinham sendo desancadas de seus privilégios. Seu hibridismo é exemplar de como certas figuras atuaram como combustível dos nossos diversos modernismos ao possibilitar que perspectivas estéticas e políticas se combinassem às experiências populares para inventar parte de nossa identidade nacional[22].

A ansiedade e o desleixo típicos da conduta de Cornélio Pires tornam difícil precisar todos os aspectos dessa mediação, sendo mesmo impossível precisar quanto e como ele leu os regionalistas que eram seus contemporâneos. Há, contudo, rastros suficientes para ponderar que ele fez circular e deu sua contribuição ao regionalismo paulista, sendo sua trajetória uma dobradiça que articulou universos sociais distantes e distintos permitindo que por seu intermédio diferentes interesses se concretizassem. A relação dos modernistas com o mercado de massas em formação lhe conferiu o quadro de oportunidades que soube aproveitar para possibilitar encontros improváveis entre Zico Dias, Ferrinho, Mandy, Sorocabinha, Caçula, Mariano, Ditinho Pintor, Sebastiãozinho, Arlindo Santana, João Pacífico etc. e Mário de Andrade, Amadeu Amaral, Menotti del Picchia e Guilherme de Almeida etc., bem como com os representantes de empresas fonográficas como a Columbia e a Victor. O investimento no disco não foi, portanto, um acaso: trata-se de destino provável de uma figura cuja trajetória desenhou-se num ambiente favorável à exploração comercial de sua expertise cultural.

1.3. Do sertanejo ao caipira: rádio, disco e as novas condições de produção musical

[20] É essa a orientação de Florestan Fernandes em seus estudos sobre folclore. Ver: Fernandes (1989).

[21] "Afastado da Capital pôr força de sua atividade, Cornélio passou a viver nas cidades do Interior, convivendo com as pessoas simples, que êle tanto amava. Parece que o poeta se sentia bem nesse meio, pois raramente viajava pra São Paulo. Ausente do ambiente intelectual da Paulicéia, aos poucos foi-se tornando esquecido. Para a nova geração de escritores, Cornélio Pires não existia. E para aumentar êsse desconhecimento, as obras do folclorista continuavam esgotadas, constituindo verdadeira raridade bibliográfica, fora portanto, do alcance do público e dos homens de letras, que quisessem conhecê-las." (VEIGA, 1961, p. 177).

[22] Vai no mesmo sentido o argumento de Hermano Vianna em *O mistério do Samba* (2012) quando trata dos mediadores que impulsionaram a transformação do samba em ritmo nacional.

Como mencionado, a música caipira nasceu numa ambiência cultural específica em que se redefinia a imagem do "jeca" reposicionando-o na disputa por espaço que caracterizou a constituição da identidade nacional. Ao longo da década de 1930 o caipira paulista transformou-se em um dos totens do projeto revivalista dos paulistas na federação brasileira e sua música conquistou o gosto popular por meio do humorismo, da experiência compartilhada entre as duplas e seu público e da chancela oferecida pelos artífices do folclore, entre eles alguns modernistas e alguns agentes do mercado cultural de massas em formação. Neste projeto folclorista os caipiras buscavam alguns trocados e fama, os modernistas vislumbravam uma "estética e uma identidade nacionais" e os agentes do mercado cultural de massas procuravam explorar a ideia de uma "cultura popular pura" para vendê-la como curiosidade folclórica; todos, afinal, trabalharam juntos para operar a seleção, incorporação e recriação da música popular levada a cabo pela radiofonia e a fonografia.

Em seu período formativo, o mercado de massas era um dos principais ofertadores de postos de trabalho intelectual, primeiro no jornalismo impresso e depois nas rádios que nasceram com pretensões educativas. Os intelectuais de alta patente assumiram postos importantes e os converteram em meios de amplificar a própria posição política e de viabilizar suas atividades intelectuais em associação à figuras de menor prestígio. Assim, estavam em posição privilegiada para impulsionar o projeto folclorista que lhes ajudava a sustentar o "paulistismo" ao mesmo tempo em que circulava como curiosidade comercial.

Paralelamente, um conjunto de transformações técnicas e comerciais redimensionaram a radiofonia e a fonografia e, portanto, as condições de produção da música popular. A partir de 1927, capitaneada pela Odeon, as empresas fonográficas que atuavam no Brasil deixavam para trás a era da gravação mecânica e mergulhavam na gravação elétrica atraída pelas chances comerciais no mercado cultural de massas que se formava na América Latina. Assim, a evolução tecnológica da fonografia redefinia a experiência musical popular e o trabalho artístico, criando oportunidades de trabalho em estúdios para gravar a "música em conserva".

Antes dominado pela alemã Odeon, o mercado fonográfico ampliou-se com a presença da Victor, Columbia, Parlophon, Brunswick e outras gravadoras nacionais e estrangeiras que procuravam novidades afeitas ao gosto popular. Sem que o mercado de massas fosse nacionalmente unificado e ainda sensível aos regionalismos, as gravadoras anteciparam as companhias radiofônicas e mantiveram-se comercialmente atentas aos

humores populares, recrutando alguns mediadores culturais como diretores artísticos para entabular sua relação com o mercado musical local (GONÇALVES, 2006, p. 48). Exemplo disso é o papel que figuras como Cornélio Pires, Ariovaldo Pires e Raul Torres passaram a ocupar no segmento caipira das indústrias fonográficas e radiofônicas.

Tabela 1[23]

Gravadoras que atuaram no Brasil (1902-1943)					
	Gravação mecânica			**Gravação elétrica**	
	1902-1908	**1908-1920**	**Anos 20**	**1927-1932**	**1932-1943**
Selos estrangeiros	International-Zon-0-phon Odeon	Columbia Phonograph Victor Record Discos Phoenix Grand Record Brasil Aulhaber/Favorite	Odeon Popular/Jurity	Columbia Victor Odeon Parlophon Brunswick	Columbia-CBS RCA-Victor EMI-Odeon
Selos Nacionais		Disco Gaúcho Imperador		Imperador Arte-fone Brazilphone Ouvidor	

A radiofonia demorou um pouco mais para referenciar-se no gosto popular. De atividade diletante cuja missão autoimbuída seria ampliar o acesso à alta cultura, as rádios "educadoras" adotaram progressivamente ao longo da década de 1930 uma lógica comercial. Tome-se como exemplo a data de fundação de algumas rádios paulistanas:

Tabela 2[24]

Rádio	Ano de fundação
Sociedade Rádio Educadora Paulista	1926; em 1943 tornou-se Rádio Gazeta
Rádio Club Paulista	1924; em 1934 tornou-se Rádio Club São Paulo
Rádio Cruzeiro do Sul (depois Rádio Piratininga)	1927
Rádio Record	1928
Rádio Kosmos (depois Rádio América)	1934
Rádio Difusora	1934

[23] Tabela extraída de Gonçalves (2006, p. 38).
[24] Tabela organizada a partir dos dados coletados em Moraes (2000, ps. 70-71).

Rádio Tupi	1934
Rádio Excelsior	1934
Rádio São Paulo	1934
Rádio Cultura	1934

Enquanto as primeiras gravações mecânicas e seu processamento comercial datavam do início do século XX, o surgimento do rádio ocorreu apenas na década de 1920 e apenas com o decreto 21.111/1932 - que permitiu e regulamentou a veiculação de propaganda durante as emissões - é que liberou-se o imenso potencial comercial da radiofonia e inúmeras rádios foram fundadas ou refundadas. Capitaneadas pela Rádio Record, as rádios paulistanas ajustaram suas grades de programação para combinar as emissões educativas às atrações humorísticas e de música ancoradas no gosto popular de migrantes e imigrantes. Deste modo, na grade de programação da Rádio Educadora em meados da década de 1930, entre dois programas de "música fina" a emissora irradiava "Hora da fazenda"[25], a Rádio Cultura e a Rádio Record tiveram programas de Nhô Totico, a Rádio Cruzeiro do Sul apresentava "Cascatinha do Genaro" - emissão que transferiu-se à Rádio São Paulo em 1934[26] -, a Rádio Difusora irradiou emissão apresentada por Agnello, Sorocabinha e sua família, já no final da década a Rádio São Paulo transmitia "Manhãs na Roça"[27] e "Tudo é bão" - com Chico Carretel e participações de Sorocabinha e sua família - e a Rádio Difusora apresentava o "Arraial da Curva Torta", sob a direção de Ariovaldo Pires, o Capitão Furtado[28].

O apelo popular das rádios permitia a veiculação de publicidade que garantiria os recursos necessários à evolução técnica das emissoras e a contratação dos músicos e apresentadores mais populares com vistas a fidelizar os ouvintes. Nestes programas em que caipirismo, humorismo e música popular se associavam, também ganharam fama os programas de auditório e calouros, irradiados ao vivo e contando com grande plateia nos estúdios (TINHORÃO, 1981). O rádio modernizava-se e consigo impulsionava as camadas populares para a construção de sua própria modernidade cultural.

Assim, em meados da década de 1930 o rádio começava a diminuir o descompasso frente à indústria fonográfica que já há algum tempo havia se deparado com o desafio de identificar os critérios que deveriam orientar a seleção, incorporação e recriação da

[25] Consultar a seção *Radiophonia* d'*O Estado de São Paulo* publicada em 24 de janeiro de 1934.
[26] Ver: Ferrete (1985, p. 46-47).
[27] Ver: Lopes (1999, p. 62).
[28] Ver: Moraes (*idem*, ps. 83-84) e Ferrete (*idem*, p. 60)

musicalidade popular a partir de suas necessidades técnicas e comerciais - são, afinal, já conhecidos os processos de adaptação da música popular ao formato de "canção"[29]. Apenas no decorrer da década de 1930 é que a radiofonia e a fonografia superaram o descompasso e passaram a operar em sintonia e de forma integrada, sendo seu exemplo maior o empreendimento da família Byington, que encampou desde a importação, venda e distribuição de aparelhos de rádio e disco da RCA (Radio Corporation of America)[30] - as "victrolas" - até a representação da gravadora Columbia no Brasil e o controle da Rádio Cruzeiro do Sul de São Paulo.

A baixa institucionalização da indústria cultural e do mercado de massas nas décadas de 1930 e 1940 implicava, ademais, em uma estrutura precária e amadora que oferecia grande margem de agência para artistas e produtores, com oportunidades de criação e recrutamento pouco convencionais. Assim, apesar de sensível ao prejuízo e de não assumir riscos aleatoriamente, a Columbia cedeu espaço para que Cornélio Pires patrocinasse a produção e distribuição independente dos discos de sua trupe de caipiras, sendo posteriormente seguida pela RCA-Victor, Parlophon, Odeon etc. Precariedade, amadorismo e independência talvez tenham conferido as gravações caipiras certa crueza e rusticidade que lhes serviu como chancela de autenticidade quase etnográfica junto aos segmentos populares e a alguns entusiastas do modernismo paulista. Apesar disso, de sua parte, os estelares reclamavam a ausência de certo trabalho estético - e quiçá até mesmo técnico e tecnológico - sobre a rusticidade para que ela pudesse ser convertida numa reelaboração culta de motivos populares[31].

A construção dos gêneros musicais populares, incluindo a música caipira, não pôde prescindir do agenciamento dos artistas populares e da direção artística atenta aos humores massivos. Deste modo, se por um lado as companhias radiofônicas e fonográficas podem ter influenciado a escolha do repertório e a extensão das primeiras gravações caipiras, por outro, os caipiras ajudaram a definir a especificação do

---

[29] Devido aos limites físicos do disco e à tecnologia de gravação, o formato canção implicava a redução do tempo do registro fonográfico para algo em torno de 3 minutos. Sobre o tema conferir Menezes Bastos (1996).

[30] Conferir: *O Estado de São Paulo*, edição de 11 de janeiro de 1925.

[31] Segundo Mário de Andrade: "A lição está clara. Exigir do produtor de músicas folclorizado que não se deixe levar pelo fácil que dá menos trabalho. Guiar os passos dele para evitar nos discos (que não são documentação rigidamente etnográfica) a monotonia que é por exemplo a censura possível a discos também esplêndidos como *Vamo apanhá limão* (Odeon), ao *Senhor do Bonfim* (Victor) ou o recente *Escoieno Noiva* (Columbia) da série regional de Cornélio Pires." Trecho extraído de *Gravação Nacional*, artigo publicado no *Diário Nacional* na edição de 10 de agosto de 1930.

repertório, os usos da viola, a impostação vocal, sua performance etc[32]. Para além da indústria, a música caipira dependeu do exercício de autoafirmação e agenciamento dos caipiras paulistas, hipótese que se sustenta no fato de que antes da década de 1930, a exploração industrial da musicalidade rural não se expressava como *música caipira*, na medida em que ainda não havia, do ponto de vista da indústria fonográfica, distinção entre os ritmos rurais brasileiros, de modo que a música rural era classificada indistintamente como *música sertaneja* num sentido amiúde associado ao nordeste. Além disso, era comum que cantores populares urbanos - como Eduardo das Neves[33] e Paraguassu[34] - ou grupos musicais urbanos[35] gravassem ritmos nordestinos ou serestas que eram tipificados como sinônimos de "canções sertanejas". Antes da tomada de posição dos caipiras paulistas, geralmente vendia-se como "música sertaneja" a musicalidade rural nordestina com uma instrumentação urbana. Exemplo disso é que entre as décadas de 1910 e 1920 canções que remetiam ao universo rural - como *Cabôca de Caxangá* [CD - faixa 3] e *Luar do sertão* [CD - faixa 4], composições de Catullo da Paixão Cearense -, além de remeter à uma noção genérica de "sertão", foram originalmente gravadas por Eduardo das Neves com instrumentação, performance, entonação e até mesmo sotaque que lhas conferiam um ar de urbanidade, mesma sensação trazidas pelas primeiras versões de *No rancho fundo* - composição de Ary Barroso e Lamartine Babo -, realizadas por Elisa Coelho em 1931 [CD - faixa 5] e por Silvio Caldas em 1939 [CD - faixa 6] ou à primeira gravação de *Tristezas do Jeca* realizada por Paraguassu em 1937 [CD - faixa 7].

Com a abertura das oportunidades na indústria fonográfica nascente, figuras como João Pacífico e Sorocabinha[36] e Zico Dias pretenderam se transformar em "artistas" que

---

[32] Em entrevista ao Museu da Imagem e do Som, João Pacífico, criador das toadas históricas - subgênero da música caipira que combina declamação poética e canto - apontou que Raul Torres teve de acelerar o andamento de canções como *Chico Mulato* e *Cabocla Thereza* para fazê-las caber nas linhas dos discos de 78 rpm.

[33] Eduardo das Neves (1874-1919) foi cantor, violonista e compositor muito popular na belle époque carioca. Foi famoso por suas ligações com o choro, lundu e serestas que progressivamente se aproximaram da perspectiva "sertaneja" que vigorava no início do século XX.

[34] Paraguassu foi o nome artístico de Roque Ricciardi (1894-1976). Foi cantor, violonista e compositor muito popular nas primeiras décadas do século XX. Em seu repertório contava especialmente com serestas e "músicas sertanejas', todavia também gravou modinhas, sambas etc.

[35] Entre esses grupos vale destacar: o *Grupo de Caxangá* - que posteriormente deu origem aos 8 Batutas -, que contava com Pixinguinha entre seus membros; o *Bando dos Tangarás*, que contava com Noel Rosa que à época ainda não se consagrara como sambista e inclusive já havia se caracterizado como sertanejo junto de seu grupo; os *Turunas da Mauricéia*; os *Turunas Pernambucanos*, que contava entre seus membros Jararaca e Ratinho, figuras que anos depois formaram uma dupla para gravar emboladas revestidas de humor; a *Flor do Tempo* etc. Antes da autoafirmação caipira, esses grupos "regionais" tornaram as emboladas e serestas praticamente sinônimo de "música sertaneja".

[36] Para conferir a entrevista, consultar o acervo do Museu da Imagem e do Som (MIS).

mereciam ser ouvidos. Portanto, a "música caipira" apenas passou a existir enquanto gênero musical da indústria fonográfica a partir do exercício de uma autoafirmação caipira que sequer foi exclusividade de figuras que vivenciaram diretamente o mundo rural mas que guardaram algum vínculo de experiência indireta com o universo caipira. A especificidade da música rural paulista distinguiu-se da "música sertaneja"[37] como um gesto expressivo com significados discursivos e comerciais dos caipiras, das camadas populares paulistas influenciadas pelo caipirismo e da indústria de entretenimento e seus produtores que, assim, deixavam de lado o termo "sertanejo" e adotavam o termo "caipira", do mesmo modo que Luiz Gonzaga, quando consolidou, a partir da década de 1940, identitária e comercialmente os ritmos "nordestinos" como o baião, o xote, o forró etc.

É curioso notar que, no período formativo da música caipira e da música sertaneja, a questão da distinção entre esses estilos - bem como a questão da autenticidade - não se montava em função de um suposto grau contaminação ou de pureza em relação a indústria fonográfica. A música caipira nasceu no interior da indústria fonográfica com a pretensão de ser um exercício de autenticidade folclórica e distinguiu-se do que se pensava ser a "música sertaneja" em função da afirmação do regionalismo paulista em contraposição ao resto do interior do Brasil, especialmente o nordeste. Ainda que houvesse injunções da indústria do rádio e do disco sobre a estética popular, a preocupação com a perda de autenticidade passava ao largo dos agentes culturais envolvidos com a construção da música caipira. Todavia, na bibliografia sobre o surgimento destes gêneros musicais, certas perspectivas atribuem ao processamento fonográfico e radiofônico o redimensionamento completo da música dos caipiras, distinguindo a "música caipira" da "música sertaneja" sem ter em conta que o arranjo de relações que produziu essa distinção é bastante móvel[38]. Por exemplo, para Martins

[37] O processo de "diferenciação do interior" já vinha se verificando em outras expressões artísticas, como a literatura. A partir do final do século XIX com a consagração estética e política do regionalismo, o termo "sertanejo" associou-se principalmente ao universo nordestino, bem como já se distinguira o carioca, o gaúcho etc. Na música, embebidos pelo "paulistismo", as camadas populares paulistas sob a influência do caipirismo foram encorajadas a criar discursivamente sua peculiaridade cultural. Inicialmente referido ao tipo rural paulista, o termo caipira passou a abranger toda uma zona que vai desde de Minas Gerais - especialmente o sul do estado - passando pelo interior de São Paulo, o norte do Paraná e grande fração da região centro-oeste, conformando-se vasta região que tornou-se o centro irradiador da música caipira e sertaneja.

[38] É relativamente comum que a bibliografia especializada sobre este gênero musical enfatize o peso decisivo operado pela indústria cultural e, nessa medida, explore, nem sempre com a devida criticidade, a questão da suposta autenticidade caipira *versus* a suposta inautenticidade sertaneja. Neste sentido, ver: Martins (1975), Caldas (1977), Vilela (2011), Alonso (2011), Oliveira (2009), Santos (2005), Sant'anna (2000), Faustino (2014), Nepomuceno (1999), Sousa (2005) etc. Em geral, apesar de suas contribuições,

(1975) e Caldas (1977) a música sertaneja brotou do estilhaçamento da experiência do caipira paulista que antes associava trabalho, canto, dança e música como meio de autopercepção de sua própria experiência, de maneira que música caipira era apenas àquela anterior ao processamento industrial realizado pelo mercado cultural de massas. O problema destas abordagens é que aderem ao missal da romantização folclórica e, assim, ignoram as transformações vivenciadas pelo caipira paulista e pelas camadas populares influenciadas pelo caipirismo. Ao essencializar o grupo social e suas práticas simbólicas, não tem em conta as transformações que levaram às reconfigurações de suas construções simbólicas. A diferença entre música caipira e música sertaneja é, entretanto, mais complexa do que o processamento industrial da música rural e depende também da perspectiva e expectativa dos agentes envolvidos. Nessa medida, é importante pontuar que os artistas pioneiros da música caipira sentiam-se orgulhosamente "caipiras" e, ainda que não tivessem tido experiência rural direta, assim se autodenominavam enquanto viam no mercado cultural de massas um oportunidade para o registro e desenvolvimento de suas tradições - ainda que já claramente transformadas em relação ao que tinha sido a experiência caipira no passado. Desta perspectiva, a dicotomia entre "música caipira" e "música sertaneja" deve ser refletida sempre a partir das questões que as estruturaram, como o tema da autenticidade, da relação com a cultura letrada e mesmo a relação com a indústria cultural. Seja como for, é preciso pontuar que estas questões ainda não haviam se colocado de forma madura na década de 1930, sendo, por isso, bem menos relevantes do que se tornaram nas décadas seguintes. É por essa razão que nos estágios iniciais do registro fonográfico a transição da tradição e da "música sertaneja" indiferenciada à "música caipira" não foi brusca, como é possível perceber no fato de que Cornélio Pires por algum ainda tenha incluído alguns ritmos nordestinos como emboladas em seu selo caipira na Columbia[39].

Como veremos nos próximos capítulos, houve sucessivas transformações que levaram a redefinição dos termos da relação entre a "musica caipira" e a "música sertaneja", evidenciando que, ao longo de sua história, a distinção entre a música caipira

---

estas abordagens não conferem atenção aos processos sociais e as alianças e oposições que estabeleceram os diversos equilíbrios de tensão entre agentes, grupos, classes e instituições sociais que subjazem a produção pioneira dos artistas autodenominados caipiras. É esta lacuna que esta tese procura preencher.

[39] Conferir: *Galo sem crista*, batuquinho do norte - Série Caipira Cornélio Pires; gravado por Bico Doce e Sua Gente do Norte - Disco Columbia n. 20.042-A [CD - faixa 8]; *Gavião de penacho* [CD - faixa 9] e *Que moça bonita* [CD - faixa 10], respectivamente embolada e variação de samba gravados por Bico Doce e Sua Gente do Norte - Disco Columbia n. 20.044; *Reculutando*, embolada gravada por Bico Doce e Sua Gente do Norte - Disco Columbia n. 20.045-A [CD - faixa 11]. Bico Doce foi um pseudônimo adotado por Raul Torres.

e a música sertaneja operou-se de diferentes modos, de maneira que articula-se sua primeira estruturação. Por ora, deve enfatizar que a tradição e a musicalidade caipiras associadas ao trabalho, à religião e às danças das festividades populares - geralmente tomadas como expressões do folclore rural paulista - foi selecionada, incorporada e processada para dar origem à música caipira que, nos primórdios, esteve ao mesmo tempo adstrita aos critérios do mercado cultural de massas e ao agenciamento dos artistas envolvidos em seu requadramento enquanto "canção", criando diversos subgêneros que não podiam existir senão ancorados no disco e na expertise dos caipiras. Segundo seus próprios agentes, a música caipira nasceu no bojo do mercado cultural de massas e apenas posteriormente e diante de outras questões - que dependem também da posição relativa de seu observador - é que ora se contrapôs à música sertaneja ora foi tida como sua ancestral. Portanto, o registro fonográfico não pode ser compreendido como o atestado de morte da música caipira e de nascimento da música sertaneja. O registro fonográfico e a divulgação radiofônica da musicalidade rural paulista permitiram que os artistas populares sob a influência do caipirismo criassem a música caipira e, assim, contribuiu para que ela se tornasse uma referência para a harmonização das diferenças regionais entre os caipiras do norte e noroeste paulista, do sul de Minas Gerais e do norte do Paraná, unificação imprescindível tanto para a estabilização de um gênero musical quanto para estabelecer as balizas estruturantes da estética popular caipira.

1.4. As Turmas Caipiras

Na década de 1920, Cornélio Pires foi o responsável por trazer à cidade os primeiros caipiras para que se apresentassem como expressões do folclore paulista em seus espetáculos e conferências. Entre 1920 e 1950, ainda distante de uma lógica plenamente industrial, o mercado de massas tinha sua direção dividida entre o diletantismo da elite letrada e a perspectiva comercial assumida na medida em que crescia a audiência popular. A cultura de massas estava pouco consolidada, sem orientação clara e clamando por matéria prima cultural, oferecendo, por isso, brechas pelas quais poderia permear a cultura popular incentivada pela crescente pressão publicitária, pelo projeto intelectualista de construção da nacionalidade a partir do "popular" e pelo sonho alimentado por milhões de anônimos de tornarem-se estrelas do "escrete" do rádio. Este cenário criou oportunidades inéditas para Cornélio Pires e sua

caravana de caipiras, especialmente porque a tecnologia precária e as baixas especialização e profissionalização permitiam o livre trânsito entre seus diversos ofícios, desde a carreira literária até a produção e o empreendedorismo cultural enquanto conferencista, humorista e, a partir de 1929, produtor independente de discos.

Desde meados da década de 1920 Cornélio Pires já arregimentava um grupo de caipiras para seus espetáculos de folclore. Em suas idas e voltas ao interior, como locutor de uma rádio em Tietê, conheceu Ditinho Pintor (Benedito Ortiz de Camargo), violeiro piracicabano que pouco depois intermediou sua relação com os elementos que em 1929 compuseram a Turma Caipira Cornélio Pires que gravou em disco as primeiras músicas caipiras. Já em maio de 1924, Ditinho Pintor se juntara ao amigo Sorocabinha (Olegário José de Godoy) para, a convite de Cornélio Pires, apresentarem-se ao público paulistano no Cine República. Aos poucos a exploração do folclore como espetáculo comercial ganhava volume e permitia a incorporação de outros membros à trupe caipira de Cornélio Pires. Assim, segundo relato biográfico de Sorocabinha, Cornélio lhe incumbira de arregimentar caipiras para gravá-los em disco, razão pela qual os irmãos Mariano (Mariano da Silva) e Caçula (Rubens da Silva), Arlindo Santana - grande violeiro e imitador de pássaros que nascera em Sorocaba (SP) mas vivia em Rio Claro (SP) -, Sebastiãozinho (Sebastião Ortiz de Camargo, irmão de Ditinho Pintor que falecera em 1926), Zico Dias (João Dias Rodrigues Filho) - chofer de praça em Piracicaba - e Ferrinho, formaram a Turma Caipira Cornélio Pires[40].

Com o sucesso comercial de seus espetáculos e livros, Cornélio Pires acreditava ser possível triunfar em outros segmentos do mercado de massas, assim, procurou os representantes da gravadora Columbia no Brasil e propôs a gravação de anedotas e músicas por sua Turma Caipira. Segundo diversos relatos biográficos, o projeto foi prontamente recusado por Alberto Jackson Byington Jr., diretor da gravadora Columbia Records, que não acreditava em seu êxito comercial. Cornélio Pires decidiu assumir sozinho os riscos do empreendimento, investindo na gravação, prensagem e comercialização de uma série de 5 discos cuja tiragem - enorme para a época - totalizava 25 mil unidades. A baixíssima qualidade das primeiras gravações da Turma Caipira Cornélio Pires foi ocasionada tanto pelos limites tecnológicos comuns na época quanto pelo amadorismo e desleixo típicos do espírito aventureiro de Cornélio Pires

[40] Ver: Silva (2011, p. 120).

que, com os discos em mãos, passou a divulgá-los em rádios, periódicos e em seus já conhecidos espetáculos.

O sucesso comercial e a frouxidão contratual impulsionaram as gravadoras concorrentes. Assim, enquanto Cornélio Pires lançava o segundo disco de sua série, a RCA-Victor mandou seus equipamentos de gravação diretamente para Piracicaba (SP) e incumbiu Sorocabinha e seu parceiro, o professor Manuel Rodrigues Lourenço (Mandy), do recrutamento de caipiras para formar sua própria trupe: a Turma Caipira Victor. O empreendimento apontava uma investida de Sorocabinha no sentido de assumir papel semelhante ao de Cornélio Pires, arregimentando seus próprios familiares como "artistas" ao mesmo tempo em que investia na dupla *Mandy e Sorocabinha*. A Turma Caipira Victor contou com alguns integrantes que compuseram a Turma Caipira Cornélio Pires, incorporando outros caipiras: Sorocabinha, Sebastiãozinho, Antônio Estevam, Sebastião Roque, Mandy, Maria Immaculada, Avelina e Durvalina (filhas de Sorocabinha).

Sucessivamente outras gravadoras investiram no empreendimento caipira e, progressivamente articuladas à suas parceiras na radiofonia, Columbia, Victor, Odeon, Parlophon etc. possibilitaram o surto de duplas caipiras que se verificou nos anos seguintes. No início - especialmente nos discos das turmas caipiras - era relativamente comum o intercâmbio de duplas e mesmo apresentação em trios. Aos poucos as turmas caipiras cederam espaço às duplas, restando cada vez menos espaço para o projetos coletivos como, por exemplo, aquele encampado por Sorocabinha no qual tentou engajar seus amigos e familiares[41]. Após a experiência inicial, em meados da década de 1930 tentou-se reorganizar as turmas caipiras para a incursão no cinema nos filmes *Vamos passear?* (1934) e *Fazendo fita* (1935), produzidos respectivamente por Cornélio Pires e Ariovaldo Pires, todavia, já era o momento das duplas e o cinema caipira ainda teria de esperar Mazzaropi.

1.5. Trajetórias caipiras: Torres e Florêncio, Mandy e Sorocabinha e João Pacífico

Paralelamente ao trabalho coletivo nas turmas, os artistas caipiras passaram a formatação de duplas e trios, procurando, assim, esgarçar os espaços que eram inicialmente restritos. Além de Zico Dias e Ferrinho, Mariano e Caçula e Mandy e

[41] Sorocabinha chegou a formar o grupo *Sorocabinha e a Família Imperial*, atuando nas seguintes emissoras: Rádio São Paulo, Rádio Difusora, Rádio Bandeirantes e Rádio Tupi. Ver: Silva (2011, p. 186).

Sorocabinha, houve diversas outras duplas ao longo da década de 1930: Serrinha e Caboclinho, Laureano e Soares, Mariano e Cobrinha, Arlindo Santana e Joaquim Teixeira, Cobrinha e Capitão, Raul Torres e Serrinha, Torres e Florêncio, Alvarenga e Ranchinho etc. Embora todos tenham alcançado algum espaço, Mandy e Sorocabinha e Raul Torres e Serrinha tiveram êxito significativo, enquanto o paroxismo coube apenas a Torres e Florêncio e Alvarenga e Ranchinho. As duplas mais populares passaram pelas principais gravadoras e tiveram trajetória na radiofonia paulistana, apresentando programas próprios ou em parceria com Cornélio Pires, Capitão Furtado, Nhô Totico etc.

Os pioneiros da música caipira - como outros artistas populares - exerciam atividades subalternas enquanto membros de uma classe trabalhadora precarizada que atuava tanto no segmento rural - Sorocabinha, Sebastiãozinho, Ferrinho, Mariano, Caçula - foram pequenos lavradores - quanto no segmento urbano - Zico Dias e João Pacífico foram motoristas, Sorocabinha, Mariano e Caçula foram, respectivamente, porteiro e pedreiros de pés-descalços, João Pacífico foi copeiro e Raul Torres e Serrinha foram funcionários de estrada de ferro etc. A precariedade profissional de todos os músicos populares do período também atingiu estes caipiras e, apesar do espaço logrado no incipiente mercado cultural de massas, a maioria teve de tomar a música como atividade paralela que lhes garantiria um misto de complemento de renda e fama que não encontravam em seus trabalhos "comuns"[42]. Assim, mesmo com o relativo sucesso alcançado na rádio e no disco, Sorocabinha nunca pôde deixar de vender bilhetes de loteria[43], João Pacífico trabalhou como motorista até os 65 anos e viveu seus últimos anos amparado por amigos[44], enquanto Serrinha e Raul Torres aposentaram-se como funcionários da Estrada de Ferro Sorocabana[45].

Suas dificuldades financeiras associavam-se a problemática em torno dos direitos autorais cuja proteção ainda claudicava - quando trabalhavam nas turma caipiras tinham sua participação nos discos reduzida ao acompanhamento musical ou à interpretação

[42] Tome-se como exemplo o depoimento de João Pacífico: "Fiquei 38 anos no Banco Ítalo-Belga e 10 anos no [*Clube*] Harmonia de Tênis. Nunca deixei o emprego por causa da música. Eu sempre achei que poderia fracassar, não tinha confiança em mim. E na hora de comprar o feijão no fim do mês, eu tinha o ordenado. (...) Aposentei no banco e de compositor na música, 48 de compositor e 38 de banco." (SILVA & CRUZ, 2005, p. 45)
[43] Ver: Silva (2011) e Lopes (1999).
[44] Ver: Silva & Cruz (2005, p. 56 e p. 138).
[45] Ver: Freire (1996, p. 131).

sem os devidos créditos[46] - e aos valores pouco significativos pagos pelos contratos. Enquanto seus padrinhos Cornélio Pires e Ariovaldo Pires continuavam suas carreiras sólidas no rádio, as duplas mais bem sucedidas foram aquelas que combinaram atividades no disco e nas rádios, estratégia adotada por Raul Torres e Florêncio - em conjunto com Rielli - e por Alvarenga e Ranchinho.

É importante pontuar que os membros das turmas pioneiras e mesmo as duplas que se seguiram ao longo das décadas de 1930 e 1940 eram jovens adultos em geral originários da região do Médio Tietê, origem que permite lançar algumas proposições sociológicas.

Tabela 3[47]

Artista	**Naturalidade**	**ano de nascimento**
Cornélio Pires	Tietê (SP)	1884
José Rielli	Pisa (Itália), radicado em Itú (SP) desde os 6 anos	1885
Angelino de Oliveira	Itaporanga (SP), radicado em Botucatu (SP)	1888
Sorocabinha	Piracicaba (SP)	1895
Mandy	Anhembi (SP)	1901
Raul Torres	Botucatu (SP)	1906
Ariovaldo Pires	Tietê (SP)	1907
João Pacífico	Cordeirópolis (SP), radicado em Campinas (SP)	1909
Florêncio	Barretos (SP)	1910
Alvarenga	Alfenas (MG)	1912
Ranchinho	Jacareí (SP)	1913
Serrinha	Botucatu (SP)	1917

A região abriga o município de Bofete (São Paulo), cidade que serviu de base para a investigação que sustentou *Os parceiros do Rio Bonito* de Antonio Candido (2010) e

[46] Exemplo disso é *Jorginho do sertão*, primeira moda de viola gravada na história em outubro de 1929 pela Columbia. A canção foi executada por Mariano e Caçula, mas no disco o crédito era atribuído apenas a Cornélio Pires. Ver: *Jorginho do sertão*, Turma Caipira Cornélio Pires - Disco Columbia n.º 20.006-B. Acredita-se que a mesma dupla participou de diversos discos produzidos por Cornélio Pires sem receber os créditos - quando muito eram apresentados antes da execução da canção como "dois genuínos caipiras" como em *Moda do Peão*. Ver: *Moda do peão*, moda de viola gravada pela Turma Caipira Cornélio Pires. Disco Columbia n. º 20.007-B. Conferir também o verbete "Mariano e Caçula" em Mugnaini Jr. (2001).

[47] Tabela construída com base nas biografias dos artistas feitas por aficionados pela música caipira. Como se trata de uma geração que contou com muitos artistas que mantiveram-se quase anônimos, não pude coligir dados de Mariano, Caçula, Zico Dias, Ferrinho, Sebastião Ortiz de Camargo, Arlindo Santanna, Caboclinho, entre outros.

que é ladeada pelos municípios paulistas de Piracicaba, Tietê, Botucatu, Rio Claro, Limeira etc., circunscrevendo uma região cujas características históricas apontam pistas analíticas para decifrar a peculiaridade do centro irradiador dos pioneiros da música caipira.

Se seguirmos a hipótese de Candido, pode-se inferir que o deslocamento da produção e comercialização do café para o oeste paulista trouxe dinamismo à região do Médio Tietê, impulsionou sua urbanização e seus contatos com a capital. Entretanto, como aponta o autor, com as sucessivas crises verificadas a partir da década de 1920 a cultura cafeeira arrefeceu o ímpeto e nem sempre foi seguida de um fortalecimento de atividades comerciais e industriais. Exatamente nestes casos, pôde-se notar certo revigoramento da cultura caipira, ainda que devidamente transformada. Seguindo a pista extraída pela tese de Candido, pode-se afirmar que no Médio Tietê a grande lavoura de café garantiu o dinamismo que intensificou os contatos dos caipiras da região tanto com o mercado em geral quanto com os mediadores do mercado cultural de massas em formação. Nessa região houve uma combinação de revitalização da cultura caipira com a manutenção dos contatos com a capital e os grupos e classes sociais que estiveram em torno do surgimento do disco e da rádio. Paralelamente, quanto mais próximo do Baixo Tietê, como o café não se consolidou, é provável que a região carecia do dinamismo social capaz de conduzir a musicalidade de seus caipiras ao disco e às rádios. De outro lado, quanto mais se aproximasse da capital paulista, o profundo dinamismo experimentado na região implicou na progressiva modernização das relações sociais no campo restando pouco espaço para a revitalização da cultura caipira tradicional, faltando, portanto, a potência cultural que engendrou a música caipira - exceção feita aos enclaves caipiras que sempre existiram na Serra da Mantiqueira. Portanto, não foi acidental que o Médio Tietê tenha sido o centro irradiador da música caipira: como entreposto cultural, aí se equilibraram a cultura caipira revitalizada que garantiu um estoque de caipiras disponíveis para a indústria do disco e o dinamismo que permitia a interlocução entre eles e os mediadores do mercado cultural.

Passo agora à ligeiros relatos biográficos de alguns dos pioneiros da música caipira. A escolha combinou a disponibilidade do material encontrado nas fontes, a relevância dos artistas populares e a força sintética que suas trajetórias emprestam para a análise.

1.5.1. Raul Torres e Florêncio

> (...) Quando se mudou, a rua não tinha calçada, iluminação, poucas casas. Um dia chegou ali com algumas galinhas e um galo, para surpresa de Adelina [sua esposa]. 'É para poder ouvir o canto dos bichinhos', dizia. Voltava sempre para Botucatu, para trabalhar e visitar os amigos. Mas havia construído a casa da sua maneira, era apaixonado por sua vida profissional em São Paulo, então era ali nas Perdizes que se sentia feliz. E dizia: - Quando tiver luz, calçamento, todos esses melhoramentos aqui na minha rua , então é que está na hora de mudar! Vestido sempre impecavelmente, anel de brilhante no dedo, não era raro ver Raul Torres fumando um cigarrinho de palha. Nunca negou a sua origem e, quando alguém estranhava que aquele homem elegante fosse o caipira Torres, ele dizia, com orgulho, empostando a voz: - Sou o Raul Torres, violeiro, sim sinhô! (FREIRE, 1996, ps. 81-82)

Com objetivos laudatórios, de passagem um dos biógrafos de Raul Torres (1906-1970) sublinha a habilidade do biografado de apresentar-se moderno sem perder as origens, dualidade expressa tanto em seu jeito de morar como em suas vestimentas. Raul Torres era filho de espanhóis, nasceu em Botucatu e com a morte precoce do pai, mudou-se primeiro para Itapetininga (SP) e enfim para São Paulo em 1920; conhecia, portanto, as tradições caipiras que soube mobilizar junto de outras dimensões de suas experiência para tornar-se referência para o primeiro modelo estético da música caipira e pioneiro das primeiras transformações neste gênero musical. Em São Paulo assumiu postos de cocheiro e em seguida na companhia férrea. Interessado nos ritmos regionais, inspirou-se nos pernambucanos Turunas da Mauricéia para articular os Turunas Paulistas e aos poucos ganhou algum espaço no nascente mercado cultural de massas paulistano relativamente permeável aos ritmos regionais, até receber convite de Cornélio Pires para gravar algumas emboladas sob pseudônimo de "Bico Doce e Sua Gente do Norte". Até 1937 tentou carreira como "cantor sertanejo", mas com a especialização do mercado fonográfico, apostou na música caipira formando, junto de seu sobrinho, a dupla Raul Torres e Serrinha. Emplacou alguns sucessos comerciais[48] com o sobrinho até que Serrinha, exigindo mais autonomia, decidiu desmanchar a dupla para juntar-se à Caboclinho[49]. Apesar da separação da dupla, Raul Torres continuou acreditando no sucesso caipira e juntou-e à Florêncio, que se dividia entre o trabalho de farmacêutico e a música, formando a dupla Torres e Florêncio que também teve

[48] Ver: *Meu Cavalo Zaino*, gravada em 1939 no Disco RCA-Victor n.º 34.478-A [CD - faixa 12]; *Festança no Tietê*, gravada em 1939 no Disco RCA-Victor nº 34.479-A [CD - faixa 13]; *Cabocla Thereza*, gravada em 1940 no Disco RCA-Victor n.º 34.642-B [CD - faixa 14]; *No mourão da porteira*, gravada em 1942 no Disco Odeon n.º 12.122-B [CD - faixa 15].

[49] Serrinha e Caboclinho gravaram em 1947 um dos maiores clássicos da música caipira e sertaneja, a toada *Chitãozinho e Xororó* - Disco Odeon n.º12.747-A [CD - faixa 16]. Esta canção, composta por Serrinha e Athos Campos, inspirou o nome da dupla Chitãozinho e Xororó.

inúmeros sucessos comerciais[50] e tornou-se referência estética que só seria substituída por Tonico e Tinoco.

Torres e Florêncio tiveram carreira relativamente sólida na rádio e no disco e, juntos de Rielli, se converterem em um trio e comandaram a emissão radiofônica "Três batutas do sertão". Além da sanfona de Rielli, as apostas musicais de Torres incorporaram inovações na instrumentação e a influência de ritmos latinos. Em turnês teve contato com as músicas paraguaias e de lá trouxe as influências que implicaram em transformações na música caipira que hoje são tidas e aceitas como por seus aficionados como " características autênticas" - é daí que surge a guarânia e o rasqueado que, entretanto, ainda tiveram de esperar algum tempo para ganhar espaço definitivo.

Raul Torres também foi um compositor importante e contou com inúmeras polêmicas ao longo da carreira acerca das autorias que reivindicou. Mesmo nos casos em que não houve polêmica aberta, há diversas insinuações - minimizadas sem muita franqueza pelo parceiro João Pacífico - de que levava a maior parte do crédito de canções integralmente compostas por Pacífico em troca do espaço que Torres lhe granjeava. A trajetória de Raul Torres é um vetor emblemático da primeira fase da música caipira porquanto se trata de um artista popular que foi capaz de recuperar suas experiências interioranas com caipiras para apostar num mercado que transitava rapidamente do interesse por um universo sertanejo genérico para a curiosidade folclórica e finalmente para uma música caipira menos genérica que as canções sertanejas da década de 1920 mas ao mesmo tempo devidamente processadas para não se reduzirem ao mero registro etnográfico. O diferencial de Raul Torres foi saber usar a moda da exploração comercial do folclore como um trampolim para construir uma forma de uma música caipira cujo trabalho técnico e estético a distanciava tanto do sertanejo genérico quanto do puro folclore. A linha entre esses produtos oferecidos no mercado cultural era tênue, mas é curioso que Torres e Florêncio, Alvarenga e Ranchinho e o Capitão Furtado tenham progressivamente ocupado papéis mais relevantes que Cornélio Pires e Sorocabinha, que postulavam a posição de artífices do folclore.

[50] *Pingo d'água*, gravada em 1944 no Disco RCA-Victor n.º 80.0203-B [CD - faixa 17]; *Moda da Mula Preta*, gravada em 1945 no Disco RCA-Victor n.º 80.0285-A [CD - faixa 18]; *Feijão Queimado*, gravada em 1946 no Disco RCA-Vitor n.º 80.429-A [CD - faixa 19].

1.5.2. Mandy e Sorocabinha

A trajetória de Mandy e Sorocabinha é sintomática dos encontros e desencontros da música caipira. Trata-se de parceria improvável que produziu frutos e logo se desfez para dar curso aos destinos sociais mais condizentes com as posições de cada um deles.

Comecemos por Mandy (1901-1987), alcunha de Manoel Rodrigues Lourenço, filho de um imigrante português e uma brasileira. Mandy nasceu em Anhembi (SP), cidade entre Botucatu e Piracicaba, tendo passado sua juventude vendendo empadas, pastéis, jornais e carregando marmitas. Foi normalista e integrou o exército no início da década de 1920, dedicando-se ao jornal interno e a alfabetização dos praças. Tornou-se professor em Santa Maria da Serra (SP) e chegou à diretor da escola rural do bairro de Dois Córregos, em Piracicaba. Conheceu Sorocabinha nas rodas de viola de um bar de Dois Córregos e logo emplacaram uma dupla que, entretanto, esbarrou em suas diferentes expectativas.

Entre 1929 e 1940, nas trilhas da Turma Caipira Cornélio Pires, mobilizaram os contatos de Sorocabinha e a instrução de Mandy para contatar rádios e gravadoras, daí a gravação do disco da Turma Caipira Victor ter se realizado no espaço cedido pelo colégio dirigido por Mandy. Apesar de terem emplacado gravações na RCA-Victor, Parlophon, Odeon e Columbia, bem como viagens à São Paulo e Rio de Janeiro - incluindo participações nas rádios cariocas -, ao que parece Mandy nunca tomou a carreira artística como prioridade. Ainda que sua posição social não lhe oferecesse nenhum prestígio ou ganhos econômicos notáveis, era definitivamente mais segura que os riscos no incipiente mercado cultural de massas; assim, enquanto Sorocabinha apostava tudo em sua mudança para São Paulo, Mandy recusava-se a abandonar a docência, reservando folgas, fins de semana, feriados e férias escolares para alocar as atividades da dupla. Sua percepção sobre os cachês resumem suas expectativas: segundo obra de um dos pesquisadores aficionados por música caipira, Mandy lhe confessava que "o cachê dava para os chopes da temporada" (LOPES, 1999, p. 54). As diferentes apostas de Mandy e Sorocabinha os levaram para caminhos distintos: após 1936, Mandy limitou-se às gravações em estúdio e investiu no cargo de Diretor de Ensino Rural da Secretaria da Educação, emplacando cargos de vereador e temporariamente prefeito de Piracicaba pela UDN no início da década de 1960; Sorocabinha empregou-se como porteiro da Mesbla e, vendo ruir suas pretensões artísticas, voltou para Piracicaba.

A trajetória de Sorocabinha foi da glória inesperada à frustração, sendo sintomática das reais possibilidades para os primeiros caipiras. Sorocabinha, apelido de Olegário José de Godoy (1895-1995), nasceu em Piracicaba como filho de caipiras. Vivendo do trabalho rural ora como sitiantes ora como parceiros, viu na exploração comercial do folclore caipira paulista uma alternativa ao trabalho rural. Por intermédio do amigo Ditinho Pintor, falecido em 1926, conheceu Cornélio Pires e integrou a turma de caipiras que a partir dos espetáculos vendidos como curiosidade folclórica chegaria ao disco e as rádios a partir de 1929.

Enquanto a moda caipira esteve em alta, Sorocabinha explorou o quanto pôde seus triunfos culturais caipiras. Arregimentou amigos e a própria família na empreitada, escalando a Turma Caipira Victor e associando-se ao pai e aos filhos na Família Imperial. Segundo sua biógrafa, gravou 140 músicas em 70 discos, apresentou-se em shows, apresentou emissões de rádio e chegou ao cinema em *Vamos passear* (1934). Junto de Mandy, formou uma das primeiras duplas caipiras relevantes sem, entretanto, ocupar posição semelhante a Raul Torres e Serrinha, Torres e Florêncio e Alvarenga e Ranchinho. Isto é, apesar dos enormes esforços, a música caipira nunca contemplou as expectativas de Sorocabinha que, por isso, nunca pôde abandonar o trabalho precário: além de parceiro e sitiante, foi pedreiro, zelador, porteiro, vendedor de bilhetes de loteria etc. Saído de seu universo rural, deparou-se sem mediações com o mercado cultural para, pouco tempo depois, retornar frustrado à Piracicaba. Comparativamente, apesar de ter nascido no interior, Raul Torres viveu praticamente a vida toda em São Paulo e teve uma longa iniciação na rádio e no disco antes de formar dupla caipira, experiências que lhe garantiram uma rede de contatos que soube mobilizar para conquistar uma posição minimamente estável; Já Alvarenga e Ranchinho chegaram à capital e depois foram ao Rio de Janeiro apadrinhados por Ariovaldo Pires, figura que soube emprestar a fama do tio - Cornélio Pires - para pavimentar a própria trajetória. Já Mandy e Sorocabinha fizeram majoritariamente modas de viola e alguns poucos desafios, cururus e sambas paulistas em gravações absolutamente amadoras e de qualidade muito inferior às canções emplacadas por Raul Torres e Serrinha, Torres e Florêncio e Alvarenga e Ranchinho. Sorocabinha não recebeu das gravadoras e das rádios o respaldo esperado e após a escolha de Mandy, viu-se isolado. Suponho que além de não ter uma estrutura de sentimentos capaz de habituá-lo ao universo urbano e o ambiente da rádio e do disco, sua posição social o impulsionou para escolhas estéticas que não acompanharam a rápida transformação dos interesses musicais do público. Isto

é, enquanto a exploração comercial do folclore teve espaço, Sorocabinha pôde se sustentar, mas tendência logo cedeu espaço para uma recriação musical que criava a música caipira como algo diferente tanto do sertanejo genérico quanto do folclore. Segundo sua própria régua e compasso, a indústria do entretenimento em formação queria artistas caipiras e não simplesmente caipiras. Já na década de 1940 não havia espaço para Sorocabinha.

1.5.3. João Pacífico

Pingo d'água

Eu fiz promessa
Pra que Deus mandasse chuva
Pra crescer a minha roça
E vingar as criação
Pois veio a seca
E matou meu cafezá
Matou tudo o meu arroiz
E secou todo argodão
Nesta coieita
Meu carro ficou parado
Minha boiada carreira
Quase morre sem pastar
Eu fiz promessa
Que o primeiro pingo d'água
Eu moiava as frô da santa
Que tava em frente do altar
Eu esperei
uma sumana, um mês inteiro
A roça tava tão seca
Dava pena inté de ver
Oiava o céu
Cada nuvem que passava
Eu da santa me alembrava
Pra promessa não esquecer
Em pouco tempo
A roça ficou viçosa
As criação já pastava
Floresceu meu cafezá
Fui na capela
E levei trêis pingo d'água
Um foi o pingo da chuva
Dois caiu do meu oiá.[51]

João Pacífico (1909-1998) - cujo nome era João Baptista da Silva - foi um dos poucos negros a ter espaço na música caipira e na música sertaneja, mesmo assim apenas subalternamente e como compositor. Nascido embaixo de um pé de café, era

[51] *Pingo d'água* [CD - faixa 17] foi composta por em 1944 por João Pacífico.

neto de escrava e sua mãe continuava trabalhando para famílias importantes entre Cordeiro - atual Cordeirópolis -, Limeira e Campinas. Desde cedo, Pacífico alternou atividades subalternas como trabalhos nas cozinhas das famílias de ricos fazendeiros - Senador Campos Vergueiro e depois Coronel José Levi - e até mesmo na casa de Ana Gomes, irmã do maestro Carlos Gomes, experiências nas quais aprendeu a emular certo refinamento[52] que, associado à personalidade mansa, conferiu-lhe o epíteto de Pacífico.

Em 1934, trabalhando como auxiliar de lava-pratos na composição férrea da via Sorocabana, foi instado por um colega a entregar seus versos à Guilherme de Almeida que, paralelamente às suas atividades literárias, trabalhava na Rádio Cruzeiro do Sul. Com poucos anos na escola, Pacífico hesitou mas enfim entregou os versos ao modernista que se impressionou com o lirismo e a simplicidade cabocla dos versos, convidando-o para ir à cidade de São Paulo e procurar por Paraguassu. Não era a primeira tentativa na cidade, tendo retornado à Campinas depois de uma curta passagem pela capital em 1924, quando chegara em meio à revolução paulista ocorrida em julho. Chegando à cidade encorajado por Guilherme de Almeida, apresentou uma embolada de sua composição - *Seu João Nogueira* - a Paraguassu que, desinteressado, o despachou para Raul Torres que à época se destacava na rádio e no disco como cantor de emboladas e ritmos nordestinos. Inicialmente ignorado por Torres, insistiu até conseguir formar parceria.

Do samba às emboladas, João Pacífico dedicou-se a diversos gêneros musicais, todavia destacou-se nas músicas caipiras, especialmente as toadas e as toadas históricas, subgênero que criou ao combinar a declamação de versos que narram a tragédia que será desenvolvida no canto da toada que sucede a declamação introdutória. Nunca pretendeu protagonismo como violeiro ou cantor e acabou por aceitar dividir a autoria de suas composições com Raul Torres - muitas vezes recebendo a menor parte do cachê -, relação polêmica que, entretanto, cujo caráter exploratório era minimizado por Pacífico devido ao carinho e a amizade que nutria pelo parceiro. João Pacífico afirmava que já entregava as canções "mastigadas", cabendo a Torres elaborar retoques. Quanto ao seu trabalho, ressentia-se menos do colega do que do desprezo da rádio e do disco,

[52] Segundo suas biógrafas, Pacífico trabalhou no Banco Ítalo-Belga convidado por um de seus diretores que conhecera no Clube Harmonia de Tênis. De lá passou a motorista particular da família do presidente do banco, John Verbist: "Madame Renné [Verbist] não tardou a encantar-se com aquele rapaz gentil, de modos finos, que abria a porta do carro para as pessoas fazendo uma reverência nada afetada e beijava as mãos das mulheres ao cumprimentá-las, e o transformou em ajudante-geral. Era João quem a levava às compras, aos chás da tarde, aos jantares e era ele também quem a ajudava a pôr a mesa, quando ela ia receber gente importante para o jantar." (SILVA & CRUZ, 2005, p. 55)

reclamando do não pagamento de direitos autorais e de ter sido esquecido após o declínio do gênero caipira. O fato é que a inserção de Raul Torres na radiofonia e na fonografia abria portas que provavelmente estariam cerradas à um caipira negro cujo único triunfo era a simpatia distante de um modernista famoso. Numa mescla de naturalização da dominação e preferência pelo agenciamento da exploração ao invés do enfrentamento aberto, como diversos outros artistas populares, Pacífico resignou-se à inclusão subalterna que embora tenha lhe custado direitos autorais e a fama de cantor, não foi suficiente para apagar-lhe o brilho.

Frustrado, João morreu entregue ao alcoolismo e, embora amparado por amigos, estava isolado da família e esquecido pelo mercado de massas que, curiosamente, poucos meses antes havia convertido o falecimento de Leandro - da famosa dupla sertaneja Leandro e Leonardo - em espetáculo de comoção nacional. A criatura se tornara maior que o criador que, enfim, foi por ela esquecido.

1.6. Versos singelos: um esboço de análise estética da música caipira

Até a década de 1930 era comum que diversos gêneros musicais fossem entoados no carnaval de rua, desde "músicas sertanejas" - incluindo aí, indiferenciadamente, cateretês, toadas caipiras, baiões, cocos, emboladas e xotes - até sambas, maxixes, foxtrotes etc. Apenas após a transformação do samba em ritmo nacional por excelência é que sua associação com o carnaval deixou os demais gêneros de lado durante as festas, processo em que a indústria do disco e o rádio teve papeis decisivos por divulgarem as canções que agitariam o carnaval em cada ano.

Nas décadas de 1930 e 1940, embora ainda não houvesse se consolidado uma identidade musical nacional plasmada pelo samba, já havia certa preferência das rádios cariocas pela música local - exceção feita a dupla Alvarenga e Ranchinho e a Ariovaldo Pires - o Capitão Furtado -, sucessos no Cassino da Urca e nas rádios cariocas cuja fama, entretanto, não bastou para torná-los parte central de nossa identidade musical.

O desprezo das rádios cariocas combinado ao já mencionado amadorismo da indústria fonográfica e radiofônica e a busca pela autenticidade folclórica ambicionada pelo "paulistismo" conferiram certa autonomia aos artistas caipiras para consolidar sua própria estética musical e, assim, diferenciar a música caipira do gênero sertanejo e diluir a dependência ante os parâmetros musicais urbanos. Como pontuei acima, os mediadores ligados ao regionalismo literário foram decisivos neste processo por ajudar

a desaguar na música caipira alguns referenciais românticos; todavia, no que concerne a linguagem musical, exceto por ações pontuais de Marcelo Tupynambá, a primeira música caipira não contou com a atividade de mediadores de destaque, diferindo do samba carioca que nasceu do longo trabalho de depuração dos ritmos populares realizado por mediadores especialistas na linguagem musical, com destaque para Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth, Pixinguinha, Donga, Sinhô etc[53]. Por um lado, isso torna compreensível a pequena sofisticação melódica e instrumental dos primeiros registros da música caipira em disco, por outro, a ausência de mediadores garantiu oportunidades para que os caipiras consolidassem uma linguagem musical que embora fosse crua podia mobilizar com mais liberdade a autenticidade folclórica.

Ademais, a presença de mediadores concentrou-se na produção e distribuição musical, tendo ocupado papel importante no processamento do folclore caipira paulista pela indústria do disco e nas rádios. Como pontuei acima, a transição até a música caipira não se deu num estalo, por isso, os artistas que estavam mais bem posicionados puderam fazer as apostas corretas enquanto outros amargaram desilusões. A mediação cultural deu-se menos na estética e mais no comércio, tendo sido decisiva para gabaritar os investimentos das duplas mais bem sucedidas do período, seja porque lhes engajava em uma rede de agentes e produtores da mídia e das gravadoras, seja porque lhes oferecia as orientações para construir uma música caipira em lugar do mero registro fonográfico das sonoridades folclóricas. Neste sentido, embora os artistas que tratei até aqui conformem uma única geração, apenas os que compreenderam mais rapidamente o papel que o folclore ocuparia na dinâmica do nascente mercado cultural de massas conquistaram alguma estabilidade - casos de Raul Torres, Capitão Furtado e quem a eles se associou -, enquanto que os artistas mais engajados apenas na comercialização do folclore viram desmoronar seus investimentos na medida em que avançava a década de 1930. Já na década de 1940, o folclore definitivamente cedera espaço à música caipira que estava pronta como gênero da indústria do disco sem, entretanto, perder sua potência cultural associada às tradições caipiras.

Do ponto de vista da forma musical, pode-se dizer que ao mesmo tempo em que se diferenciava da noção de "música sertaneja", a música caipira criava sua taxonomia interna, configurando diversos subgêneros especialmente a partir de sua diversidade rítmica, acompanhando, aliás, a música popular brasileira em geral. Assim, nasceram as

[53] Conferir: Sandroni (2001) e Sampaio (2011).

modas de viola, *cateretês/catiras*, *cururus*, *querumanas*, *caninhas-verdes*, *toadas*, *toadas históricas*, *recortados*, *corta-jacas* etc.

A instrumentação da música caipira acompanhava a rusticidade de sua linguagem musical e de seus primeiros registros em disco: entre 1929 e meados da década de 1940 pouco se acrescentou além da viola, do violão e em seguida da sanfona, sempre executados sem grande virtuosismo. Os instrumentos de percussão geralmente não tiveram papel central, salvo registros ocasionais de pandeiros, reco-recos, cuícas e tambores verificados nas poucas gravações do samba rural paulista que, entretanto, tiveram seu espaço reduzido porquanto não representassem uma peculiaridade paulista que pudesse rivalizar com o samba carioca que progressivamente carioca ocupava a rádio e o disco[54].

No que se refere à performance das duplas, a ausência de registros diretos torna complicada a análise. Contudo, inicialmente, vale pontuar que é desse período uma característica, esteada em tradições folclóricas remotas, que tornou-se fundamental na música caipira e depois na música sertaneja: duplas com canto anasalado feito em terças. À par disso, é importante sublinhar que não havia preocupação com uma caracterização caipira que ultrapassasse a própria música - salvo em casos como o de Alvarenga e Ranchinho cuja trajetória combinou a música com o humor caipira, razão pela qual assumiram figuras bastante estereotipadas próximas do caipira das antigas revistas cariocas. A maioria esteve longe dos estereótipos e, exceto pelos rotacismos e lambdacismos orgulhosos, raramente vestiam-se com roupas típicas; preferiam ternos, camisas, calças, lenços e gravatas relativamente formais, de maneira que a marca da origem rural se reduzia à algum lenço, ao tipo de chapéu e algumas vezes às roupas desalinhadas que denunciavam a contradição entre seu desajuste e o ar garboso, confiante e até soberbo de seus padrinhos.

[54] Seja como for, vale consultar a gravação *Samba - Dança typica paulista*, realizada pela Turma Caipira Victor em 1929 - Disco RCA-Victor n.º 33.234-A [CD - faixa 20].

Ditinho Pintor, Cornélio Pires e Sorocabinha em 13 de maio de 1924 na apresentação no Cine República, em São Paulo. Foto do arquivo de família de Sorocabinha publicado em sua biografia. (SILVA, 2011, p. 88)

O radialista Chico Carretel, Nhô Juca Sorocaba e Sorocabinha. Foto do arquivo de família de Sorocabinha publicado em sua biografia. (SILVA, 2011, p. 101). Também pode ser encontrado em: http://www.sorocabinha.com.br/04_fotos.htm (acessado em 03/02/2017)

Na foto pude identificar Cornélio Pires, no centro de terno preto, e Sebastiãozinho (Sebastião Ortiz de Carmargo) e Sorocabinha (Olegario José de Godoy) agachados. Entre os demais estão Mariano, Caçula, Zico Dias, Ferrinho e Arlindo Santanna. Um destes cinco não está na foto, todavia, não pude identificar. Trata-se de fotografia publicada n'*O Estado de São Paulo* em 05 de abril de 1929 como divulgação das apresentações que se seguiram ao primeiro disco de 78 rpm da Turma Caipira Cornélio Pires. Foto do arquivo de família de Sorocabinha publicado em sua biografia. (SILVA, 2011, p. 129)

Esta fotografia reúne os membros da Turma Caipira Victor. É um dos poucos registros em que procuravam vestir-se de forma "típica". Fotografia retirada do sítio eletrônico http://www.sorocabinha.com.br/04_fotos.htm (acessado em 03/02/2017)

A grande quantidade de gravações do período e a baixa qualidade de parte delas[55] dificultam o catálogo de todas as temáticas exploradas. Entretanto, alguns eixos são recorrentes e permitem conexões de sentido bastante instigantes.

Muito antes da massificação do rádio e do disco, foi muito comum na música popular paulista das décadas de 1920 e 1930 as modinhas que funcionavam, à moda do teatro de revista, como relato musicado das experiências do cotidiano popular (MORAES, 2000, p. 156 e ss.). Pode-se dizer, assim, que a música caipira se inscreve neste tipo de"crônica musicada" feita pelas próprias camadas populares a partir de suas experiências urbanas e rurais, afinal, são inúmeras as canções que relatam eventos cotidianos. Neste espírito, alguns eixos temáticos tornaram-se muito recorrentes neste estilo musical, tendo se consolidado ao ponto de fixar-se através dos tempos. De modo muito sintético, pode-se apontar quatro eixos: a) crítica nostálgica a modernização (seja por meio da exaltação introspectiva/reflexiva da natureza, seja por meio da exaltação da moralidade tradicional); b) crônica musicada da experiência cotidiana (normalmente rural); c) sagacidade caipira/humorismo; d) cantigas de amor (aqui estão inúmeras canções românticas e as canções de "farra" e "fossa" cujas sucessoras contemporâneas são popularmente chamadas respectivamente de "arrocha" e "sofrência"). Na próxima seção será abordada a critica nostálgica a modernização, um do temas centrais deste estilo musical.

1.6.1. Música encomendada ou crítica a modernização?

Enquanto crônica musicada do cotidiano popular, em dezembro de 1929 a Turma Caipira Victor antecipava os eventos políticos do ano seguinte com o desafio *Paulista e Gaúcho*, gravado no Disco RCA-Victor n.º 33.224-B[56] [CD - faixa 21]:

[55] Pelos motivos assinalados acima, os discos de Torres e Serrinha, Raul Torres e Florêncio e Alvarenga e Ranchinho tem qualidade sonora significativamente superior às demais duplas. Os demais registros são em geral praticamente amadores e provavelmente foram feitos sem muito apoio das gravadoras.

[56] Note-se que a canção é interpretada de modo acelerado devido ao limite de três minutos do 78 rpm.

(Paulista:)
Viva o estado de São Paulo,
no mundo inteiro conhecido.
Viva o povo paulista,
No trabaio sempre intretido
Viva pátria Brazileira,
Viva o meu Brazil querido.

(Gaúcho:)
Viva o Rio Grande do Sul,
Viva a terra das campina.
Viva o Brazil inteiro,
Viva o estado de Mina.
Viva o Antônio e o Getúlio,
Parayba pequenininha.

(Paulista:)
Seu gaúcho marcriado
Gaúcho ocê é u'a peste.
Pra ocê cantar cumigo,
Muito tempo não arreseste.
Vô abri bem a minha boca,
E dá um viva pro Júlio Preste.

(Gaúcho:)
Sou gaúcho destinado,
Meu jeito eu não disfarço.
Não sô paulista que prende,
Com cabresto de cadarço.
É o Getúlio que vai ganhá,
Dia primeiro de março.

(Paulista:)
Júlio Preste é quem ganha,
Júlio Preste é competente,
Júlio Preste caboclo forte,
É modelo de presidente.
De tudo Brazil inteiro
É São Paulo que tá na frente.

(Gaúcho:)
São Paulo é estado rico,
Os nosso não fica atrais.
Em março na votação
Quero vê quem pode mais,
É parayba e o Rio Grande,
Junto co Minas Gerais.

(Paulista:)
Mineiro só fais queijo,
Gaúcho só lida cum boi,
Paulista coie o café
E é o café que vale oro.
De tudo o Brazil inteiro
São Paulo é a metade do tesoro.

(Gaúcho:)
Seu paulista de u'a figa
Largue de dizê burrada
Quem coie o café em São Paulo,
Não é ocê é a intalianada.
Paulista tem amarelão
Paulista não presta pra nada.

(Paulista:)
Si os intaliano aqui trabaia
Aqui é terra de dinheiro,
Num é terra de revolução,
Nem de desordero
Quem fala em ponta de lança
Pra assustá o mundo inteiro.

(Gaúcho:)
É mió banho pará,
O negócio tá compricado.
Tô ouvido tiro de canhão,
Metraiadora pipocando.
Essa é nossa nação
Meis de março ta chegando.

(Paulista:)
Pra carregá sua sordadesca,
Impreste o bonde do mineiro,
Aquele bonde que comprô
Foi lá no Rio de Janeiro,
Paulista é civilizado
E não tem medo de berrero.

(Gaúcho:)
Seu paulista marcriado,
Veja que já tô zangado
Já te quebro ocê e destripo
Dexo co sangue pingando
O sinão garro dá tiro
Inté vermeá o cano.

Apesar da neutralidade de *Paulista e Gaúcho*, as canções caipiras normalmente apontavam posicionamentos favoráveis aos paulistas, entretanto, não era raro encontrar confusões e até críticas que de algum modo eram traduções para o vernáculo popular

das vacilações dos partidos da oligarquia paulista - PRP e PD. Exemplo disso é a *Moda da Revolução*, referente à revolução paulista de 1924[57] [CD - faixa 22]:

Moda da revolução

A revolta aqui em São Paulo
para mim já não foi bão
Pela notícia que corre
revoltoso tem razão
Aí estou me referindo,
a essa nossa situação
Se os revoltoso ganhar
aí eu pulo e rolo no chão
Quando cheguei em São Paulo
o que cortou meu coração
Eu vi a a bandeira de guerra
lá na torre da estação
Encontrava gente morto
por meio dos quarteirão
Dava pena e dava dó,
ai era só judiação

Na hora que nós seguimos,
perseguindo o batalhão
Saimo por baixo de bala,
sem ter aliviação
E a gente ali deitado
sem deixar levantar do chão
De bomba lá de São Paulo,
ai roncava que nem trovão

Zidoro se arretirou
lá pro centro do sertão
Potiguara acompanhou
ai prá fazer a traição
Zidoro mandou um presente
que foi feito por sua mão
Acabaram com Potiguara
e acabou-se o valentão

Nós tinha um 42
que atirava noite e dia
Cada tiro que ele dava
era mineiro que caía
E tinha um metralhador
que encangaiava com pontaria
Os mineiro com os baiano
ai c'os paulista não podia.

A canção é marcante não apenas por tratar da revolução "esquecida" mas por exaltar a força paulista (impulsionada pelas forças militares do governo federal de Arthur Bernardes) contra os tenentistas revoltosos sob o comando do General Isidoro

[57] *Moda da revolução*, gravada em 1930 pela Turma Caipira Cornelio Pires - Disco Columbia n. º 20.013-A.

Dias Lopes. O fato de o arranjo de poder em que se baseava o governo central ter o protagonismo da oligarquia paulista leva-nos à suspeita de que esta canção, gravada sob a direção de Cornélio Pires, ostente o já mencionado pendor político do chefe da Turma Caipira. A ligação com a política enquanto crônica musicada também se evidencia na canção *Imposto do Selo*, composição marcada por um momento da conjuntura em que Cornélio Pires provavelmente já estava ligado ao PD, racha do PRP que apoiou a revolução de 1930. *Imposto do Selo* [CD - faixa 23][58] tornou-se pública em novembro de 1930 mas certamente antecedeu a revolução de outubro, indicando a impaciência com o governo federal:

Imposto do selo
Agora o cuitado do povo veve muito arrochado
Imposto de ano em ano, sempre sempre aumentado
Paga imposto municipar, paga imposto pro Estado
E pro governo Federa, é imposto de todo lado

Paga imposto pra pescá ai, também pra vendê melado
Paga imposto pra caçá ai, vende parmito no mercado
Cargueiro e carro de boi, tudo tem que seê chapeado
Quarqué dia os cavaleiro tem que andar ai numerado

Balaio, penera e pilão ai, diz que tem que sê selado
Quem vendê queijo sem selo, pois arrisca ser murtado
Farinha de mio e purvio nada nada tem escapado
A inté os minjolos do sítio tem que sê arregistrado

Mecê vê selo do governo em toda a parte grudado
Nas meia e nos guarda-chuva, no chapéu e nos calçado
Oia embaixo da cadeira, mecê vê um selo pregado
Esta viola que está tocando tem um selo inutilizado

Nas garrafas de bebida, o selo é sempre dobrado
Esse disco que tá tocando não escapô do marvado
Zarreio e pito de barro, argodão brim e riscado
Garrucha , cubertô e sanfona tem papé esverdeado

Já vi um caixão de defunto cum selo dipendurado
Tem selo até no isqueiro pedra de fogo e nos machado
Nas panela e nas tigela, pamonha e minduim torrado
Qualqué dia sela as criança na hora do batizado.

É difícil precisar quanto essas insatisfações políticas cantadas pelas turmas caipiras foram encomendas de frações da elite paulista. A hipótese ganha força especialmente considerando-se o fato de que a exaltação da natureza e a nostalgia, temática clássica da música caipira, guardam afinidades com o ideário da elite paulista. Nesta perspectiva, o

[58] *Imposto do selo*, canção gravada em 1930 por Mandy e Sorocabinha pela Parlophon - Disco n.º 13.233-B.

lamento nostálgico da música caipira poderia ser compreendido, em parte, como derivação de uma cadeia de mediações culturais que insuflou neste gênero musical certa idealização da vida rural tradicional, herança do regionalismo romântico, dos regionalistas pré-modernistas e das frustrações políticas da direita modernista paulista em face da modernização. No mínimo ter-se-ia que considerar a convergência de sentido entre as expectativas dos artistas caipiras e da elite letrada em seus diferentes modos de compreender a modernização. Seja como for, tomar a música caipira dos primeiros anos como mero resultado de uma aculturação bem sucedida, além elitismo mal disfarçado, oculta a tradição caipira que reinventava os signos chegados pela circularidade cultural promovida por mediadores como Cornélio Pires, Raul Torres, Ditinho Pintor e Sorocabinha. Isto é, apesar de cerrarem fileiras nas diversas frentes de construção de nossa modernidade e adotarem certos ideais que guardavam afinidade com àqueles da decadente elite intelectual paulista, os artistas caipiras não deixaram de indicar que sua adesão a modernidade brasileira estava assentada em um frágil consenso. A aliança entre artistas caipiras e a direita modernista paulista sugere que suas experiências nostálgicas não eram idênticas e no fundo apontavam para seus diferentes modos de vivenciar a modernização. Tome-se a letra de *Sodade do tempo véio* [CD - faixa 24][59], como índice da contradição vivida pelo artista caipira: contribuir com a modernização e simultaneamente lamentar como a modernidade desestrutura sua sociabilidade tradicional.

Sodade do tempo véio (Mandy e Sorocabinha)

É só eu pegar na viola me vem a recordação,
o tempo do meu sitinho que tudo era bão, ai... que tudo era bão.
Cada vez que me alembro me corta o meu coração,
até hoje ainda eu sonho com as pranta e as criação, ai... com as pranta e as criação.
Eu tinha vaca de leite e porco no chiqueirão,
tinha dois burro no pasto e lindo potro ladrão, ai.. e lindo potro ladrão.
Levantava bem cedinho pro meio da cerração,
batê mio pras galinha, desintalar os leitão, ai... desintalar os leitão.
Depois eu ia pra roça tratar do meu argodão,
carpinar roça de mio, chegar terra no feijão, ai... chegar terra no feijão.
Verdura lá no meu sítio, havia um farturão,
abobrinha e serraia, pipino e pimentão, ai... pipino e pimentão.
Depois tudo se acabô, tive um grande prejuizão,
e vieram os gafanhoto, me deixaram eu na mão, ai... me deixaram eu na mão.
Hoje eu me vejo em São Paulo, nesta rica povoação,

[59] *Sodade do tempo véio*, canção de Sorocabinha, gravada por Mandy e Sorocabinha em 1939 pela Columbia - Disco n.º 55.027-B.

> trabaiando de operário, sendo que eu já fui patrão, ai... sendo que eu já fui patrão.

Poder-se ia refletir quanto os artistas caipiras assumiam encargos de seus padrinhos da direita modernista paulista. Mas não é possível minimizar sua reserva de reinvenção, sua criatividade espontânea e sua crítica a modernização. Este problema é um tanto insolúvel e se associa ao fato de que essas possibilidades combinavam-se simultaneamente a partir da circulação cultural em que os artistas caipiras combinaram sua cultura aos signos e conteúdos letrados enquanto as canções caipiras surgiam no seio do nascente mercado de massas. Assim, é forçoso apontar que as canções são a expressão de negociações cujos significados apontam um tênue equilíbrio de tensões entre os agentes sociais que produziram a música caipira.

Assim, a ambiência política e cultural favorável, a existência de indústria cultural ainda amadora e sem nenhuma convicção no sucesso comercial da empreitada caipira, a o desleixo estético que caracterizava o trabalho de Cornélio Pires, a rusticidade dos caipiras que desembarcavam no disco e nas rádios, tudo isso conferiu, com os devidos encargos políticos das alianças sociais, uma improvável margem de liberdade aos caipiras para que configurassem à seu modo uma estética musical que embora fosse pouco elaborada, conseguia converter a rusticidade em singeleza, articulando linguagens musicais que ora traziam a sensação de dolência capaz de expressar a introspecção reflexiva e ora mobilizavam o dinamismo dos desafios de viola que foram funcionais para expressar a sagacidade contra a imagem do caipira ignaro. Ao menos deste ponto de vista, criaram algo novo e constituíram os veios expressivos da vertente musical do regionalismo romântico.

Esta turma de artistas caipiras praticamente anônimos - cujos nomes verdadeiros muitas vezes sequer foram registrados - prontificou-se para ajudar a construir a modernidade brasileira. Suas investidas no disco e no rádio não foram engendradas nos gabinetes da indústria do entretenimento e, se atenderam ao chamado do disco, da rádio e da pequena e grande intelectualidade da direita modernista, não foram meros reprodutores incautos da romantização nostálgica alimentada por parte da elite letrada. Estes artistas também sofriam com a condição de trabalhador subalterno que nunca puderam superar e cuja vida era desorganizada pela modernização para a qual contraditoriamente ofereciam seus melhores esforços. Se a tradição caipira teve de remodelar-se esteticamente para seguir orientações técnicas e comerciais da nascente

indústria fonográfica e radiofônica, é obtuso considerar que a música caipira foi apenas um epifenômeno da modernização ou um a derivação da direita modernista. A elite letrada paulista encontrou caboclos às ordens e dispostos a engajar-se em seus projetos modernistas e a servir aos interesses comerciais da indústria cultural em formação. Entretanto, no seio da mediação cultural, os artistas caipiras (re)construíram suas próprias referências estéticas e culturais e foram agentes decisivos na criação de uma parte significativa do coração do Brasil.

Capítulo 2. Do caipira ao sertanejo: modas caipiras, rancheiras, guarânias, boleros e mariachis nas décadas de 1950 e 1960

> (...) Por Nossa Senhora,
> meu sertão querido,
> vivo arrependido por ter te deixado.
> Esta nova vida aqui da cidade
> de tanta saudade, eu tenho chorado.
> Aqui tem alguém,
> diz que me quer bem,
> mas não me convém
> eu tenho pensado.
> Eu digo com pena, mas esta morena
> não sabe o sistema que eu fui criado
> To aqui cantando, de longe escutando
> alguém está chorando
> com rádio ligado (...)[60]

Cidade, rádio, frustração, amor, saudade, acordeon, harpa, violão, viola, mariachis e rancheiras. São Paulo, Minas Gerais, Paraná, Mato Grosso do Sul e Mato Grosso, Goiás, Paraguai, Bolívia e México. Como crônica musicada da modernização brasileira durante as décadas de 1950 e 1960 - com expansão da urbanização, da industrialização e da transformação do campo -, a música caipira se reconfigurou e daí surgiu uma outra ideia de "sertão", fazendo (re)nascer a música sertaneja, já não mais como ritmo nordestino mas sim incorporando outras regiões, sendo, por isso, devidamente renovada e progressivamente inundada de sincretismo. Para algumas abordagens interpretativas - feitas a despeito dos critérios nativos dos produtores e consumidores de música caipira e da música sertaneja - a canção acima, *Saudade de Minha Terra*, representaria o exemplo mais acabado da desconfiguração da música caipira. Talvez se os critérios de pureza fossem aqueles válidos na década de 1930, esta canção com suas harpas e acordeon seria definitivamente a expressão da inautenticidade. Entretanto, a canção acima é considerada um clássico tanto da música caipira quanto da música sertaneja. Nas décadas de 1950 e 1960 a modernização brasileira avançou a outro patamar, impulsionando a indústria cultural e redimensionando a música caipira seja esteticamente seja no que se refere aos seus critérios internos de medição de autenticidade. Neste capítulo, são as transformações sintetizadas em *Saudade de Minha Terra* que estarão sob escrutínio.

[60] O trecho acima é a segunda estrofe de *Saudade de minha terra*, canção gravada por Belmonte e Amaraí [CD - faixa 25].

A música caipira e a música sertaneja sempre foram músicas feitas no universo de experiência urbano por sujeitos com vínculos mais ou menos intensos com o universo de experiência rural. Fundada em critérios socialmente construídos - e por isso móveis - de pureza e autenticidade, o senso comum guarda certa expectativa de que seus criadores fossem caipiras e homens ligados diretamente ao trabalho rural. Como procurou-se indicar até aqui, a vinculação dos criadores destes estilos musicais com o universo de experiência rural se deu de diferentes maneiras, desde o trabalho rural efetivo até uma memória simbólica e idílica acerca do mundo tradicional - que foi alimentada pela modernização acelerada que revolveu continuamente as experiências sociais da cidade de São Paulo e do interior paulista sem lhes conceder o devido tempo de maturação nas consciências individuais. Procurou-se indicar também como os critérios de pureza e autenticidade são móveis e derivam tanto das transformações sociais estruturais quanto da refração sofrida pela indústria cultural em formação.

Assim, o primeiro capítulo desta tese tentou recuperar alguns traços da afirmação da música caipira entre as décadas de 1930 e 1940. Tentou-se apontar que o critério de autenticidade não obrigava distanciamentos em face do consumo de massa em formação - ao contrário, dele dependia. Indicou-se também que a distinção entre o caipira e o sertanejo se estruturava antes em torno da afirmação da particularidade do caipira paulista do que como um modo de desqualificação cultural do "sertanejo", de maneira que estes estilos musicais nunca estiveram fora da perspectiva da indústria cultural e do mundo urbano, ainda que fosse consumida em regiões que ultrapassavam a barreira das metrópoles.

Neste segundo capítulo pretende-se demonstrar como, ao longo das décadas de 1950 e 1960, no seio da modernização brasileira, o mercado de massas se desenvolveu rumo a própria consolidação, implicando numa reconfiguração das relações entre a cultura letrada, a cultura popular e o mercado de massas. Este redimensionamento implicou em uma mutação no modo de atuação dos agentes culturais que engendrou transformações nas condições de produção música caipira e em sua expressão estética.

Nos países de capitalismo central, o mercado cultural de massas se desenvolveu processualmente ao longo do século XIX e inícios do século XX a partir da autonomização de duas esferas sociais distintas de produção cultural. Uma delas centrada na plena autonomia da religião, da política e do mercado (polo de circulação restrita) e outra centrada na associação com o gosto popular e de forte viés comercial (polo de circulação ampliada). Ainda que os frankfurtianos tenham lamentado a

progressiva colonização da primeira pela lógica da segunda, junto de diversos outros fatores - como a ampliação do acesso a alfabetização e a escolaridade -, a formação de uma cultura letrada e de uma cultura de mercado como espaços distintos garantiu certa independência aos agentes sociais de cada um desses universos. De modo diverso, o peculiar processo de modernização brasileira, feita sob a forma da revolução passiva e da acomodação das camadas sociais tradicionais aos grupos burgueses em ascensão, fez persistir traços de no desenvolvimento social e cultural que, se não impediram o desenvolvimento da indústria cultural e de uma cultura letrada, tornou nebulosa suas fronteiras, de maneira que por muito tempo os intelectuais brasileiros, presos a certa forma de patronagem, tenham sido nutridos pelo poder político e pelo mercado de massas em formação. Por parte dos intelectuais este processo permitiu transformar a temporária confusão entre política, cultura letrada, cultura de massa e cultura popular num eixo de reflexão sobre os destinos e peculiaridades de nossa identidade nacional, mas ao mesmo tempo produziu certa perspectiva romantizada em face das possibilidades de reflexão crítica, seja no seio do Estado ou no bojo da indústria cultural em formação. Por parte das camadas populares, abriu-se um espaço de realização profissional para além do trabalho subalterno enquanto artistas capazes de capturar e sintetizar o gosto popular. Por parte do mercado, dessa combinação inusitada brotavam oportunidades comerciais crescentemente lucrativas. A íntima contiguidade destes diferentes universos sociais ampliou as possibilidades para sujeitos que circulavam por diferentes esferas sociais e que tivessem destacada capacidade multimídia, como Cornélio Pires, mediador cultural decisivo na formação da música caipira. Tudo isso se transformou decisivamente desde a década de 1950 e principalmente na década de 1950.

Deste modo, neste segundo capítulo, por meio da reconstrução do processo de intensificação da massificação e de sua contraposição às inquietações de natureza intelectual ligadas ao debate do "nacional - popular", pretende-se compreender as transformações e disputas que levaram a música caipira a reconverter-se em música sertaneja, reposicionando a disputa em torno da ideia de autenticidade. O objetivo é considerar que certas transformações na estrutura social e na indústria cultural redimensionaram tanto os elementos estéticos quanto a natureza da relação entre a música caipira e a música sertaneja, redefinindo os critérios de pureza e autenticidade intrínsecos ao desenvolvimento destes estilos musicais.

2.1. Do teatro de revista ao disco, rádio e cinema: o surgimento de astros caipiras

Como foi apontado no capítulo anterior, a indústria do disco ganhou terreno antes da radiofonia e, apenas no fim da década de 1920 é que o rudimentar rádio de galena cedeu espaço para as primeiras transmissões radiofônicas que, sob a influência de empresas internacionais do ramo, pavimentaram a criação de emissões que apontavam além do programas diletantes de viés educativo mantidos por sociedades elitistas de amadores da radiofonia. Em 1932 rompeu-se a legislação que proibia a publicidade em rádio, abrindo as rádios para o gosto das massas populares em formação. A partir de então o avanço da fonografia e da radiofonia se deu paralelamente até encontrar o desenvolvimento do cinema e finalmente da TV. Entretanto, para compreender esse processo de amadurecimento de diferentes mídias ao longo da formação de nossa indústria cultural, é preciso retomar os primeiros espaços de difusão dos caipiras e delinear como cada uma destas esferas foi se acoplando e se resignificando para construir o espaço da música caipira e da música sertaneja na indústria cultural.

Como apontado no primeiro capítulo, nas primeiras décadas do século XX, São Paulo começava a se afirmar como metrópole de novas práticas sociais e lazer urbano. Nas duas primeiras décadas proliferou-se, nos termos de José de Souza Martins, certo "sertanismo nostálgico" típico que inundava as montagens do teatro de revista com uma visão idílica de um caipira esperto e puro - pretensa e oportunamente convertido expressão da ordem social rural em transformação -, como negação do caos urbano; noutra chave o caipira era visto como ignaro e símbolo do atraso nacional. Foi nesta ambivalência do teatro popular de revista, especialmente o de São Paulo, assim como nas conferências de Cornélio Pires, que se deram as primeiras oportunidades aos "caipiras autênticos" e a seus intérpretes. Além de diversos autores sertanistas, tiveram importante espaço atores um tanto histriônicos como os irmãos Sebastião e Genésio Arruda, com seus personagens caipiras caricatos que foram muito importantes na constituição do imaginário popular sobre o caipira. O veio humorístico da dupla foi um dos pontos decisivos para a conformação de um tipo ideal caipira que, paralelamente, ganhou concretude em Cornélio Pires e, na sequência, embalou as performances de Capitão Furtado, Alvarenga e Ranchinho, Mazzaropi, todas muito diferentes da imagem tosca associada ao Jeca Tatu e da imagem sofrida de Zé Brasil. Assim, o humor típico da belle époque brasileira encontradiço no jornalismo, na caricatura, na publicidade e no teatro (de revista e musicado) foi sendo incorporado pelas novas mídias de linguagem oral, como o rádio, tornando o chiste espirituoso uma constante nos primeiros

momentos da radiofonia (SALIBA, 2002). Assim, após as primeiras incursões no disco, a entrada dos caipiras na rádio se fez muito fundada nas raízes do riso da sociedade brasileira que podem ser notadas nos primeiros programas radiofônicos de viés mais popular em que havia a combinação da emissão de músicas e quadros humorísticos em que pontuavam caipiras (autênticos e interpretados) que até então ocupavam lugar apenas no disco e no teatro de revista. Esses quadros serviram de oportunidade e impulso para diversos artistas, entre os quais de Capitão Furtado, Capitão Barduíno, Adoniran Barbosa, Jararaca e Ratinho, Nhô Totico, Hebe Camargo, Alvarenga e Ranchinho e diversas duplas cujas primeiras aparições se deram como contadores de "causos", violeiros e calouros de programas radiofônicos como o "Arraial da Curva Torta", "Cascatinha do Genaro", "A hora da fazenda", "Manhãs na Roça", "Brasil Caboclo", "Tudo é bão", "Três batutas do sertão", "Trinca do bom humor" etc. Para se ter uma ideia deste espaço concedido ao riso, além do humorismo conferencista de Cornélio Pires - que inclusive chegou a gravar anedotas em sua série caipira de 1929 -, Capitão Furtado chegou a ser considerado como "o maior caipira humorista do Brasil", em consonância com a grande frequência com que humoristas ocupavam postos nas rádios como animadores, apresentadores, humoristas, compositores e intérpretes.

Junto da herança estética legada pelos espetáculos de Cornélio Pires e as encenações dos irmãos Sebastião e Genésio Arruda no teatro popular e nos teatros de revista, todos os grandes meios de mídia sentiram a enorme força popular do gênero caipira, de modo que o humorismo caipira pôde transitar para o disco, o rádio até chegar ao cinema. Foi nesse cenário de conquista de espaço em diferentes mídias e consequentemente de ampliação do público que se deu a enorme popularidade desses quadros humorísticos em programas radiofônicos, ambiente de muita improvisação que se converteu em verdadeiro celeiro em que inúmeras duplas caipiras foram lançadas com sucesso. Isto é, o desenvolvimento do mercado de massas alcançou uma nova síntese importante às portas da década de 1950: o programa radiofônico de auditório. O programa de rádio de natureza popular, com auditório, estruturado em torno do humorismo - especialmente o humorismo caipira -, com espaço para imitações, música ao vivo de artistas consagrados e calouros etc., foi um dos primeiros pontos da indústria de massas em formação talvez tenha se dado nesses espaços. Compreendê-los é fundamental para interpretar sociologicamente a enorme expansão comercial conquistada pelas duplas entre as décadas de 1950 e 1960. Do mesmo modo, essa síntese produzida nos programas de auditório das rádios e por conseguinte a ampliação

do público consumidor da música caipira, ambas ocorrências foram decisivas para a imposição bem sucedida das transformações estéticas que, a despeito de sempre terem ocorrido na história da música caipira e da música sertaneja, apenas a partir da década de 1950 puderam ganhar impulso, momento em que a música caipira começou a se abrir mais amplamente ao sincretismo que levou à sua reinvenção na forma de "música sertaneja". Por tudo isso, é preciso recuperar em algumas linhas a ambiência social e cultural desses programas de auditório.

Como já mencionado, as primeiras rádios operavam de forma amadora e antes numa lógica pretensamente educativa do que comercial. A liberação de investimentos publicitários trouxe simultaneamente mais investimentos e a pressão por ampliar o público ouvinte, abrindo espaço para estúdios com melhores equipamentos e um *brosdcastings* de celebridades que se tornavam tão famosas quanto se expandia a radiofonia. As primeiras rádios funcionavam no interior de salas envoltas por vidros tal qual "aquários" que sequer comportava a presença de músicos para tocarem ao vivo. Aos poucos as emissões passaram a atrair um público constante durante as transmissões, que numa mescla de busca por lazer, ambição de sucesso e curiosidade, buscavam ver os ídolos que conheciam apenas pelas vozes. Pensando na acomodação deste público e na força comercial de sua presença, ao longo da década de 1930 as rádios começaram a acomodar o público presente em auditório, abrindo caminho para os programas de auditório que ganharia o coração das massas populares a partir da década de 1940. Tal qual um teatro nas rádios, o novo modelo de auditório tornou-se febre e caráter de festa popular, com música ao vivo, sorteios, humorismo e espetáculo de calouros. A disputa pela presença do público e por maior audiência levou a uma disputa pelas rádios dos artistas mais populares, criando o cenário propício para a transformação destes artistas populares, muito sequer regionalmente conhecidos, em astros nacionais. É neste quadro que os caipiras da década de 1930 e 1940 começam a se tornar astros e, imbricados na indústria radiofônica em ascensão e presos ao gosto popular, intensificam a aposta no sincretismo e começam o trabalho progressivo de distinção entre os subgêneros sertanejo e caipira, que se fortalece nas décadas de 1950 e 1960 e se consolida após a década de 1970. Tomandoos programas radiofônicos de auditório, tomemos como casos notáveis Capitão Furtado e Amácio Mazzaropi, figuras cujas trajetórias foram entrecruzadas pelos diferentes elementos mencionados até aqui, ajudando a compreender a evolução da música caipira e da música sertaneja no seio da modernização brasileira.

Capitão Furtado é a alcunha de Ariowaldo Pires. Nasceu em Tietê, São Paulo, em 1907, e ainda criança mudou-se com a família para Botucatu - na mesma região onde foram recrutados os primeiros caipiras pra gravar em disco. Filho de um sitiante, que teve uma olaria e na sequência foi zelador de um clube em Botucatu, na mocidade aprendeu o ofício de tipógrafo. No final de 1927 fixou-se definitivamente em São Paulo e, sob a influência do tio Cornélio Pires, no ano seguinte dedicou-se ao estudo da língua inglesa. Foi também o tio quem o convidou para intermediar as negociações com Wallace Downey, norte-americano que dirigia a gravadora Columbia da Companhia Byington no Brasil, para tentar viabilizar as primeiras gravações caipiras. A relação com o tio se torna cada vez mais densa, transformando-se em espécie de assessor. Assim, ainda distante da pretensão de ser "artista", como suporte de Cornélio Pires, Ariowaldo Pires entra na indústria do disco. Paralelo ao mercado fonográfico, em 1929 a família Byington investiu também na radiofonia, relançando, depois de tentativas, a Rádio Cruzeiro do Sul no mesmo espaço da gravadora Columbia. Ele frequentava o ambiente e, no marcante espaço ao improviso, Wallace Downey usava-o para testar microfones, até que, também de improviso, se deu sua estreia. Na inauguração da Rádio Cruzeiro do Sul esperava-se Sebastião Arruda para compor um quadro humorístico caipira. Todavia, Arruda teve de faltar e o espaço foi ocupado por Ariowaldo Pires que, segundo um de seus biógrafos, rapidamente caiu no gosto popular e, consequentemente, dos patrocinadores. Substituiu definitivamente Sebastião Arruda, tornando-se autor e intérprete dos quadros caipiras, tornando-se também compositor - como nas letras em parceria com Marcelo Tupinambá -, procurando intérpretes para filmes caipiras - *Coisas nossas* (1931) e *Fazendo Fita* (1935) - e recebendo as honrarias de ser considerado como um dos inventores do "programa de calouros", tipo de emissão que revolucionou a radiofonia brasileira. Em sua própria perspectiva idílica, pressupunha não ter sido influenciado por ninguém, ao contrário, acreditava expressar a pureza caipira em sua máxima autenticidade. Foi, contudo, na Rádio São Paulo, já em 1934, que tornou *Cascatinha do Genaro* um programa com amplo sucesso de audiência. Com a popularidade se auto intitula Capitão Furtado, responsável pelo lançamento de Hebe Camargo, Mário Zan, Adoniran Barbosa e inúmeras duplas, entre elas: Alvarenga e Ranchinho - com quem formou a *Trinca do Bom Humor*, na Rádio Tupi do Rio de Janeiro - e Tonico e Tinoco - no *Arraial da Curva Torta*, famoso programa da Rádio Difusora de São Paulo. Como se vê, Capitão Furtado seguiu trajetória semelhante o tio Cornélio Pires, talvez explorando muito mais o universo da radiofonia e mergulhando

de vez, muito mais do que o tio, na mídia de massa em formação. Ele foi um grande apresentador de rádio e empreendedor no mercado cultural de massas em formação, operando no sentido de redefinir os vínculos do que até então era visto como folclore com a nascente indústria cultural, reforçando a evidência de que o tipo de canção que por muito tempo pretendeu-se "pura" e "autêntica", na verdade já nasceu no seio do mercado e plasmada por suas regras e critérios. A transição até o mercado mais sólido das décadas de 1950 e 1960 teve Ariowaldo Pires como um mediador importante, talvez um dos primeiros artistas caipiras que estiveram na condição de "estrela" e que, deste modo, abriu a porta para a geração de artistas que tiveram na dupla Tonico e Tinoco a expressão máxima de sucesso comercial e referência estética[61].

Paralelo ao Capitão Furtado e ainda que transcenda os limites deste trabalho, vale a pena considerar, de passagem, como essa ampliação de astros caipiras foi conquistando espaço para além do disco e da rádio. Assim, a pertinência da recuperação parcial da experiência social de Mazzaropi se dá justamente devido ao fato de que assim foi se consolidando a relevância cultural do "mundo caipira" que se consumia como produto cultural em diferentes mídias. Amácio Mazzaropi nasceu em família de imigrantes pobres acaipirados e desde cedo frequentava o teatro popular e o circo, tendo contato com a encenação de caipiras e os tipos construídos pelos irmãos Sebastião e Genésio Arruda. No mesmo espírito de Sorocabinha, envolveu a família toda em sua *Trupe Mazzaropi* ao longo da década de 1930, momento em que a cinematografia ainda era muito rudimentar. Apenas em 1946 é que consegue ingressar na mídia de massa, no programa caipira *Rancho Alegre* - tipo de emissão, como vimos, muito comum no período - da Rádio Tupi de São Paulo, na sequência passando a compor a *Brigada da Alegria*, onde dividiu o programa com Linda Batista, Manoel da Nóbrega, Lulu Benencase, Hebe Camargo e algumas duplas caipiras, como Brinquinho e Brioso. Na esteira de exemplos como Capitão Furtado, Adoniran Barbosa e outros, Mazzaropi tornou-se célebre nas rádios, combinando ao sucesso no rádio à experiência em teatro para transformar-se em astro popular no cinema e empreendedor de sua própria obra cultural. É difícil recuperar com riqueza de detalhes a trajetória de Mazzaropi como notório artista e empreendedor. Pode-se dizer, de modo muito geral, que soube ler os interstícios do mercado cultural em formação e, de celebridade no rádio, explorou espaços na TV e daí no cinema, onde consagrou-se a partir de 1951. Astro de cinema e

[61] Sobre Capitão Furtado conferir: Mugnaini Jr (2001, ps. 67-68) e Freire (1996).

recordista de público, seus filmes arrastavam uma multidão de consumidores culturais populares que antes eram apenas amantes do rádio[62].

Assim, Capitão Furtado e Mazzaropi viravam uma página na história da música caipira, mergulhando mais profundamente no mercado de massas em formação, ampliando as fronteiras legadas por Cornélio Pires e sua turma caipira e por duplas como Raul Torres e Florêncio. Nasciam os primeiros "astros". O caipira se transformava, se reconvertia em sertanejo e, com a adesão de amplas massas populares, acabou por oferecer uma contribuição para o debate acerca da música nacional e popular.

2.2. A reinvenção do jeca: caipiras, sertanejos e o "nacional - popular"

Como se viu no caso dos programas de auditório e nas trajetórias de Capitão Furtado e Mazzaropi, na medida em que a indústria cultural vai se articulando no Brasil, os imperativos de ordem econômica e comercial passam a ter primazia sobre os elementos políticos e culturais que entre as décadas de 1930 e 1940 ainda operavam no mercado de massas que se formava. De um momento em que a radiofonia e a discografia funcionavam na chave da exploração comercial do folclore, eixo do projeto político modernista e perspectiva que animou a trajetória de Cornélio Pires e sua trupe de caipiras, passa-se a progressivamente a uma perspectiva cada vez mais comercial, em que a música caipira vai criando estrelas do rádio e do disco, vai se transformando esteticamente e se traduzindo em música sertaneja, subgênero em que a lógica comercial opera de forma mais autonomizada do que a música caipira pôde fazer no passado. Assim, nas décadas de 1950 e 1960, embora o elemento folclórico não desapareça, ele passa a obedecer outra lógica, ora como elemento a ser minimizado devido as exigências associadas a progressiva reinvenção estética da música (criando a música sertaneja), ora como elemento a ser resgatado devido a necessidade de afirmação idílica de um caipira pretensamente puro de contaminações comerciais (reafirmando a música caipira). Portanto, pode-se dizer que na década de 1950, de forma paralela, se gesta uma "música sertaneja" a partir da "música caipira", ao mesmo tempo em que surge uma resistência às transformações na música caipira, abrindo-se espaço para um momento de valorização de certos agentes deste gênero em

[62] Para uma interpretação sociológica da obra de Mazzaropi, ver: Monteiro (2012).

contraposição a afirmação sertaneja que seguia seu curso. Já na década de 1960, também por conta da ditadura civil-militar, enquanto progressivamente ganha espaço as produções culturais ligadas ao entretenimento em detrimento daquelas que, indiretamente e mesmo sem a intenção dos artistas que as produziram, ostentavam intenções políticas avessas ao autoritarismo. Assim, o caipira idílico, valorizado pelos agentes defensores de uma cultura nacional e popular, cede espaço no coração do Brasil para o (novo) "sertanejo" - miscigenado de caipira com diversas outras fontes culturais. É preciso reconstituir este debate, decisivo tanto para a compreensão de mais uma etapa na diferenciação dinâmica entre a música caipira e a música sertaneja, quanto para a reflexão sobre a noção de "autenticidade", eixo fundamental na estruturação de ambos os estilos musicais.

A modernização cultural encetada pela indústria cultural sempre teve no Brasil o reforço do Estado enquanto projeto, de maneira que os interesses dos operadores políticos da ocasião acabaram inevitavelmente interferindo em algum grau na dinâmica da indústria do entretenimento ao longo de seu desenvolvimento. As discussões políticas sobre qual seria nosso "caráter nacional" como um meio de direcionar o elemento "popular" (isto é, o povo brasileiro), sempre tiveram, portanto, espaço central em nossos debates culturais. Desde este ângulo, o debate sobre o "nacional-popular" e suas diferentes formas de expressão é fundamental para compreender as transformações na indústria cultural.

O debate do nacional-popular evidencia muito acerca da história da música caipira e da música sertaneja no seio da modernização brasileira. Seguindo pista de Renato Ortiz (1988), o primeiro eixo do debate se deu em torno da noção de folclore, identificando o elemento nacional e popular no Brasil tradicional que se desmantelava em face da modernização, especialmente nas manifestações tradicionais das camadas sociais populares. Como vimos anteriormente, parte decisiva das contribuições do regionalismo caipira e do folclorismo de figuras como Amadeu Amaral, Cornélio Pires, dos irmãos Arruda, Capitão Furtado, Mazzaropi e tantos outros, se enquadra nessa perspectiva política do projeto político modernista, seja ele de esquerda ou de direita, de descoberta do "nacional" a partir do elemento popular tradicional e folclórico. Monteiro Lobato, Mário de Andrade, Menotti del Pichia, Guilherme de Almeida, Guimarães Rosa, Graciliano Ramos e tantos outros divergiam nos vieses e nos encaminhamentos políticos do projeto modernista, mas havia certa concordância tácita no que se refere a este debate do nacional-popular. Os articuladores de um "caipira" a ser veiculado

comercialmente, inevitavelmente se estribaram nas demarcações criadas pelos modernistas de diferentes matizes que estabeleceram o que viria a ser a cultura brasileira. Na medida em que as diferentes perspectivas modernistas ostentavam em comum um eixo indiscutido, estávamos, nos termos de Bourdieu, diante de uma *doxa* acerca do caipira e do debate sobre o nacional-popular. Nessa primeira acepção o popular deveria ser conservado em casas de cultura, museus, livros e - porque não ? - em discos[63].

A partir da década de 1950, o debate do nacional-popular ganha outra dimensão. Se na primeira geração modernista as pretensões políticas operavam - mesmo entre os progressistas - como força conservadora do elemento popular em defesa do tradicionalismo, a partir da década de 1950 o projeto modernista busca no nacional-popular justificativas não as raízes culturais da modernização mas um modo de efetivá-la. É nesse quadro que se criam algumas clivagens em relação ao tradicionalismo. Se antes havia entre a esquerda e a direita um acordo tácito acerca do lamento ao desmantelamento do mundo tradicional - que implicaria em desgaste de de nossa brasilidade natural -, a partir de então a valorização do urbano ganha um caráter para as perspectivas modernistas mais conservadoras enquanto que a revalorização do rural ganha espaço entre as perspectivas mais à esquerda. Essas clivagens chegam a música caipira e a música sertaneja de modo a aproximá-las de alguns parceiros culturais e distanciando-as de outros, aumentando suas distinções no campo simbólico e político ainda que no campo comercial continuassem a ser produzidas pelos mesmos agentes econômicos, no caso as gravadoras Chantecler e Continental. Mais próximos do poder político conservador, os "sertanejos", progressivamente urbanizados, ganham espaço comercial na medida em que não hesitam em incorporar elementos modernos e apostar no sincretismo que lhes permitiria a expansão comercial. Para os grupos à esquerda, o "caipira" deixa de ser jeca, entra no circuito do "nacional-popular" e se torna símbolo da resistência a modernização capitalista, descartando o "sertanejo" e seus modos espalhafatosos como expressão máxima da breguice. Não é a toa que a música que se tornou a expressão do nacional-popular, a MPB, abriu portas e construiu narrativas em

[63] Outro aspecto curioso a considerar sobre o debate do "nacional-popular" e a música caipira é que - como aliás já mencionamos quando do debate do "paulistismo" no primeiro capítulo - a ideia do resgate de um nacional e popular a partir do caipira ganha força após a derrota paulista em 1930 e 1932. Assim, ante a derrota na política, para a consecução das pretensões de universalização do regionalismo paulista no âmbito cultural, torna-se imprescindível descobrir o elemento popular e tradicional paulista que pudesse almejar ocupar o papel de expressão máxima da brasilidade.

torno da viola, do caipira e do rural. A partir dessa relação inusitada entre MPB e música caipira, num exercício de negação política e simbólica do sertanejo, aparecem iniciativas como a canção *Disparada*, de Geraldo Vandré e originalmente interpretada por Jair Rodrigues, em 1966, experiência que abriu espaço para Inezita Barroso, Rolando Boldrin e, anos mais tarde, Renato Teixeira, Almir Sater e a dupla Pena Branca e Xavantinho, num movimento revivalista caipira que teve nesses artistas e nos programas de TV *Sr. Brasil*, *Som Brasil* e *Viola, minha viola*, verdadeiros bastiões da música e cultura caipiras. Enquanto a aliança entre primeira geração modernista e os primeiros artistas caipiras se viabilizava na lógica do nacional-popular imbricado na exploração comercial do folclore, legitimado como um meio de encontrar nossa tradição nacional, a geração modernista de esquerda da década de 1950 via no tradicionalismo rural não mais a semente da identidade nacional mas sim a semente pura de um projeto de modernização de viés de esquerda, neste sentido, marcadamente anti imperialista e desenvolvimentista..

Enquanto nas décadas de 1930 e 1940 a ocupação no disco era o meio de afirmar, nos termos de Cornélio Pires, o "autêntico caipira paulista", o critério de autenticidade não se ligava à recusa ao registro fonográfico de um elemento tradicional e folclórico. Neste caso, a indústria não era um problema para a autenticidade; a partir da década de 1950, a autenticidade se constrói a partir de outros critérios, isto é, na recusa às impurezas da indústria, ainda que a música caipira se produzisse no interior dela, como, ademais, sempre foi! É evidente que a industria cultural mudou muito desde os anos 1930, ainda muito incipiente, até a década de 1950. Ocorre que já na década de 1930 eram notadas infusões de uma lógica industrial no interior do que se afirmava como música caipira. Neste sentido, apesar das mudanças, é curioso notar que as exigências comerciais não eram um problema de autenticidade na década de 1930, ao contrário, eram um meio de afirmá-la. Todavia, já na década de 1950 e especialmente ao longo da década de 1960, tais exigências se convertem num meio de diferenciar a música caipira da música sertaneja que surgia em função do grau maior de autenticidade da primeira. Nos parece que tais transformações se associam diretamente as transformações na busca de um "nacional popular" e de como os agentes políticos e culturais, à esquerda e à direita, entabularam parcerias com um e outro subgênero. Seja como for, como veremos a frente, com o desenvolvimento final da indústria cultural no Brasil, o debate sobre o que é popular se desvincula de todo conteúdo político e se converte naquilo que é notório comercialmente. Nesse sentido, a música sertaneja se torna "popular", ao passo

que a música caipira retrocede a condição de folclore, ainda que produzida no interior do disco. Do mesmo modo, a própria noção de nacional se transforma. O nacional não se daria mais pela universalização do regional a partir da hegemonia política sobre outros regionalismos, mas pela amplitude do mercado consumidor integrado pela rádio e depois a TV. Assim, a música sertaneja se torna nacional não porque o caipira paulista trazia consigo uma universalidade intrínseca ou porque se tornou cultural e politicamente hegemônico, mas sim porque progressivamente se misturou com ritmos regionais e ganhou consumidores para além da Paulistânia, conquistando, com sua plasticidade e maleabilidade, consumidores de norte a sul; como se vê, o caipira se misturou para triunfar. Trata-se de movimento recorrente na indústria cultural, como atesta a trajetória da televisão que formou redes nacionais a partir de redes locais em que se combinava a programação local e regional com a programação nacional - padrão vigente até o presente momento.

2.3. Copacabana, Continental e Chantecler: gravadoras caipiras e sertanejas

De partida o mercado fonográfico brasileiro já contou com a presença de empresas estrangeiras que procuravam se associar a empreendedores brasileiros e, assim, explorar o mercado comercial de discos a partir da expertise acumulada por figuras como Frederico Figner, Alberto Byington Jr. e Cássio Muniz, empresários do ramo de distribuição de discos, aparelhos radiofônicos, tocadores de disco e outros produtos. Enquanto Figner convertia a Casa Edison em ponto de partida da Odeon, a Columbia operava por meio de Byington e a RCA-Victor investia na relação com Cássio Muniz. A natureza da operação permitia a chegada de gravadoras estrangeiras a partir de empresas nacionais, tudo com investimentos reduzidos por parte das matrizes estrangeiras e com a vantagem do conhecimento do mercado local por parte dos empresários brasileiros, abrindo caminho para que não fossem comercializados apenas discos importados mas também fossem gravadas músicas locais. Assim, com a sensibilidade comercial aflorada, Columbia e RCA-Victor, como vimos anteriormente, muito pela ação dos pioneiros como Cornélio Pires, rapidamente investiram no mercado de música caipira, como atestam as turmas caipiras destacadas no primeiro capítulo. Já no fim da década de 1940, enquanto as empresas estrangeiras começavam a comercializar os *Long Plays* (LP's) como novidades no mercado, as empresas nacionais investiam muito solidamente no mercado de 78 rotações, mais acessíveis ao público popular consumidor das músicas

sertanejas. É por essa razão que mesmo após o surgimento dos *Long Plays* no fim da década de 1940, o mercado fonográfico sertanejo continuou apostando na gravação de discos compactos de 78 rotações. Apenas na década de 1970 é que os LP's ganham o espaço dos pequenos discos mesmo entre os aficionados por música caipira e música sertaneja. Assim, ao longo da década de 1940, na esteira da exploração comercial dos discos populares caipiras e sertanejos de 78 rotações, as parcerias comerciais entre gravadoras estrangeiras e empresários nacionais foram desfeitas foram desfeitas e abriu-se espaço para o surgimento de gravadoras nacionais: a Copacabana, a Continental e a Chantecler.

A gravadora Copacabana nasceu em 1948 no Rio de Janeiro e teve participação importante no registro fonográfico da música caipira e a partir dela na música sertaneja. Passaram pela gravadora duplas tão distintas como os caipiras Raul Torres e Florêncio, Liu e Léu, e os sertanejos Chitãozinho e Xororó e Zezé di Camargo e Luciano. A empresa encerrou as atividades quando foi incorporada pela EMI - depois incorporada pela Universal Music -, no momento em que as gravadoras internacionais passaram a exercer forte domínio sobre o mercado fonográfico brasileiro na década de 1990. Aliás, foi exatamente neste momento que as gravadoras estrangeiras voltaram a se interessar a gravar música sertaneja, podendo citar como exemplo os discos de Zezé di Camargo e Luciano gravados pela Columbia e Sony e os discos de Chitãozinho e Xororó gravados pela Polygram.

A Continental surgiu em 1943 a partir do desligamento de Byington com a Columbia, que passou a ser representada pela Odeon. A Continental continuou os investimentos em música caipira e sertaneja, desenvolvendo suas atividades a partir de diferentes selos, incluindo o famoso selo Caboclo. É curioso notar que a Continental foi a responsável pela maioria dos discos de Tonico e Tinoco, dupla insuspeita de inautenticidade, ao mesmo tempo em que gravou Pedro Bento e Zé da Estrada, com seus mariachis e mistura de música caipira com rancheiras mexicanas, símbolo das transformações da música caipira no rumo da música sertaneja. Apenas este dado aponta o modo como atuavam as gravadoras, bem como identifica parte da natureza das disputas por autenticidade, relativizando a acusação de inautenticidade sertaneja em função de sua relação com o mercado de discos. Além de Tonico e Tinoco e Pedro Bento e Zé da Estrada, a Continental ainda gravou Vieira e Vieirinha - de primazia estilística caipira -, e alguns discos de Cascatinha e Inhana - próximos dos ritmos paraguaios - e Milionário e José Rico - próximos de uma estética da jovem guarda

misturada com rancheiras, músicas paraguaias, brega e música caipira. Como se vê, no caso da Continental, é difícil estabelecer critério de autenticidade a partir de supostas preferências da indústria fonográfica ou mesmo por uma suposta ausência de ligação das duplas caipiras com a lógica industrial. No seio da indústria cultural se gestava tanto a música caipira quanto a música sertaneja. Após décadas gravando sucessos comerciais na música sertaneja e na música caipira, a Continental foi incorporada pela Warner Music, quando sua controladora, a Gravações Elétricas S.A. foi adquirida pela empresa estrangeira. Assim, encerrou seu ciclo no auge, emplacando sucessos de Roberta Miranda e Leandro e Leonardo, tanto pela Continental quanto pelo selo Chantecler que tinha sido incorporado ao mesmo grupo que dirigia a Continental.

Seguindo a Continental, a Chantecler nasceu em 1958 explorando o mercado fonográfico regional que as gravadoras estrangeiras e a televisão não exploravam. De início, contratou Diogo Muleira, o "Palmeira" da dupla Palmeira e Biá para tornar-se diretor artístico da gravadora. Investindo em artistas como Waldick Soriano, mas também os sertanejos Milionário e José Rico, Pedro Bento e Zé da Estrada, ao lado dos caipiras Liu e Léu e Tião Carreiro e Pardinho. Da mesma maneira que a Continental, na Chantecler caipiras e sertanejos compunham igualmente o catálogo de discos. Emplacou diferentes sucessos caipiras e sertanejos, sendo vendida para a Gravações Elétricas S.A. em 1972, passando a ser um de seus selos, ao lado da Continental.

Como se vê, Copacabana, Continental e Chantecler, no momento em que havia espaço para gravadoras nacionais na indústria do disco, regionalizando as gravações para explorar o mercado nacional, duplas tão distintas quanto Raul Torres e Florêncio - clássico caipira das décadas de 1930 e 1940 -, foram produzidos nos mesmos estúdios que Pero Bento e Zé da Estrada, Milionário e José Rico e Chitãozinho e Xororó - ícones da música sertaneja, devidamente misturada com outros ritmos. Estabelecer marcos intransponíveis entre os subgêneros da música caipira e da música sertaneja em função de sua relação com a indústria cultural, como fez parte da sociologia da cultura de inspiração frankfurtiana, parece não dar conta da intercambialidade de experiências e estilos. Não significa dizer que certos marcos não foram criados, nem tampouco que os próprios artistas não tenham se inspirado nessas distinções em suas disputas discursivas por espaço no mercado e na busca por alianças sociais e políticas que lhes concedessem um lugar social. O fato é que é preciso ter cuidado na percepção de como essas distinções foram construídas e em torno de que disputas elas foram operadas. Abaixo, numa abordagem mais estilística, serão abordadas três duplas distintas entre si e que

indicam diferentes relações no universo da música caipira e sertaneja e ajudam a pensar tanto as semelhanças de formação quanto as diferenças entre os subgêneros, tudo isso em apostar em classificações essencialistas. Tome-se, portanto, abaixo, pequena trajetória e exemplo da obra de Tonico e Tinoco, Tião Carreiro e Pardinho e Pedro Bento e Zé da Estrada, duplas que podem operar como tipos ideais das distinções e semelhanças entre o caipira e o sertanejo e como marcos dos processos de transformação operados pela indústria do disco.

2.4. Da viola à harpa e ao trompete: Tonico e Tinoco, Tião Carreiro e Pardinho, Pedro Bento e Zé da Estrada e Cascatinha e Inhana

Antigamente, nem em sonho existia tantas pontes sobre os rios
Nem afasto nas estradas
A gente usada quatro ou cinco sinueiros pra trazer o pantaneiro
No rodeio da boiada
Mas hoje em dia tudo é muito diferente
Com progresso nossa gente nem sequer
Faz uma ideia, que entre outros fui
Peão de boiadeiro por este chão brasileiro, os heróis da epopeia
Tenho saudades de rever nas currutelas
As mocinhas nas janela acenando uma flor
Por tudo isso eu lamento
E confesso que a mancha do progresso é a minha grande dor
Cada jamanta que eu vejo carregada
Transportado um boiada me aperta
O coração, e quando olho minha traia
Pendurada de tristeza dou risada
Pra não chorar de paixão
O meu cavalo, relichando pasto a fora,
E por certo também chora na mais triste
Solidão, meu par de esporas meu chapéu
De abas largas, uma bruaca de cargas
Um berrante e o facão
O velho basto, o sineti e o aperro, o meu laço
E o cargueiro o meu lenço e o jibão
Ainda resta a guaiaca sem dinheiro
Desse pobre boiadeiro, que perdeu a profissão
Não sou poeta sou apenas um caipira
E o tema que me inspira é a fibra de peão
Quase chorando engolindo nesta mágoa
Rabisquei estas palavras saiu esta canção
Canção que fala da suadade das pousadas
Que já fiz com a pionada junto ao fogão de um galpão
Saudade louca de ouviu o som manhoso de um berrante
Preguiçoso nos confins do meu sertão[64]

[64] *Mágoa de Boiadeiro*, canção gravada originalmente pela desconhecida dupla Vadico & Vidoco em 1969. Tornou-se um clássico da música caipira e sertaneja na gravação de Pedro Bento & Zé da Estrada, de 1971. [CD - faixa 26]

No fim da década de 1960 e início da década de 1970, se repararmos nas páginas de algumas revistas como *Revista Sertaneja*, *Revista Paisagem Sertaneja*, *Revista Álbum Sertanejo*, *Moda e Viola*[65] é possível notar que as edições tratam tanto de Raul Torres e Florêncio, quanto de Tonico e Tinoco, quanto de Milionário e José Rico ou Léo Canhoto e Robertinho de modo intercambiável no que se refere ao fato de serem tratados ora como caipiras ora como sertanejos. Isso mostra muito do que tem se tentado mostrar neste trabalho: as demarcações entre o caipira e o sertanejo são móveis, nebulosas e historicamente construídas, sendo constantemente redefinidas. Seja como for, como também procurou-se afirmar, entre as décadas de 1950 e 1960 foram sendo gestadas transformações estéticas na música caipira até o ponto em que foi possível dizer que há dois subgêneros: o caipira e o sertanejo. Por isso, nesta seção tentaremos mostrar a partir da trajetória de três duplas exemplares, a tradução estética das transformações e redefinições acima mencionadas. O ponto de partida será Tonico e Tinoco, ainda próximos do referencial da década de 1930 e 1940, mas progressivamente incorporando inovações, até Cascatinha e Inhana e Pedro Bento e Zé da Estrada que, construídos de forma absolutamente marcada pela lógica comercial da indústria, podem ser vistos como tipos exemplares do que será seguido como modelo nas décadas de 1970 e 1980 por Milionário e José Rico, Leo Canhoto e Robertinho, Chitãozinho e Xororó, Leandro e Leonardo e Zezé di Camargo e Luciano. A rigor, a música caipira sempre foi produzida no interior da indústria, ocorre que outras lógicas - como a questão modernista, o folclorismo, o nacional-popular - concorreram para que a música caipira não orbitasse apenas segundo a lógica comercial da indústria. Neste item, serão abordadas transformações na performance, no figurino, nos instrumentos, nas temáticas das canções.

2.4.1. Tonico e Tinoco e Tião Carreiro e Pardinho: o auge da música caipira... com traços sertanejos

Tonico e Tinoco (João Salvador Perez e José Perez, respectivamente) talvez possam ser apontados como a expressão máxima do subgênero caipira, transformando-se, após a era de Raul Torres e Florêncio, em referencial estético e símbolo de sucesso

[65] A *Revista Sertaneja* circulou entre 1958 e 1959; A *Revista Paisagem Sertaneja* entre 1966 e 1967; a *Revista Álbum Sertanejo* no início da década de 1970 e a *Revista Moda e Viola*, entre 1976 e 1984. Nesse sentido consultar o seguinte sítio eletrônico, consultando no item "Revistas Sertanejas": www.recantocaipira.com.br. Último acesso em 02 de maio de 2019.

comercial[66]. Tonico viveu entre 1917-1994 e Tinoco entre 1920-2012, eram irmãos, nascidos em São Manuel e Botucatu, na região do médio Tietê, no interior paulista, o berço da música caipira. Oriundos do trabalho rural entre Sorocaba e São Manuel, os irmãos começaram a cantar em 1935. Em 1941, chegaram a São Paulo com um primo e se apresentavam como Irmãos Perez, alcunha logo substituída por Tonico e Tinoco, apelido escolhido pelo Capitão Furtado quando foram escolhidos num concurso para substituir uma dupla de violeiros no programa *Arraial da Curva Torta*, da Rádio Difusora, depois de terem tentado sucesso no programa de calouros de Chico Carretel, da Rádio Piratininga. Antes de iniciar a carreira artística, contudo, tiveram de trabalhar carpindo chácaras em Santo Amaro (Tonico e o pai), em metalúrgica (Chiquinho, irmão da dupla), em ferro velho (Tinoco) e em casas de família (as mulheres), reservando o passeio ao circo do Cambuci aos fins de semana, onde construíram relações com Raul Torres, Florêncio, Rielli e Teddy Vieira[67]. Estrearam no Arraial da Curva Torta em 1942, gravando seu primeiro disco em 1944, pela gravadora Continental, interpretando o cateretê, *Em vez de me agradecê*, de Capitão Furtado, Jaime Martins e Aimoré. Na época o motivo central de seu sucesso foi o quanto "imitavam bem" os caipiras.

[66] Para construir esse item foram consultadas diferentes obras, entre as quais pode-se citar o verbete "Tonico e Tinoco", encontrado na obra de Mugnaini Jr. (2001) e no sítio eletrônico www.recantocaipira.com.br

[67] Teddy Vieira nasceu em 1922 em Itapetinga e faleceu na mesma cidade em 1965. Foi um grande produtor de discos caipiras, tendo trabalhado como diretor sertanejo para a Columbia Records e na direção artística da Chantecler. Em seu trabalho como produtor, lançou duplas icônicas como Tião Carreiro e Pardinho, os irmãos Zico e Zeca, Liu e Léu e seus primos Vieira e Vieirinha. Produziu ainda Sulino e Marrueiro, Zilo e Zalo, entre outros. Foi ainda exímio compositor, tendo entre seus sucessos mais notórios os clássicos *O menino da porteira* (em pareceria com Luizinho) - e *João-de-barro* (em parceria com Muibo Cury).

Tonico e Tinoco em 1942 na estreia do *Arraial da Curva Torta*

De largada é possível notar uma transformação no figurino de Tonico e Tinoco, dupla que apesar disso pôde manter sobre si a aura de dupla caipira. Na foto de 1942 estão paramentados como caipiras, portando chapéus, violas e roupas típicas. Paralelamente, vale tomar como comparativo a capa do LP de 1968, em que ostentavam toda a influência mexicana e paraguaia que guiava o estilo sertanejo e que teve em Pedro Bento e Zé da Estrada um de seus ícones, como veremos.

Tonico e Tinoco - Continental - 1945 - nº 15.418

Apesar do figurino adaptado às exigências comerciais, no final da década de 1960, a dupla já estava consagrada e se permitia regravar canções que já tinham se convertido em clássicos caipiras. Inovavam no figurino mantendo seus principais traços estéticos: canto em terças, música de viola, acordeon e pouca percussão. Outro elemento de destaque da dupla é terem enorme expertise em interpretar canções que funcionavam como crônica musicada das experiências cotidianas, aumentando seu forte apelo folclórico e nacional, nos termos acima discutidos. Afinal, ainda que na indústria do disco, a dupla foi muito profícua nos temas caipiras: explorou a crônica caipira realizada por caipiras, a crítica nostálgica da modernização a partir de apelos a moralidade tradicional, o romantismo singelo, pretensamente puro e ingênuo. A tudo isso somou-se a crueza instrumental, fornecendo a dupla uma forte chancela de autenticidade caipira. Tome-se como exemplo quatro canções da dupla[68]:

Canção I

Canoeiro

Domingo de tardezinha eu estava mesmo a toa
Convidei meu cumpanheiro pra ir pescar na lagoa
Levemos a rede de lance, ai, ai, ... fomos pescar de canoa!
Eu levei meus apreparo pra dá uma pescada boa
Saímo cortando água na minha veia canoa
A garça avistei de longe, ai, ai, ... chegar perto ela voa.
Fui descendo rio a baixo, remando minha canoa
Eu entrei numa vazante, fui sair noutra lagoa
É o remanso do Rio Pardo, ai, ai... aonde o pintado amoa
Pra pegar peixe dos bão, dá trabaio, a gente soa
Eu jogo timbó na água com isso o peixe atordoa
Jogo a rede e dou um grito, (ii) ai, ai, o dourado amontoa.
O rio tava enchendo muito tava cobrindo a taboa
Acompanhei a maré, encostei minha canoa
Cada remada que eu dava, ai, ai, ...dava um balanço na proa.

Canção II

Inhambu-xitã e Xororó

Eu não troco meu ranchinho
Marradinho de cipó
Pruma casa na cidade
Nem que seja bangaló
Eu moro lá no deserto
Sem vizinho eu vivo só

[68] Para escutar as canções, ver: *Canoeiro* [CD - faixa 27]; *Inhambu-xitã e Xororó* [CD - faixa 28], *Beijinho doce* [CD - faixa 29] e *Moreninha Linda* [CD - faixa 30].

Só me alegra quando pia
Lá praqueles cafundó
O inhambu-xitã e o xororó
É o inhambu-xitã e o xororó
Quando rompe a madrugada
Canta o galo carijó
Pia triste a coruja
Na cunhera do paió
Quando vai o entardecer
Pia triste o jaó
Só me alegra quando pia
lá praqueles cafundó
É o inhambu-xitã e o xororó
É o inhambu-xitã e o xororó
Eu não dou com a terra roxa
Com a seca larga o pó
Na baixada do areião
Eu sinto um prazer maió
A rolinha quando anda
No areião faz caracó
Só me alegra quando pia
Lá praqueles cafundó
o inhambu-xitã e o xororó
É o inhambu-xitã e o xororó
Eu faço minha caçada
Bem antes de sair o sór
Espingarda cartucheira
Patrona de tiracó
Tenho buzina e cachorro
Pra fazer forrobodó
Só me alegra quando pia
Lá praqueles cafundó
É o inhambu-xitã e o xororó
É o inhambu-xitã e o xororó
Quando eu sei de uma noticia
Que outro canta mió
Meu coração dá um balanço
Fica meio banzaró
Suspiro sai do meu peito
Que nem bala joveló
Só me alegra quando pia
Lá praqueles cafundó
É o inhambu-xitã e o xororó
É o inhambu-xitã e o xororó

Canção III

Beijinho doce

Que beijinho doce
que ela tem
depois que eu beijei ela
nunca mais amei ninguém.
Que beijinho doce
foi ela quem trouxe
de longe pra mim.
Se me abraça apertado
suspiro dobrado
que amor sem fim.

Coração quem manda
quando a gente ama
se eu estou junto dela
sem dar um beijinho
coração reclama.
Que beijinho doce
foi ela quem trouxe
de longe pra mim.
Se me abraça apertado
suspiro dobrado
que amor sem fim.
Que beijinho doce
que ela tem
depois que beijei ela
nunca mais amei ninguém.
Que beijinho doce
foi ela quem trouxe
de longe pra mim.
Se me abraça apertado
suspira dobrado
que amor sem fim.
Coração quem manda
quando a gente ama
se eu estou junto dela
sem dar um beijinho
coração reclama.
Que beijinho doce
foi ela quem trouxe
de longe pra mim.
Se me abraça apertado
suspiro dobrado
que amor sem fim

Canção IV

Moreninha Linda

Meu coração tá pisado
como a flor que murcha e cai
pisado pelo desprezo
do amor quando desfaz
deixando a triste lembrança
adeus para nunca mais.
Moreninha linda do meu bem querer
é triste a saudade longe de você.
O amor nasce sozinho
não é preciso plantar
a paixão nasce no peito
farsidade no oiá
você nasceu para outro
eu nasci pra te amar.
Moreninha linda do meu bem querer
É triste a saudade longe de você.
Eu tenho meu canarinho
que canta quando me vê
eu canto porque tristeza
canário por padecer
da saudade da floresta
eu saudade de você.

Moreninha linda do meu bem querer
É triste a saudade longe de você

As canções acima mostram todo o alcance da expressão caipira de Tonico e Tinoco. Explorando diferentes ritmos do universo caipira - como o cururu (*Canoeiro*), a toada (*Inhambu-xitã e Xororó*), a valsa caipira (*Beijinho doce*) e a Cana-verde (Moreninha Linda) -, letras e instrumentação, tudo dotado de forte crueza, a dupla alcançou indelével autenticidade caipira. Sua performance, figurino, instrumentação, temáticas e abordagem rítmica, lhes colocaram a altura de toda tradição que reinventou o caipira dos teatros de revista, danado-lhes ares de profundidade introspectiva, pureza e singeleza. Com isto, se converteram em queridinhos dos entusiastas da MPB em sua luta pela afirmação de uma cultura nacional-popular supostamente contrária a indústria do entretenimento e o imperialismo cultural.

Canoeiro e *Inhambu-xitã e Xororó* são canções que, com notória simplicidade musical, operam na chave da crônica musicada do cotidiano rural como um meio de praticar a crítica nostálgica da modernização, temas, como visto no primeiro capítulo, recorrente na música caipira desde as primeiras gravações na década 1930. *Beijinho doce* e *Moreninha Linda*, também por meio de notável simplicidade musical, apostam na temática da cantiga de amor (nas modalidade de "farra" e "fossa"), em abordagem, evidentemente, muito diferente dos "excessos" do "arrocha", tipo de música sertaneja dos últimos dez anos que dominou as festas de grande parte da juventude brasileira.

Em toda a carreira, gravaram discos, trabalharam em rádio, televisão, cinema, fizeram shows. Gravaram por Continental, Caboclo, Philips, Chantecler, RCA Victor etc. Tornaram-se referências a todas as duplas caipiras e sertanejas que lhes sucederam, estabelecendo o canto alto como novo padrão. Pode-se dizer que com Tonico e Tinoco o subgênero caipira alcançou seu paroxismo, de maneira que inúmeras outras duplas podem ser classificadas no campo aproximado dos irmãos Perez - casos de Liu e Léu, Zico e Zeca, Zilo e Zalo, Vieira e Vieirinha, Lourenço e Lourival etc. Em seu auge, receberam a alcunha de "Dupla Coração do Brasil", epíteto apropriado ao tamanho que alcançaram, chegando, afinal, a apresentar-se no Teatro Municipal de São Paulo em junho de 1979, furando o bloqueio que reservava o espaço a espetáculos de música e dança eruditas. A dupla se desfez apenas em 1994, com o falecimento de Tonico. É curioso notar que segundo relatos, apesar da fama amealhada e do dinheiro ganho, Tonico e Tinoco terminaram a vida longe do luxo que caracteriza a vida dos astros sertanejos que seguiram no caminho que eles pavimentaram.

Já Tião Carreiro (1934-1993) e Pardinho (1932-2001) formaram uma das duplas mais improváveis da música caipira: caipiras pretos de violeiros virtuosos. Ambos negros, especialmente a figura de Tião Carreiro descreveu trajetória singular neste estilo musical que tão pouco espaço deu a negros - ressalva feita a João Pacífico, Tião Carreiro e Pardinho e Cascatinha e Inhana e Pena Branca e Xavantinho. Tião Carreiro nasceu em Montes Claros (MG), num sinal de que a música caipira que recruta seus artistas em região distante do médio Tietê, já abria caminhos além de São Paulo, alcançando Minas Gerais, Paraná e Goiás. Já próximo do sul da Bahia, de formação étnica ligada antes a negritude baiana do que a branquitude paulista, Tião Carreiro explorou sua virtuosidade instrumental na viola caipira - coisa rara entre artistas caipiras - para criar, em 1959, o *pagode de viola*, um novo ritmo de viola caipira assentado numa combinação da catira paulista e do recortado mineiro, num estilo que parece ter transformado o batuque de terreiro em ritmo caipira, conquistando lugar entre os criadores mais respeitados do gênero.

A dupla se formou em meados da década de 1950 quando se encontraram em São Paulo, após Tião Carreiro abandonar o trabalho na lavoura e Pardinho seguir um circo que passara em sua cidade natal, em São Carlos (SP). Tiveram em Teddy Vieira, mencionado anteriormente, um dos entusiastas que lhes abriu espaço na Chantecler, gravadora pela qual registraram a maior parte de sua obra fonográfica. O repertório da dupla é composto das influências que foram transformando a música caipira ao longo da década de 1950. Assim, embora sejam conhecidos como "os reis do pagode de viola" e tenham inúmeras *modas de viola* em seu repertório, contam com canções que passam longe do estilo caipira que se consolidou nas duas décadas anteriores, adotando instrumentação que transcendia a viola caipira, apesar da virtuosidade com o instrumento. Assim, talvez seja possível dizer que Tião Carreiro e Pardinho representam uma transição de estilos, mesclando elementos caipiras - inclusive renovando-os e atualizando-os com a criação do pagode de viola - com influências exógenas ao que se pretendia como caipira autêntico. Assim como Tonico e Tinoco, construíram sucessos antes na chave caipira do que sertaneja, recebendo a indiscutível marca de autenticidade atribuída àqueles que ostentam pretensa pureza. Apesar de canções mais na linha sertaneja como *Amargurado*,[69] foram responsáveis por inúmeras canções caipiras como

[69] Vale a pena notar a letra: *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*

Pagode em Brasília, Chora Viola, Rei do Gado, Boi Soberano, Travessia do Araguaia, Cabelo Loiro, O mineiro e o italiano etc que, sem deixar de reproduzir estilos clássicos - como modas de viola, recortados, canas-verde etc - e retomar temáticas clássicas - como as crônicas musicadas do cotidiano, a crítica nostálgica da modernização (por meio da exaltação da natureza e do enaltecimento da moralidade tradicional), a sagacidade caipira/humorismo e as cantigas de amor -, Tião Carreiro e Pardinho ampliaram o cenário das crônicas da música caipira, incorporando Minas Gerais e regiões do centro-oeste, bem como trazendo com mais força do que antes temas antes sertanejos que caipiras, como a figura do boiadeiro, sugerindo outra etapa da modernização brasileira que avançou a agropecuária em regiões que antes eram mata nativa, caracterizadas por latifúndios improdutivos ou dominados por fazendas de café. Do ponto de vista da instrumentação, basicamente mobilizavam os mesmos instrumentos de Tonico e Tinoco: cantos em terça, viola, acordeon, pouca percussão e ocasionalmente harpa ou outros instrumentos que apesar de raros já indicavam a influência de ritmos estrangeiros que marcariam duplas como Cascatinha e Inhana e Pedro Bento e Zé da Estrada. Entre os traços mais marcantes da dupla estavam a virtuosidade instrumental, o canto grave - raridades na música caipira e sertaneja -, todavia, trajavam figurino que mesclava o chapéu de boiadeiro com as influências mexicanas e paraguaias que começavam a vicejar na música caipira convertendo-a em música sertaneja, como pode ser notado nas capas dos discos abaixo de 1961 e 1970.

---

feliz/ Dizendo, ainda, que nunca houve amor entre nós/ Pois tu sonhavas com uma riqueza que eu nunca tive/ E se ao meu lado muito sofreste, o meu desejo é que vivas melhor/ Vai com deus, sejas feliz com o teu amado/ Tens aqui um peito magoado que muito sofre por te amar/ Eu só desejo que a boa sorte siga teus passos/ Mas se tiveres algum fracasso, creias que ainda te possa ajudar/ Vai com deus, sejas feliz com o teu amado/ Tens aqui um peito magoado que muito sofre por te amar/ Eu só desejo que a boa sorte siga teus passos/ Mas se tiveres algum fracasso, creias que ainda te possa ajudar.

Rei do Gado - 1961 - Chantecler - CH-3022

A força do perdão - 1970 - Chantecler - LP= 1.71.405.575

Como exemplo da obra da dupla, vale a pena citar as letras de três de suas canções mais notórias: A sagacidade caipira de *O mineiro e o italiano* (Teddy Vieira e Nelson Gomes), *Pagode em Brasília* (Teddy Vieira e Lourival dos Santos), *Rei do Gado* (Teddy Vieira)[70], esta última indicando sua relação com as raízes afro brasileiras.

I

O mineiro e o italiano

O mineiro e o italiano vivia as barra dos tribunais
numa demanda de terra que não deixava os dois em paz
Só em pensar na derrota o pobre caboclo não dormia mais
O italiano roncava: "nem que eu gaste alguns capitais
quero ver esse mineiro voltar de a pé pra Minas Gerais."
Voltar de a pé pro mineiro seria feio pros seus parente

[70] Para escutar as canções, ver: *O mineiro e o italiano* [CD - faixa 31], *Pagode em Brasília* [CD - faixa 32], *Rei do Gado* [CD - faixa 33].

Apelou para o adevogado fale pro juiz pra ter dó da gente
diga que nóis semos pobre que meus filhinhos vivem doente
um parmo de terra a mais para o italiano é indiferente
Se o juiz me ajudar a ganhar lhe dou uma leitoa de presente.
Retrucou o advogado o senhor não sabe o que esta falando
Não caia nessa besteira se não nois vamo entrar pro cano
Esse juiz é uma fera, caboclo serio e de tutano
paulista da velha guarda, família de 400 anos
mandar leitoa para ele é dar a vitória pro italiano
porém chegou o grande dia que o tribunal deu o veredicto,
mineiro ganhou a demanda, o adevogado achou esquisito.
Mineiro disse ao doutor eu fiz conforme lhe havia dito
Respondeu o adevogado: "que o juiz vendeu e eu não acredito,
jogo meu deploma fora se nesse angu não tiver mosquito"
de fato, falou o mineiro, nem mesmo eu to acreditano
ver meus filhinhos de a pé meu coração vivia sangrando.
Peguei uma leitoa gorda foi Deus no céu me deu esse plano,
de uma cidade vizinha para o juiz eu fui despachano.
Só não mandei no meu nome
Mandei no nome do italiano.

II

Pagode em Brasília

Quem tem mulher que namora
Quem tem burro empacador
Quem tem a roça no mato, me chame que jeito eu dou
Eu tiro a roça do mato, sua lavoura melhora
E o burro empacador, eu corto ele de espora
E a mulher namoradeira, eu passo o couro e mando embora
Tem prisioneiro inocente no fundo de uma prisão
Tem muita sogra encrenqueira e tem violeiro embruião
Pro prisioneiro inocente, eu arranjo adevogado
E a sogra encrenqueira, eu dou de laço dobrado
E os violeiro embruião, com meus verso estão quebrado
Bahia deu Rui Barbosa
Rio Grande deu Getúlio
Em Minas deu Juscelino
De São Paulo eu me orgulho
Baiano não nasce burro, gaúcho é o rei das cochilhas
Paulista ninguém contesta, é um brasileiro que brilha
Quero ver cabra de peito pra fazer outra Brasília
No estado de Goiás meu pagode está mandando
O bazar do Vardomiro, em Brasília, é o soberano
No repique da viola, balancei o chão goiano
Vou fazer a retirada e despedir dos paulistano
Adeus que eu já vou-me embora que Goiás tá me chamando

III

Rei do Gado

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 viage

Pro garçom ele pediu uma pinga
Que era pra rebater a friage
Levantou um armofadinha e falou pro dono
Eu tenho má fé
Quando um caboclo que não se enxerga
Num lugar deste vem pôr os pé
Senhor que é o proprietário
Deve barrar a entrada de quarquer
E principarmente nesta ocasião
Que está presente o rei do café
Foi uma sarva de parma
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 quarquer tipo rampeiro
Com um modo bem cortês
Responde o peão pra rapaziada
Essa riqueza não me assusta
Topo em aposta quarquer parada
Cada pé desse café
Eu amarro um boi da minha invernada
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

Estas três canções clássicas de Tião Carreiro e Pardinho merecem alguns destaques. Em primeiro lugar, com instrumentação caipira e no interior da forma da moda de viola e da inovação do pagode de viola, a dupla apresenta crônicas musicadas da experiência social, retomando, assim, parte significativa do estilo que se configurava desde Raul Torres e Florêncio e Tônico e Tinoco. Do mesmo modo, em *O mineiro e o italiano*, a dupla retoma tradição da sagacidade caipira/humorismo presente em *Festança no Tietê* (composição de Raul Torres e interpretada por Raul Torres e Florêncio) e a canção *Marvada Pinga* (composição de Ochelsis Laureano e interpretada classicamente em 1953 por Inezita Barroso)[71]. Entretanto, Tião Carreiro e Pardinho trazem novos elementos temáticos como o enaltecimento da agropecuária na forma do elogio ao *Rei do Gado* que, ademais, é o símbolo da perspectiva conservadora sobre o caipira, já retradada: o caipira rústico e singelo esconde, na canção, a condição de grande criador de gado em um embate contra o fazendeiro cafeicultor. Além disso, em *Pagode em Brasília* surgem novas cidades e regiões: Ribeirão Preto, já na região próxima do

[71] Para escutar essas canções, ver: *Festança no Tietê* [CD - faixa 13] e *Marvada Pinga* [CD - faixa 34].

triângulo mineiro, Andradina, cidade paulista na divisa com o Mato Grosso do Sul, Brasília e o estado de Goiás. O fato é que essas regiões e a ideia do boiadeiro se tornarão muito frequentes na música sertaneja que brotou da música caipira, ampliando este estilo para além do médio Tietê, acelerando o processo de sincretismo com outros ritmos regionais e mesmo internacionais. Ser caipira então passava a tolerar elementos que não eram originalmente caipiras e mesmo instrumentos e ritmos estranhos aos pioneiros das turmas caipiras da década de 1930. Acompanhando as transformações no mundo rural brasileiro, a música caipira deu origem a música sertaneja mas ao mesmo tempo se transformou e se renovou, como atesta o *pagode de viola*.

Tião Carreiro e Pardinho marcaram época e se tornaram parte indiscutível do cânone caipira e sertanejo, talvez podendo ser destacada ao lado de Tonico e Tinoco e Raul Torres e Florêncio como uma das duplas mais emblemáticas da música caipira. Seja como for, como se vê, mesmo no auge da música caipira já podiam ser destacado elementos temáticos, performance e figurino que indicavam a transformação da música caipira que paralelamente ocorria a partir de algumas duplas. Para identificar o sentido destas transformações que produziram a primeira forma de música caipira mesclada com outros gêneros e, portanto, criaram a música sertaneja, vale a pena tomar como exemplo as duplas Cascatinha e Inhana e Pedro Bento e Zé da Estrada.

2.4.2. Cascatinha e Inhana e Pedro Bento e Zé da Estrada: duplas sertanejas típico-ideais

> Em 1958, foi na época que nóis tivemo que disputá vendage de disco. Tivemo que partir pra outros ritmos. A gravadora queria que nóis gravasse bolero, ranchera, guarânia, maxixe, tango, corrido...Aonde estava no sucesso tremendo Miguel Aceves Mejías, que era o intérprete mais fabuloso daquela época. Todo mundo imitava pra tentá faze sucesso. De modos que nóis, por ordem da gravadora, partimo copiando o estilo, disputano vendage de disco com as música ranchera. Foi aonde nós colocamo pistão, harpa, baixo de pau, importamo o guitarrão [tololocho], e sempre malhano no estilo mexicano. É uma música que se assemelha muito com o nossos gosto de brasileiro, uma música muito amorosa. O primeiro disco em 78 rotações foi Seresteiro da Lua [de Pedro Bento e Zé da Estrada e Cafezinho], era uma ranchera brasileira, não era versão mexicana, era inédita nossa. Nóis vendemo 680 mil disco de 78 rotações, num trimestre, em 1958. Foi um sucesso tremendo, um estouro de vendage (...) (Zé da Estrada *apud* Sant'Anna, 2000, p. 358-359)

Na citação acima, Zé da Estrada trata, de modo muito explícito, a pressão por sucesso comercial colocada pelas gravadoras, no caso a Continental, a mesma que

gravava discos de Tonico e Tinoco. Trata-se portanto, de mais uma evidência de que a mera relação com a indústria não deve ser compreendida como fator definitivo na diferenciação entre as músicas caipiras e as músicas sertanejas. Havia, certamente, pressão comercial sobre todos os artistas da gravadora, entretanto, tratava-se, acima de tudo, da necessidade de oferecer um produto inspirado no caipira mas que contivesse alguma novidade a ser comercializada junto ao público consumidor. Ademais, como já deve ter ficado patente na argumentação desenvolvida até aqui, não se tratava da primeira imposição da lógica comercial ao que até então se definia como música caipira. As turmas caipiras criaram os ritmos caipiras como modalidades diversas de música caipira a partir da limitação de espaço no disco de 78 rotações, Raul Torres incorporou o rasqueado paraguaio, Tonico e Tinoco e Tião Carreiro e Pardinho já incorporavam elementos sertanejos, especialmente no figurino. De maneira que, muito distante do mito da pureza e da autenticidade, a história da música caipira é de transformações recorrentes, todas elas promovidas em relação com a indústria cultural. Talvez a diferença fulcral entre Pedro Bento e Zé da Estrada e Cascatinha e Inhana em relação as duplas caipiras acima citadas é que a transformação expressa por sua obra transformou de forma profunda a tradição que até então produzia sincretismo musical de maneira gradual. Nesse sentido estético, essas duas duplas podem ser destacadas decisivamente como duplas sertanejas na medida em que figurino, performance, instrumentação, temáticas etc, tudo isso apontava para uma ruptura com a tradição caipira sem abandonar a perspectiva de ser uma música voltadas às camadas populares enquanto explorava estilos musicais absolutamente alheios a música caipira. Muitas vezes produziram canções que eram versões em português de músicas mexicanas e paraguaias, outras vezes adaptaram mariachis, rancheiras, boleros e guarânias à tradição caipira, remodelando completamente seu perfil. De todo o universo caipira, praticamente reduziram as temáticas ao lamento nostálgico do boiadeiro e as cantigas de amor, normalmente melodramáticas e bastante exageradas, combinando ao elemento romântico caipira o elemento romântico latino americano das rancheiras e boleros.

Pedro Bento (1934-2019) e Zé da Estrada (1929-2017) já não podem ser compreendidos como dupla caipira. Conhecido pelos pares, pelas gravadoras e pelo público como artistas que criaram um novo estilo a partir da herança caipira. Deram, assim, contribuição indelével ao surgimento da música sertaneja. Não hesitavam em compor suas canções além das violas, do acordeon e da leve percussão: trompetes, contrabaixos acústicos, violões e violinos eram frequentes. Ritmos, instrumentação,

temáticas de dramalhão, ornamentação exagerada, empostação vocal repleta de falsetes, serenatas, chapelões, ponchos, calças, camisas e sapatos mexicanos, tudo isso já estava absolutamente distante da estética caipira que se construiu em negação a parvice e no elogio a singeleza, ganhando adeptos entre folcloristas, modernistas de diferentes cepas e intelectuais de classe média em defesa do "nacional-popular".

Pedro Bento e Zé da Estrada e suas rancheiras - 1960 - Chantecler - CMG - 2157

Pedro Bento, Zé da Estrada e Celinho suas rancheiras - 1968 - Continental - CLP - 9.056

Paralelo ao sucesso comercial, crescia a ojeriza dos setores intelectualizados que acabaram se associando as duplas caipiras que, ao perderem espaço nas gravadoras, lamentaram a "deturpação" da música caipira e, portanto, engrossaram pouco a pouco a crítica a música sertaneja, sem reconhecer, contudo, que foram parte decisiva desse processo de transformação, tendo, ademais, incorporado algumas delas em suas obras. É preciso destacar que, apesar de tudo, não apenas *Seresteiro da Lua* (Pedro Bento, Zé da Estrada e Cafezinho)[72], inspirada em canções mexicanas, foi um sucesso comercial.

[72] Para escutar a canção, ver: [CD - faixa 35]

Entre seus maiores sucessos destaca-se *Mágoa de Boiadeiro* (de Nonô Basílio e Índio Vago)[73], lindíssima canção ainda muito próxima do referencial caipira.

I

Seresteiro da Lua

Abre a janela, oh querida
venha ver o luar cor de prata
venha ouvir o som deste meu pinho
Na canção de uma serenata
sei que dormes sonhando com outro
desprezando quem é teu amor
que tu amas, de ti nem se lembra
quem te quer você não dá valor.
Só a lua de mim tem piedade
porque nunca me deixa sozinho
e não sabe fazer falsidade,
ilumina sempre o meu caminho.
E o sereno nas folhas das matas
com o sol vai caindo no chão,
vai sumindo como o nosso amor
foi se embora no teu coração.
Como as nuvens que passa depressa
foi assim que passou nosso amor
Só te peço que nunca te esqueça
tudo aquilo que você jurou.
E quem falta com o juramento
com o tempo vai se arrepender
porque o mundo é uma grande escola
pra ensinar quem não sabe viver

II

Mágoa de Boiadeiro

Antigamente nem em sonho existia
tantas pontes sobre os rios
nem asfalto nas estradas
A gente usava quatro ou cinco sinuelo
pra trazer o pantaneiro no rodeio da boiada
Mas hoje em dia tudo é muito diferente
com o progresso nossa gente nem sequer faz uma ideia
que entre outros fui peão de boiadeiro,
por este chão brasileiro, os heróis da epopeia.
Tenho saudade de rever nas currutelas
as mocinhas nas janelas acenando uma flor
Por tudo isso eu lamento e confesso
que a marcha do progresso é a minha grande dor
Cada jamanta que eu vejo carregada
transportando uma boiada me aperta o coração
E quando olho minha traia pendurada
de tristeza dou risada pra não chorar de paixão.

[73] Para escutar a canção, ver: [CD - faixa 36]

O meu cavalo relinchando pasto a fora
Que por certo também chora na mais triste solidão
Meu par de espora meu chapéu de aba larga
uma bruaca de carga, um berrante e um facão
O velho basto, o sinete e o apero,
o meu laço e o cargueiro, o meu lenço e o gibão
Ainda resta a guaiaca sem dinheiro
deste pobre boiadeiro que perdeu a profissão.
Não sou poeta, sou apenas um caipira
E o tema que me inspira é a fibra de peão
Quase chorando imbuído nesta mágoa
rabisquei estas palavras e saiu esta canção
Canção que fala da saudade das pousadas
Que já fiz com a peonada junto ao fogo de um galpão
Saudade louca de ouvir o som manhoso
de um berrante preguiçoso nos confins do meu sertão.

Como se pode notar, boiadeiros, pantaneiros, mariachis, rancheiras e boleros mexicanos são novos elementos que se misturam ao velho caipira saudoso crítico a modernização, construindo o perfil da obra desta dupla que diferentemente de Tonico e Tinoco e Tião Carreiro e Pardinho, formaram uma dupla eminentemente sertaneja, ainda que ostentassem traços caipiras.

Caso muito semelhante é o de Cascatinha (1919-1996) e Inhana (1923-1981), duplas sertaneja formada por um casal de negros que no início da década de 1950 incorporaram definitivamente guarânias paraguaias em seu repertório e adaptaram-nas a música caipira, produzindo algo muito inovador. Foram apadrinhados de Raul Torres, de quem receberam as primeiras oportunidades mais sólidas no rádio e na gravadora Todamérica, onde gravaram seus discos na década de 1950 até se transferirem para a Continental. Gravaram ainda por Chantecler e Copacabana, entre outras gravadoras menores. Cascatinha chegou ao posto de diretor artístico da Todamérica, onde lançou duplas de sucesso como Zilo e Zalo.

Foto extraída de https://www.recantocaipira.com.br/duplas/cascatinha_inhana/cascatinha_inhana.html [último acesso em 22 de maio de 2019]

Cascatinha e Inhana - Chantecler - 1965 - nº 16.102

Cascatinha e Inhana tiveram inúmeros sucessos comerciais, chegando a vender 500 mil cópias em 1951 com o sucesso da guarânia *Índia* - versão em português, de José Fortuna, de uma canção paraguaia de José Asunción Flores e Manuel Ortiz Guerrero - e de *Meu primeiro amor*[74]. Em geral gravaram músicas românticas, com harpas, violinos, violões, contra baixo acústico interpretadas pelo canto soprano de Inhana. Tome os exemplos de *Índia*, *Meu primeiro amor* e *Colcha de retalhos*[75]:

I

Índia

Índia seus cabelos
nos ombros caídos
negros como a noite
que não tem luar
seus lábios de rosa para mim sorrindo
e a doce meiguice deste seu olhar
Índia da pele morena
sua boca pequena eu quero beijar
Índia, sangue Tupi
tem o cheiro da flor
vem que eu quero te dar
todo meu grande amor
Quando eu for embora
para bem distante
e chegar a hora de dizer-lhe adeus
fica nos meus braços
só mais um instante
deixa os meus lábios

[74] Ver: Nepomuceno (1999, p. 317)
[75] Para escutar as canções, ver: *Índia* [CD - faixa 37], *Meu primeiro amor* [CD - faixa 38], *Colcha de retalhos* [CD - faixa 39].

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.

II

Meu primeiro amor

Saudade, palavra triste quando se perde um grande amor
Na estrada longa da vida eu vou chorando a minha dor
igual a uma borboleta vagando triste por sobre a flor.
Seu nome, sempre em meus lábios irei chamando por onde for.
Você nem se quer se lembra de ouvir a voz desse sofredor
que implora o seu carinho só um pouquinho do seu amor.
Meu primeiro amor... tão cedo acabou, só a dor deixou neste peito meu.
Meu primeiro amor... foi como uma flor que desabrochou e logo, morreu.
Nesta solidão...
Sem ter a alegria o que me alivia são meus tristes "ais"
São prantos de dor... que dos olhos caem.
É porque bem sei quem eu tanto amei não verei jamais.

III

Colcha de retalho

Aquela colcha de retalho
que tu fizeste
juntando pedaço em pedaço
foi costurada
serviu para o nosso abrigo
em nossa pobreza
Aquela colcha de retalho
está bem guardada.
Agora, na vida rica que estás vivendo
terás como agasalho colcha de cetim
mas quando chegar o frio no teu corpo enfermo
tu hás de lembrar da colcha
e também de mim.
Eu sei que hoje não te lembra
dos dias amargos
que junto de mim fizeste
um lindo trabalho
e nesta tua vida alegre
tens o que queres
Eu sei que esqueceste agora
a colcha de retalho
Agora, na vida rica que estás vivendo
terás como agasalho colcha de cetim
mas quando chegar o frio no teu corpo enfermo
tu hás de lembrar da colcha
e também de mim

Letra, temas, instrumentação, interpretação, tudo muito distante da tradição caipira. Trata-se mais do que nunca de uma dupla sertaneja, que em um primeiro momento

causou estranheza aos aficionados da música caipira para em seguida, incorporar-se ao cânone sertanejo e caipira reunificados. Cascatinha e Inhana, conformaram, portanto, uma dupla tipicamente sertaneja, sintonizada com as exigências comerciais e as transformações profundas que a música caipira passou a experimentar desde a década de 1950 e 1960.

2.5. Saudade de Minha Terra: a síntese entre a música caipira e a música sertaneja

Saudade de minha terra

De que me adianta viver na cidade
se a felicidade não me acompanhar
adeus paulistinha do meu coração
lá pro meu sertão eu quero voltar
ver a madrugada quando a passarada
fazendo a alvorada começa a cantar
com satisfação, arreio o burrão
cortando o estradão, saio a galopar
e vou escutando o gado berrando
sabiá cantando no jequitibá.
Por Nossa Senhora, meu sertão querido
vivo arrependido por ter te deixado
esta nova vida aqui na cidade
de tanta saudade eu tenho chorado
aqui tem alguém, diz que me quer bem
mas não me convém, eu tenho pensado
eu digo com pena, mas esta morena
não sabe o sistema que eu fui criado
tô aqui cantando, de longe escutando
alguém está chorando com o rádio ligado.
Que saudade imensa do campo e do mato
do manso regato que corta as campinas
aos domingo eu ia passear de canoa
nas lindas lagoas de águas cristalinas
que doce lembrança daquela festança
onde tinha danças e lindas meninas
eu vivo hoje em dia sem ter alegria
o mundo judia mas também me ensina
estou contrariado, mas não derrotado
eu sou bem guiado pelas mãos divina.
Pra minha mãezinha já telegrafei
e já me cansei de tanto sofrer
nesta madrugada estarei de partida
pra terra querida que me viu nascer.
Já ouço sonhando o galo cantando
o inhambu piando no escurecer
a lua prateada clareando as estradas
a relva molhada desde o anoitecer
eu preciso ir pra ver tudo ali
foi lá que eu nasci, lá quero morrer.

Talvez seja possível dizer que um dos maiores clássicos simultaneamente da música caipira e da música sertaneja seja *Saudade de Minha Terra*[76], canção que abre este capítulo. Talvez essa canção seja a síntese de ambas as tradições. Trata-se de uma moda campeira, com viola, acordeon, harpas, viola, canto em terças. Do ponto de vista temático, trata do êxodo rural e do desejo de retorno do caipira a sua terra depois da experiência citadina frustrada. A canção apresenta uma crítica nostálgica a modernização - tanto por meio da exaltação introspectiva/reflexiva da natureza quanto por meio da exaltação da moralidade tradicional -, apresenta uma crônica musicada da experiência rural cotidiana e no pano de fundo é uma cantiga de amor que relata o romance urbano como expressão de sua experiência frustrada e incompreendida. A canção é simultaneamente inegavelmente caipira e sertaneja. Talvez seja por isso que esta clássica canção de Belmonte e Amaraí tenha sido inúmeras vezes regravada. Eles formaram uma típica dupla sertaneja influenciada por ritmos latinos. Mas, como as outras duplas, mantinham elementos residuais caipiras, sendo provavelmente dessa combinação que surgiu composição de *Saudade de minha terra*.

A despeito do que podem argumentar alguns intérpretes, a coexistência nas mesmas gravadoras, o trabalho compartilhado com os mesmos produtores, a gravação de ambos os estilos por diversas duplas, o compartilhamento de experiências sociais, tudo isso serve para destacar que, se é verdade que entre as décadas de 1950 e 1960 surgiu a música sertaneja, também é verdade que as distinções entre a música caipira e a sertaneja e mesmo o debate da autenticidade costuma ser operado a partir de eixos distantes da realidade social vivenciada pelos artistas, produtores e gravadoras. *Saudade de minha terra* talvez seja o símbolo estético mais bem resolvido entre os estilos, sendo aceita tanto por caipiras quanto por sertanejos. Tudo isso indica que a canção mostra que as diferenças precisam ser pensadas de forma muito mais cuidadosa do que pretenderam fazer os argumentos de diferentes intérpretes da música caipira e da música sertaneja. Assim, uma moda campeira, influenciada por músicas paraguaias, com harpa, viola e acordeon, pôde atualizar a música caipira em termos sertanejos sem perder espaço na disputa por autenticidade, constituindo um dos melhores sincretismos que a música popular pôde produzir. É deste ponto de partida que inúmeras outras transformações tiveram lugar a partir da década de 1970. O terceiro capítulo deste

[76] Para escutar a canção, ver: [CD - faixa 25]

trabalho buscará compreender quais as transformações na indústria do disco e na sociedade brasileira que ocasionaram o aprofundamento da estética da música sertaneja.

4. Fontes e Bibliografia

4.1. Fontes

Acervo de periódicos e museus

Entrevistas de João Pacífico e Sorocabinha no *Museu da Imagem e do Som*
Acervo musical do *Instituto Moreira Sales*
Instituto Cornélio Pires
Acervo musical do *Discoteca Oneyda Alvarenga* etc.)
O Estado de São Paulo.
Programa da Rádio Nacional, emissora carioca. Apresentação de Alvarenga e Ranchinho, janeiro de 1947.
Diário Nacional - edição de 10 de agosto de 1930.
Revista Sertaneja
Revista Paisagem Sertaneja
Revista Álbum Sertanejo
Moda e Viola

sítios eletrônicos

www.recantocaipira.com.br
www.tonicoetinoco.com.br/pcastro2/apresent.htm
www.corneliopires.com.br
www.garagemmp3.com.br 53
www.pedrobentoezedaestrada.com.br

Biografias

CARDOSO, Jr., 1986. *Cornélio Pires: o primeiro produtor independente de discos do Brasil*. Sorocaba: Delegacia da Cultura / Fundação Ubaldino do Amaral, 1986.

DANTAS, Macedo. *Criação e Riso*. Editora Duas Cidades, São Paulo: 1976

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

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

LOBATO, Monteiro. *Urupês*. Brasiliense, São Paulo: 2004

LOPES, Israel. *Turma Caipira Cornélio Pires*. M&Z computação gráfica, São Borja: 1999.

MONTEIRO, Guilherme Seto. *Condão caipira: produção e recepção do cinema de Amácio Mazzaropi* (dissertação de mestrado). USP: 2012

MUGNAINI JR., Ayrton. *Enciclopédia das Músicas Sertanejas*. Letras e Letras, São Paulo: 2001. 52

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

PIRES, Cornélio. As estrambóticas aventuras de Joaquim Bentinho – o queima-campo. Editora Ottoni, Itú: 2004.

_____. Conversas ao Pé do Fogo. Ottoni, São Paulo: 2002

_____. *Patacoadas*. Ottoni, Itú: 2002.

_____. *Quem Conta um Conto....* Ottoni, Itú: 2002

RIBEIRO, José Hamilton. *Música Caipira: as 270 maiores modas de todos os tempos*. Editora Globo, São Paulo: 2006

SILVA, Maria Immaculada da. *Sorocabinha, vida e obra: a raiz da música sertaneja*. Editora Scortecci, São Paulo: 2011

SILVA, Maria Consolação da & CRUZ, Talita Mochiute. *João Pacífico: o poeta de alma cabocla*. Faculdade Cásper Líbero, São Paulo: 2005.

SILVEIRA, VALDOMIRO. *Os caboclos*. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro: 1975

VEIGA, Jofre Martins. *A vida pitoresca de Cornélio Pires*. Edições O Livreiro, São Paulo: 1961

4.2. Bibliografia

ADORNO, T.W. & HORKHEIMER, M. *Dialética do Esclarecimento*. Editora Zahar, Rio de Janeiro: 1985

ALONSO, Gustavo. *Cowboys do asfalto: música sertaneja e modernização brasileira* (tese de doutorado). UFF, Niterói: 2011

ANDRADE, Mário. *Ensaio sobre a música brasileira* In Ensaio *Sobre a Música Brasileira*. Martins Editora, São Paulo: 1962

_____. *Música, Doce Música*. Livraria Martins Editora, São Paulo: 1976 (2ª ed.)

_____. *Samba rural paulista* In *Aspectos da Música Brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, São Paulo: 1965

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Cia das Letras, São Paulo: 1992.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. MICELI, Sergio (org). Perspectiva, São Paulo: 2007

CALDAS, Waldenyr. *Acorde na aurora: música sertaneja e indústria cultural*. Ed. Nacional, São Paulo: 1977

CANCLINI, Néstor García. Culturas Híbridas: *estratégias para entrar e sair da modernidade*. Edusp, São Paulo: 1997

CANDIDO, Antonio. *A literatura e a formação do homem* In *Ciência e Cultura*, vol. 24(9), set. 1972.

_____. *Literatura e Sociedade*. Publifolha, São Paulo: 2000. 54

CANDIDO, Antonio. *Os Parceiros do Rio Bonito*. Editora Ouro Sobre Azul, Rio de Janeiro: 2010.

DURHAN, Eunice. *A caminho da cidade*. Perspectiva, São Paulo: 1978

ELIAS, Norbert. *A sociedade de corte*. Zahar, Rio de Janeiro: 2001

ELIAS, Norbert. *Estabelecidos e outsiders*. Zahar, Rio de Janeiro: 2000

ELIAS, Norbert. *Mozart: a sociologia de um gênio*. Zahar, Rio de Janeiro: 1994

FAUSTINO, Jean Carlo. *O êxodo cantado: a formação do caipira para a modernidade* (tese de doutorado), Ufscar, São Carlos: 2014.

FERNANDES, Dmitri Cerboncini. *A inteligência na música popular: a autenticidade no samba e no choro* (tese de doutorado), USP, São Paulo: 2010.

FERNANDES, Florestan. *O Folclore em questão*. São Paulo, Hucitec 1989

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes*. Cia das Letras, São Paulo: 2006

GONÇALVES, Camila Koshiba. *Música em 78 rotações: "discos a todos os preços" na São Paulo dos anos 30* (dissertação de mestrado), USP, São Paulo: 2006

MARTINS, José de Souza. *Capitalismo e tradicionalismo*. Editora, São Paulo: 1975

MENEZES BASTOS, Rafael José de. *A 'origem do samba' como invenção do Brasil (Por que as canções têm música?)* In: **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, nº 31, ano 11, Caxambu, junho de 2006, p. 156-177

MICELI, Sérgio. *Intelectuais à brasileira*. Cia. das Letras, São Paulo: 2001

MORAES, José Geraldo da Vince de. *Metrópole em sinfonia: história, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30*. Ed.Estação Liberdade, São Paulo: 2000 55

NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das ideias: a questão da tradição na música popular brasileira*. Perseu Abramo, São Paulo: 2007

_____. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB* (1959/1969). AnnaBlume/Fapesp, São Paulo: 2001

OLIVEIRA, Allan de Paula. *Miguilim foi pra cidade ser cantor: uma antropologia da música sertaneja* (tese de doutorado). UFSC, Florianópolis: 2009.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. Brasiliense, São Paulo: 1994

SALIBA, Elias Thomé. As raízes do riso: a representação humorística na história brasileira da Belle Époque aos primeiros tempos do radio. Cia. das Letras, São Paulo: 2002

SAMPAIO, Lilian Alves. *Vaidade e ressentimento dos músicos populares e o universo musical do Rio de Janeiro no início do século XX* (tese de doutorado). USP, São Paulo: 2011

SANT'ANNA, Romildo. *A moda é viola: ensaio do cantar caipira*. Arte & Ciência, São Paulo: 2000.

SANTOS, Elizete Ignácio dos. *Música caipira e música sertaneja: classificações e discursos sobre autenticidades na perspectiva de críticos e artistas* (dissertação de mestrado). UFRJ, Rio de Janeiro: 2005

SANDRONI, 2001. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Zahar, Rio de Janeiro: 2001

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

SOUSA, Walter de. *Moda Inviolada: uma história da música caipira*. Editora Quíron Livros, São Paulo: 2005

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena História da Música Popular*. Círculo do Livro, São Paulo: 1978. 56

TINHORÃO, José Ramos. *Música Popular: do gramofone ao Rádio e TV*. Ática, São Paulo: 1981.

TONI, Flávia Camargo (org). A Música Popular Brasileira na Vitrola de Mário de Andrade. SESC/SENAC, São Paulo: 2004.

TOTA, Antonio Pedro. *A locomotiva no ar: rádio e modernidade em São Paulo (1924-1934)*. Secretaria de Estado da Cultura, São Paulo: 1990

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Zahar, Rio de Janeiro: 2012.

VILELA, Ivan.*Cantando a própria história* (tese de doutorado), USP, São Paulo: 2011

WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Paz e Terra, Rio de Janeiro: 2000

WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários: a música em torno da semana de 22*. Duas cidades, São Paulo: 1983