

## Música caipira: hibridismo, identidade e (des)construção

Doutoranda. Elaine Aparecida LIMA<sup>1</sup> (UEL)

**RESUMO:** *O presente texto terá por base músicas caipiras produzidas entre a década de vinte e os dias atuais. Considerando as transformações estilísticas, estruturais e temáticas de seu desenvolvimento, o gênero musical mencionado é tomado como campo híbrido e identitário, no qual se situam influências das artes plásticas, dos diversos ritmos musicais (nacionais ou não), da literatura e, mais recentemente, da cultura de massa. Propõe-se abordar o objeto, concomitantemente, como texto, ritmo e performance, cujas origens e transformações refletem ou revisam o afã modernizador da sociedade brasileira e de suas produções estéticas. A figura do caipira e todo seu mundo, marcados pelo humor ou pela melancolia, são revisitados por meio da análise de recursos lingüísticos/literários, de expedientes rítmicos, de efeitos sonoros diferenciados e de recursos cênicos utilizados por seus executores, contrapondo-se, também, os significados das representações do caipira e do malandro.*

**PALAVRAS-CHAVE:** *música caipira; hibridez; identidade e cultura de massa.*

Um dos ramos mais prósperos da música popular brasileira está relacionado ao meio rural. As raízes deste segmento da música interligam-se a uma sociedade e/ou a um estilo de vida quase inexistente na contemporaneidade. As comunidades interioranas, originárias no século XVII e localizadas no interior centro-sul do Brasil, tomaram, especialmente durante o século XX, ares de prosperidade, com tecnologias e modismos que invadiram o campo, dando feições urbanizadas àquela região interiorana.

O mundo baseado na parceria de pequenos proprietários e agregados, com produção agrícola de subsistência, com fortes práticas ritualísticas, talvez mantivesse na música a mais forte de suas expressões. Na relação com o sagrado, no trabalho de mutirão e na festa profana, a música apresentava-se com uma função social que desapareceu a partir da modernização capitalista. A partir das três primeiras décadas do século XX, a música dita caipira, pelas mãos de Cornélio Pires e de seus seguidores, entrou definitivamente no processo mercadológico do segmento fonográfico. O momento de entrada da música caipira no mercado é extremamente significativo para o entendimento do processo de mudanças percorrido por este segmento musical. Isto decorre não só da já mencionada relação com as transformações do mundo rural, mas também pelas questões ideológicas envolvidas na produção de discursos daquele período. De um lado, o Brasil da *belle époque* foi propício à aceitação da música caipira porque a mesma trazia à baila o interior do Brasil e, portanto, coadunava com as propostas das elites intelectuais modernistas, valorizando os traços do Brasil heterogêneo e diferenciado das cidades de São Paulo e Rio de Janeiro. Por outro ângulo, a música caipira soube utilizar-se dos discursos negativistas que rondavam a figura do homem do interior, alocações oriundas de intelectuais mais conservadores, cujo escopo era ver erigido um Brasil aos moldes europeus.

Se a temática de cunho interiorano e o ritmo oriundo de expressões populares tradicionais seriam, quase que isoladamente, suficientes para angariar a simpatia de grandes intelectuais modernistas como Mário de Andrade, a conquista do mercado tal qual era pretendida pelas primeiras duplas caipiras só seria possível no enfrentamento do preconceito citadino. No final do século XIX, a representação do caipira como antítese da modernidade ganhara forças. O habitante do interior, descrito no tom pessimista de um discurso positivista, era apresentado por mazelas corporais e morais. Este discurso que exerceu grande influência nas produções intelectuais da época seria responsável, já no século XX (1914), pela representação mais famosa do caipira brasileiro. Criado por Monteiro Lobato, Jeca Tatu, apesar de guardar a crítica ao estado de desolação governamental em que vivia a população rural,

evidenciava principalmente a ojeriza do homem da cidade a um pretenso caráter deturpado e antimoderno do habitante interiorano.

Entrando no mercado fonográfico do início do século, a música rural, portanto, não poderia construir seu sucesso sem dialogar com a representação mais propagada do caipira, afinal, mesmo que por pressões Lobato tenha recuado seu tom negativista (NEPOMUCENO, 2001, p. 95), o imaginário de grande parte da população urbana continuava tomado pelo mesmo. Dentro deste contexto, o humor seria a o instrumento do qual lançaria mão a produção musical interiorana. De acordo com Saliba (1998), na Primeira República, o aspecto cômico teria como principal eixo a oposição entre o arcaico e o moderno, isto é, o confronto de espaços, temporalidades e modos de vidas distintos daqueles considerados “oficiais”. As populações de São Paulo e do Rio de Janeiro (cidades que se afirmavam como metrópoles) ririam do retrato de um homem e de um mundo imersos em um passado e em um espaço nos quais o esperado progresso não havia chegado.

De tal maneira o filão do humor passa a ser parte essencial do processo de recepção da música caipira que as duplas, cujo esforço até a década de dez era para apresentarem-se de acordo com a cultura urbana, adotam novas táticas. Se Jararaca e Ratinho, durante a primeira década do século XX, apresentavam-se vestindo e falando aos moldes citadinos, a partir do sucesso angariado pela turma de Cornélio Pires, eles dedicam-se-ão a aparecerem vestidos e falando como caipiras. Primeiro no circo e depois no rádio, ultrapassando-se décadas, várias seriam as duplas a apresentarem causos, piadas, anedotas e músicas de intuito cômico para agradar um maior número de pessoas.

Com este desígnio, as músicas caipiras apresentarão vários recursos lingüísticos recorrentes. O mais comum provavelmente seja a paródia. Tendo por pauta repertórios da época, inclusive canções em inglês, os músicos costumavam reconstruir as letras de forma a colocar em evidência dados da vida rural. A distância semântica entre a paródia e a produção original, como acontece em toda construção desta estirpe, davam base ao tom humorístico. As paródias produzidas pelas músicas caipiras, quase sempre, eram elaboradas através de paranomásias. Utilizando-se de palavras com sons e ritmos semelhantes àqueles da canção original, o compositor contrapunha os mundos citadino e rural, possibilitando a existência de um efeito duplicado na recepção. Isto é, se diante da simplicidade e/ou da ignorância da figura caipira exposta nas letras, o homem urbano podia rir do seu antagonista, as mesmas paródias eram capazes de viabilizar um riso inverso. A olhos citadinos menos preconceituosos, ou ainda menos ingênuos, a construção paródica poderia servir a um efeito catártico, já que através do estranhamento, as paródias não apenas eram aptas a desconstruírem os valores do texto inicial, mas também colocavam em xeque as representações que as populações urbanas tinham de si mesmas.

Os melhores exemplos talvez advenham de Alvarenga e Ranchinho. Entre os anos quarenta e sessenta, eles cantaram a maior parte das paródias em música caipira. Com “Tá caro”, “Meu boi” e “Mister Eco”, por exemplo, colocam sob suspeita dois ingredientes importantíssimos para a música da época. Surgindo, variadas vezes, como paródia de músicas inglesas ou de versões das mesmas, as canções da dupla, concomitantemente, ridicularizam a influência estrangeira (com letra ininteligível para muitos) e achincalham o amor sublimado cantado nos maiores sucessos da época.

Um exemplo pode ser encontrado na referida canção “Mister Eco” que parodia a canção de língua inglesa “*Good Morning Mr. Echo*”. Na versão paródica são aproveitadas a sonoridade e o ritmo dos vocábulos originais, especialmente a repetição final das palavras, cuja função seria a imitação do eco, todavia, ao contrário da música estrangeira o tom de desolação da letra, oriundo de um eu lírico solitário e que possui como única companhia o eco de sua voz, é substituído pelo tom debochado. Ao contrário do que ocorre na música primeira, o eu-lírico brinca e conta (sem lamentos), a um eco que parece personificado, sua história de amor fracassada pela morte da amada. Nos fatos que menciona, ao

contrário do que ocorre ao original, não há a emotividade, por vezes piegas, que caracteriza a maior parte das canções da época, o que já se pode notar na primeira estrofe: “Bom dia Mister Eco - Eco, eco, eco, eco/ Como vai do reumatismo - tismo, tismo, tismo, tismo/ Estás apaixonado - nado, nado, nado, nado/Ou é só estrabismo - bismo, bismo, bismo, bismo” (ALVARENGA, 1973)

A tal ponto as paródias foram comuns na época que, com o advento da televisão e o sucesso do programa “O fino da bossa”, com Elis Regina e Jair Rodrigues, Alvarenga e Ranchinho protagonizaram, em 1965, uma produção intitulada “O fino da roça”, na qual apresentavam diversas atrações, colocando em pauta a vida campestre em contraposição aos modelos urbanos de consumo e convivência.

Entretanto, não só de paródias vivia o humor caipira. Também servindo à abertura das portas do mercado estavam as sátiras. Gozações de costumes, personagens históricos e políticos famosos foram construídas por várias duplas e obtiveram muito sucesso. Alvarenga e Ranchinho, novamente, foram bem sucedidos neste ramo. Entre 1936 e 1964, a dupla satirizou todos os presidentes e, em contrapartida, especialmente durante o governo Vargas, os dois tiveram muitos problemas com a censura. Falando sobre a sátira realizada por canções brasileiras, Flaklin Martins lembra que a dupla em foco não apenas comentava a situação do Brasil, como também colocava em pauta a situação mundial. Em 1943, através de “Manoelita”, eles “contam com riqueza de detalhes a queda de Mussolini, a tomada de Roma e a saída da Itália da guerra” (MARTINS, 2007, p. 04).

No entanto, há de se ressaltar que a sátira de costumes e a sátira política não eram privilégio da música caipira. Até meados do século XX, comumente as produções abordavam em tom de troça os acontecimentos da política, bem como alguns traços peculiares no cotidiano. Segundo Nicolau Sevckenko (1998), a produção musical daquele período foi primordial para a auto-reflexão da sociedade brasileira. Exemplos podem ser encontrados na marchinha, no samba e até no frevo. O próprio Franklin Martins recorda como, no mesmo ano da produção de “Manoelita” e com tema correlato ao da música de Alvarenga e Ranchinho, surge a marchinha “Raf em Belim” e, no ano seguinte, o frevo-canção “Qué matá papai, oião”, ambos ridicularizando a figura de Hitler: “Seu Bigodinho, isso é que é façanha / Com mais um salto nós entramos na Alemanha” (FERREIRA; LOPES apud MARTINS, 2007, p. 05). “Pelo telefone”, de Noel Rosa, apesar de não usar da comicidade, é um bom exemplo da auto-reflexão de que fala Sevckenko. De acordo com Letícia Vidor de Sousa Reis, “o tema central da canção é certamente um dos fatores que mais concorreram para a grande repercussão [da música]. Trata-se de uma sátira à cumplicidade entre um delegado da polícia e o jogo ilícito, cuja denúncia, aliás, era recorrente na cidade do Rio de Janeiro” (REIS, 2002, p. 03).

Como se vê, a sátira garantia sucesso a diversos ritmos e não seria diferente com a música caipira. Contudo, o que parece diferenciar a sátira realizada por determinadas músicas campestres e aquelas construídas por meio de outros ritmos é a denúncia do excesso de modernidade e, ainda, a fragilidade do último. Por esta trilha, vê-se, por exemplo, “Situação encrencada” de Cornélio Pires. Com grande sucesso, em 1930, ele canta a crise do café e o cenário político brasileiro, demonstrando o quanto a “evolução” econômica do país era rapidamente destrutível: “Quase todo fazendeiro/andava de Chevrolet/já tao andando a cavalo/com a baixa do café/aqueles grande banqueiro/cheio da libra esterlina/encosto carro de lado/por farta da gasolina” (PIRES, 1930).

A denúncia do progresso falso e frágil, a troça com os costumes, as corrupções citadinas e políticas, ao mesmo tempo em que formam um arcabouço temático extremamente útil para a construção satírica caipira, são temas oriundos da contraposição a uma das mais comuns visões sobre o Brasil interiorano e seus habitantes. As primeiras representações do povo e do espaço rural, ainda no romantismo, tendiam a verificar a ausência de malefícios da vida rural e, por consequência, a pureza da

alma, o apreço da liberdade, a boa índole, a proximidade da natureza e as práticas cotidianas sem formalismos. Tratava-se, portanto, de positivar o campo e seu habitante em contraposição à cidade e aos valores urbanos, o que, de certa maneira, a música caipira faz ao depreciar as atitudes modernas. Assim sendo, não é por outro motivo que ao abordarem os costumes rurais em suas letras, as sátiras caipiras não negativizam os mesmos. Apesar de usá-los para ocasionar riso, estas construções não definem a simplicidade, a ingenuidade e a proximidade com a natureza como elementos a serem expurgados. Mesmo nos casos em que há recorrência a certa deturpação do homem rural, inexiste a reprovação. É o que ocorre em “Festaça do Tietê” de Raul Torres. Nela, a presença do hábito de beber como elemento negativo não aponta para uma condenação do habitante rural. Ainda que se pese a primeira pessoa a imperar em “Festaça do Tietê”, fica perceptível na letra da música que se os transtornos provenientes da bebedeira acarretam a ridicularização do eu-lírico e servem como mote de riso aos ouvintes, a culpa das ações não é do caipira, mas sim da própria pinga adjetivada como “marvada”: A marvada pinga é que me atrapaia/ eu entro na venda e já dou um táio/ pego do copo e dali não saio/ ali mesmo eu bebo/ ali mesmo eu caio/ só pra carregar/ é que eu dou trabáio (TORRES, 1939).

Neste ponto, as sátiras musicais aproximam-se de determinadas comédias produzidas por Martins Pena, durante o romantismo. Quase todas as peças do autor são sátiras aos costumes rurais. Elas expõem os hábitos curiosos, a fala simples e a extraordinária inocência que delimitariam os nativos do interior. Nas produções de Martins Pena, os habitantes do campo são seres brancos e rústicos, principalmente em comparação aos homens da capital, requintados e espertos. Contudo, nas referidas peças, os caipiras possuem, com frequência, melhor índole do que os sujeitos elegantes. Renato Ortiz nota o quanto os românticos produzem uma visão positivada de tudo o que forma a cultura popular, alertando para o fato de tal posicionamento advir de uma tendência literária da época, isto é, a existência de “uma literatura marcada pelo anormal” (ORTIZ, [200-?], p. 20), pelo exótico, uma posição de agradabilidade sempre conservada na música de origem rural do Brasil.

Ainda abordando as sátiras musicais não se pode deixar de mencionar a mais famosa delas. Cantada a partir de 1936 por Alvarenga e Ranchinho, “Liga dos bichos” forma-se por meio da discussão sobre a inversão de valores. Condenando a exacerbada preocupação para com os animais, a canção critica, também, a pouca valoração ofertada ao homem. Seguindo este itinerário, o real progresso não estaria sendo alcançado pela humanidade e sim pelos animais. Findando com a decisão do eu-lírico de retornar ao mundo interiorano, a música retoma a visão romântica e idílica do mundo rural: “Já formaro a suçaidade/ protetor dos animais/ enquanto os bicho progréde/ a gente anda pra trás/ esse mundo tá virado/ tem coisa que não se atura/ a gente passa apertado/ e os bicho passa fartura/ [...] vou s’imbora pro sertão/ não vorto aqui nunca mais/ lá não tem suçaidade/ protetor dos animais!” (FURTADO, 2000).

Operando no ramo humorístico, a música caipira também utilizou outros recursos poéticos. Em “Romance de uma caveira”, por exemplo, Alvarenga e Ranchinho trabalham com hipérboles, redundâncias e inversões. A música, cujo enredo aborda o amor de duas caveiras, destrói vários estereótipos presentes nas canções de temáticas amorosas e em romances de cunho romanesco. A existência do amor indestrutível e a figura da coruja como símbolo soturno e de mau agouro são os mais evidentes. Na canção objeto, a coruja canta e bate asas alegremente perante o relacionamento dos amantes. Já o amor que vivia pós a morte é destruído pela atração da falecida por um homem recentemente morto. A ambientação no cemitério facilita a exploração da inversão de adjetivos, de maneira que o “beijo fúnebre” dos amantes e a “lousa fria” sobre a qual se sentava o casal tornam-se bens caracterizados pela alegria e risíveis aos olhos humanos. Além disto, o suicídio do defunto (redundância), após a traição, seu sentimento exacerbado, já que ele “de amor vivia”, enquanto ela “de

amor morria” (hipérboles) unidos ao uso de efeitos sonoros (sons de caveiras, um saxofone fazendo glissandos) colaboram com a comicidade soturna da música.

Sentado os dois  
em riba da lousa fria  
a caveira apaixonada  
ansim dizia  
que pelo caveiro  
de amor morria  
e ele de amores por ela vivia

Ao longe uma coruja  
cantava alegre  
de ver os dois caveiro  
ansin feliz  
e quando se beijava  
em tom fúnebre  
a coruja batendo as asa  
pedia bis [...]

O caveiro tomou uma bebedeira  
e matou-se de um modo romanesco  
por causa dessa ingrata caveira  
que trocou ele por um defunto muito fresco (ALVARENGA, 2000)

Aliás, o apelo ao trágico era dado corriqueiro entre as músicas caipiras humorísticas ou não. Em “Drama de Angélica”, a temática também gira em torno da morte da pessoa amada. O enredo conta o falecimento de Angélica, figura tísica, anêmica e pálida que morre envenenada. Estando edificada, tal qual em “Construção” de Chico Buarque em versos terminados em proparoxítonas, a canção ganha um ritmo capaz de elaborar certo mistério e, até mesmo, um ar soturno que se estende do começo ao fim: “Amei Angélica/ mulher anêmica/ de cores pálidas/ e gestos tímidos [...]/ “Cá jaz Angélica/ moça hiperbólica/ morreu de cólica” (ALVARENGA, 2000)

Segundo Rosa Nepomuceno, os versos tristes da música caipira são herança das modas de viola. Para a autora, embora a transformação da música rural em mercadoria tenha introduzido “a rabeca, a sanfona e o pandeiro” (NEPOMUCENO, 2001, p. 71), por várias décadas muitas das produções tinham como principal baluarte as histórias cantadas ou, algumas vezes, declamadas. De acordo com a autora, se a construção humorística apresentava-se como instrumento de conquista do público, as histórias trágicas também serviram a este objetivo. Nas palavras de Nepomuceno, as historietas cantadas ou declamadas ao som da viola “ensopavam de lágrimas os lencinhos das senhoras nos salões de festas” (NEPOMUCENO, 2001, p. 72). A título ilustrativo, podemos lembrar “Pitoco”, “Papai Noel medroso” “Chico Mulato” e o sucesso “O menino da porteira” gravado por Luizinho e Limeira, em 1955, e que regravado por Sérgio Reis, em 1973, conseguiria posição de destaque nas paradas musicais.

Toda vez que eu viajava  
pela estrada de Ouro Fino  
de longe eu avistava  
a figura de um menino  
que corria, abria a portêra  
depois vinha pedindo:  
“Toque o berrante seu moço  
que é pra eu ficar ouvindo” [...]

[..] vi uma mulher chorando  
quis saber qual a razão:  
“Boiadeiro veio tarde  
veja cruz no estradão  
quem matou o meu filhinho  
foi um boi sem coração!” (VIEIRA, 2003)

Todavia, se o tom trágico e/ou melancólico foi conservado por parte da música caipira, o mesmo não se pode dizer da extensão das canções. As modas de violas, ao contarem detalhadamente histórias de grandes dimensões, não eram passíveis de serem comportadas em um disco. Assim, para a entrada no mundo fonográfico e também para adequarem-se ao povo apressado da cidade, elas tiveram de ser diminuídas e adotaram a duração máxima de três minutos. Comentando sobre seu percurso dentro do ambiente musical, Tinoco recorda a extensão das modas de viola e deixa claro o quanto a diminuição do tempo de duração tornou-se uma imposição do mercado urbano: “hoje, o povo da cidade não tem mais paciência para ouvir romances longos como aqueles. Temos que fazer composições mais curtas” (TINOCO apud BERNADELLI, 1992, p. 09). Além da questão estrutural, as palavras de Tinoco trazem para superfície as diferenças entre o mundo rural e urbano, ao qual aos poucos a música de origem rural curvava-se.

Na década de quarenta, quando já era um produto comercial consagrado, a música campesina recebeu mais uma influência. Ela que nascera na hibridez, da mistura de ritmos populares portugueses e indígenas, que recebera influência de ritmos negros e se adequara temática e estruturalmente ao mundo urbano, agora, passava por novo processo de transformação. Ritmos latino-americanos como guarânias, rasqueados, boleros, dentre outros, faziam muito sucesso pelo Brasil e seriam apropriados pela música rural. Eles invadiriam, por exemplo, o repertório de Tonico e Tinoco.

A dupla surgida para o mercado em 1943, através de um concurso da Rádio Difusora, marcaria para sempre a história da música rural brasileira. Tonico e Tinoco não abandonaram a performance caipira. A dupla explorava grandemente a indumentária aos moldes caipiras e o modo estilizado de falar, porém como não tencionavam o riso, os dois puderam ser mais receptivos às novas tendências rítmicas do mercado, caracterizadas principalmente pelo tom amoroso. Uma observação rápida de algumas das gravações de Tonico e Tinoco mostra a presença latino-americana. “Adeus fronteira”, “Adeus morena, adeus”, “Artista de circo” e “As mãos do papai” são exemplos de rasqueados e guarânia que convivem com ritmos populares como cururus (“Aparecida do Norte”, “Antiga Viola”), polcas (“Arroz a carreteira”), toadas (“Brasil sertanejo”) e com ritmos americanos como o Fox (“Amor de artista”).

Tonico e Tinoco possuem como um dos principais pilares de sua música a apresentação do caipira pelas cores do romantismo, o que também explica a manutenção da linguagem (a dupla apresentava-se falando aos moldes caipiras e suas músicas tendiam, como é tradicional, a transformar oxítonas e proparoxítonas em paroxítonas: córgo, passo preto etc.) e da vestimenta tradicional. A simplicidade e a pureza marcam a tal ponto o eu-lírico da dupla que as canções beiram o tom melancólico, porém positivado, tal qual ocorria nas telas de Almeida Júnior. A figura do caipira nas pinturas mencionadas e nas produções dos irmãos Perez enfatiza a proximidade em relação à natureza (daí os pés descalços do caipira das telas), a falta de formalismo nas relações cotidianas. O caipira, novamente, vem à tona como antítese do homem citadino, causando ao último estranhamento no tocante à cultura alheia.

Ao discutirmos as representações do caipira nas primeiras décadas do século XX, não podemos, ainda, deixá-las de contrapor à figura emergente do malandro. A figura do malandro surge como uma

oposição à ética do trabalho e ao racionalismo, encarnando a esperteza, sendo capaz de sobrepor-se ao destino. Ele (o malandro) nasce nas primeiras décadas do século XX como um habitante da zona urbana do Rio de Janeiro e representante da cultura citadina que emergia com o aparecimento de novos bairros e dos morros, com a chegada de migrantes e com as mudanças diante das relações de trabalho. Dentro deste contexto, sua construção, apesar de central na cultura urbana carioca, pelo menos de início, apresenta-se como marginal para o Estado, defensor ferrenho da necessidade do trabalho. Entretanto, há de se dizer, a marginalidade sofrida pelo malandro distingue-se daquela sofrida, na mesma época, pelo caipira. O primeiro tem sua marginalidade baseada em sua índole pouco afeita à labuta cotidiana, o segundo é entendido pelo Estado como o tipo de boa alma, marcado pela ingenuidade mas, também, por vezes, pela pobreza insuperável e pela doença. Destarte, enquanto o malandro tem a possibilidade de burlar seu destino, o caipira não poderá livrar-se da precariedade. A possibilidade de superação do destino ligada ao malandro possibilita a elevação do samba e da figura do homem carioca como representação nacional e cerceia a música caipira e o homem do interior ao rótulo de cultura regional, o que lhe acarreta o sofrimento de um grande número de preconceitos e opõe aos músicos saídas estratégicas para se manterem no mercado.

Assim, cada vez mais higienizada pelo Estado Novo, a figura do malandro garantirá seu espaço como representante pátrio. (lembremos que Jorge Amado escreve um livro, em 1936, intitulado *O país do carnaval*). Os pólos nacional e regional permanecem diante do contraponto entre música caipira e samba. A música e o homem rural emergem como elementos de exotidades. O processo de nacionalização do samba escamoteia aspectos (mal quistos pelo Estado) da identidade nacional e, desta forma, o atraso tecnológico, os costumes e as relações sociais simples da gente do interior são preteridos em relação à cultura urbana.

Nicolau Sevcenko, ao comentar a publicidade em torno do uso de sapatos no início do século dá um bom exemplo do desprezo em relação ao mundo rural. Em suas palavras, a não adaptação do interiorano aos sapatos era o mote de efeitos cômicos utilizados no circo, no teatro de revista, no cinema popular e na publicidade. O andar claudicante das figuras rurais usando sapatos, segundo o autor, apontava os calçados como “o símbolo de entrada para a sociedade civilizada” (SEVCENKO, 1998, p. 557). Assim, por outro lado, os calçados também servem para a formação da representação do malandro. Sevcenko revela:

[...] os calçados adquirem um valor simbólico muito especial, ficando o toque de classe final [...] entojado, [...] com seus impecáveis “sapatos de verniz”, sempre brilhantes, muito estreitos e denotando a mais completa autoconfiança. Essa é também a origem do jeito de “pisar macio, destacando a plástica do sapato branco ou de duas cores, elemento tão distintivo do malandro carioca. (SEVCENKO, 1998, 556)

Até a década de cinquenta, a constituição da música popular brasileira estará extremamente ancorada nos pólos binômios: urbano-nacional e rural-regional. Somente a partir da aceleração da urbanização, da expansão da rede rodoviária e do fortalecimento dos meios de comunicação, especialmente através da televisão, a música caipira iniciará um processo de mudanças que romperá com as ditas dualidades. Na tentativa de um mercado consumidor maior e mais hegemônico, além da consolidação de sonoridades estrangeiras, a música rural assumirá definitivamente a temática amorosa, em grande medida abandonando o ethos humorístico, cujas bases estavam na exclusão do caipira, em uma sociedade que se queria regida pelo progresso. Em consonância com os sucessos de nomes como Cauby Peixoto, Ângela Maria e Nelson Gonçalves, a música caipira assume como principal faceta o tom melodramático, o qual anunciava as produções que se destacariam nos anos oitenta por meio de duplas como Chitãozinho e Xororó, Zezé di Camargo e Luciano, Gian e Giovani, entre outros.

Não obstante, será nos anos sessenta que a música interiorana apropriar-se-á com mais ênfase de características ligadas ao mundo urbano. Neste período a música caipira inicia sua aproximação, por exemplo, com o *rock*. A influência deste ritmo musical levará, nos anos setenta, ao surgimento de uma forma musical ainda mais híbrida que permanecerá entre a música caipira, o pop e o próprio *rock*. Duplas como Leo Canhoto e Robertinho substituem a viola e o berrante pela guitarra, pela bateria e por outros instrumentos eletrônicos. Apresentando-se como *cowboys*, os dois tentavam assemelhar-se a jovens que absorveram toda a modernidade do meio urbano-industrial. Comentando sobre Rogério Duprat e sua relação com a música dos anos sessenta e setenta, Regiane Sanches Gaúna fornece-nos um exemplo de como a presença do *rock* foi além da música de origem rural. Ela afirma que Rogério Duprat

Nessa época, vislumbrou juntamente com o produtor Solano Ribeiro a possibilidade de realização de um projeto musical popular que se diferenciasse dos demais. [...] eles pretendiam adaptar a música rural ao ritmo do *rock*. [...] o projeto não se restringia apenas à música [...] [campesina], mas, "todo e qualquer ritmo brasileiro passível de integrar-se com as guitarras", ou seja, seu objetivo era transferir o instrumental do *rock* para a música popular brasileira: "Seria uma 'injeção' de modernidade. [...] O uso da guitarra não era apenas um novo recurso dos instrumentos eletrônicos ao ambiente acústico musical da música popular brasileira. Duprat acrescenta que "um novo tipo de comportamento se apresentava nos anos 60 e incluir a guitarra, à nossa música, era fazer valer os elementos desse novo comportamento. (GAÚNA, 2007, p. 04)

Ao final dos anos sessenta, a ampla expansão dos meios de comunicação de massa e da indústria cultural no Brasil atinge em cheio a indústria cultural. A indústria fonográfica reorganiza seus processos de produção, congregando novas tecnologias e marketings eficazes. De acordo com Renato Ortiz, é o instante de solidificação do mercado de bens simbólicos no Brasil (ORTIZ, 2001, p. 115) e de consolidação de um público urbano consumidor (ORTIZ, 2001, p. 108)

Uma nova música sertaneja nasce nesse período. Sérgio Reis (após passar pela jovem guarda) é um dos pioneiros nesta nova roupagem da música caipira. Ao regravar "O menino da porteira", ele "moderniza" a canção. Insere instrumentos eletrônicos, economiza nos duetos e canta com acento "urbano". "O menino da porteira", em pouco tempo, transformou-se em um sucesso de vendas, garantindo-lhe a realização de um filme com a temática da música.

Muito bem trabalhadas pela mídia, algumas duplas, como os já mencionados Léo Canhoto e Robertinho, garantiram sucesso de público fugindo aos temas tradicionais que continuariam a serem cantados por nomes mais tradicionais como Tonico e Tinoco. A terra, o amor e a produção agrícola serão algumas das temáticas abandonadas pelos dois jovens cantores. Suas músicas giravam em torno do tema violência e apareciam como resultantes do grande sucesso no Brasil de filmes italianos de *bang-bang*. A observação dos títulos de algumas canções confirma o que dissemos: "A polícia", "Rock bravo chegou para matar", "Amazonas Kid" e "Delegado Lobo Negro", e a utilização de efeitos sonoros, diálogos e tiros entre heróis e bandidos, além de clichês comuns aos referidos filmes demonstram o mesmo. O próprio Léo Canhoto esclarece: "A minha fonte de inspiração são os filmes de *bang-bang*. E eu quero fazer um filme no gênero." (CANHOTO apud CALDAS, 1987, p. 72-74).

Na mencionada "Delegado Lobo Negro", o diálogo entre inimigos constitui grande parte da música, estando ele baseado em um claro maniqueísmo. Neles são evidentes os clichês ("rápido no gatilho", "eu sou a lei" etc.) e o ambiente de violência, que rodeia a todos, mostra-se aguçado pelos aspectos sonoros (como tiros) apresentados ao fundo da gravação.

-Eu sou o delegado lobo negro e quero muito respeito aqui na vila!!!



- Então você é o delegado lobo negro, ein? Lembra-se de mim?
- Não! eu não sei quem é você!!!
- Eu sou aquele que há quinze anos atrás você mandou para a cadeia por eu ter assaltado um banco!!
- Agora eu estou aqui com os meus homens para acabar com você delegado!!!
- Ah agora me lembro, mas tenha muito cuidado senhor Bili Toceira, eu sou muito rápido no gatilho!!!
- Você pode ser muito rápido delegado lobo negro mas eu tenho cinco homens comigo!! Dessa vez você não escapa!!!
- Bili Toceira, lembre-se que eu aqui sou a lei!!!
- Não quero saber delegado, eu vou matar você!! Rapazes fogo nele!!!
- Eu lhe avisei que sou a lei!!! Adeus Toceira você já era!!!(CANHOTO, 2000)

É interessante ressaltar que a imagem heróica cantada nas músicas de Léo Canhoto e Robertinho vai além das letras e dos aspectos sonoros utilizados. Ela alcança a performance da dupla, como, em 1976, detalha Aramis Millarch. Delegando as mudanças ao desenvolvimento dos meios de comunicação e ao crescimento do mercado consumidor urbano, Millarch escreve:

hoje os chamados "artistas sertanejos" usam camisas da *Yale University*, preferem os cabelos compridos ao palheiro e não dispensam até a capanga, a calça de bico fino ou a tanga. Das centenas de duplas rurais, poucas são as que mantêm características de autoridade, preferindo a maioria integrar-se a sociedade de consumo, não só na adaptação de seus temas, como no próprio comportamento - roupas, trajes, etc. A dupla Léo Canhoto e Robertinho é uma prova destes novos tempos da musica rural. Já com uma dezena de elipes gravados na RCA Victor, procuram mostrar em todos uma imagem de heróis, como que saídos de um *bang- bang*[...]. "*Rock Bravo Chegou Para Matar*", "*Buck Sarampo*", "*O Homem Mau*", "*O Valentão da Rua Aurora*", "*Amazonas Kid*", "*No Bang Bang*", são títulos de alguns dos discos da dupla, em todos eles aparecendo com armas na mão, como em cenas de filme de *bang - bang* (MILLARCH, 1976, p. 68)

Na década de setenta, a música caipira passou por um duplo movimento. Enquanto nomes como Inezita Barroso e Renato Teixeira iniciaram a busca pela autenticidade da música rural, há uma intensa apropriação de sonoridades e temas oriundos, inclusive da jovem guarda, Léo Canhoto e Robertinho, por exemplo, tentam de tal maneira a aproximação com a imagem de liberdade e jovialidade encarnada por Roberto Carlos que alguns de seus maiores sucessos aproximam-se de temas cantados pelo líder da jovem-guarda. É o que ocorre na música "Meu carango", cuja temática envolve carros, velocidade e relacionamentos amorosos, além de utilizar-se de gírias comuns às canções dos moços da jovem-guarda ("carango", "motor envenenado") e de passar pela humanização do objeto querido: "A minha máquina compreende minha mágoa" (CANHOTO, [21--?]).

As duplas surgidas em setenta produzirão um repertório enlaçado com um segmento de canções denominadas bregas. Naquele período a sociedade brasileira passa por uma modernização de certa forma conservadora. A modernização rural não alterara a estrutura fundiária e os latifúndios tornaram-se grandes empresas rurais, cuja existência no campo gerava o desaparecimento de figuras como o parceiro, o meeiro e o agregado. Por outro lado, a mecanização dava forças ao êxodo rural, expandindo o número de proletários urbanos. Seguindo estes trilhos, a música caipira seria marcada por uma nova ruralidade. O caipira forjado por Monteiro Lobato será substituído pela figura de um "empreendedor" rural, cuja formação simbólica cada vez mais basear-se-á no meio urbano. O mundo rural norte-americano servirá em grande escala a este objetivo. Gravações de músicas como "Nashville", farão grande sucesso.

O formidável sucesso do gênero musical de origem campesina atingiria seu auge na metade da década de 80, interessando a segmentos diversificados da mídia. Talvez a expressão mais evidente das mudanças e dos novos locais freqüentados pela referida música se deva à presença da mesma nas rádios de freqüência modulada (FM), antes inimigas ferrenhas deste estilo musical. Em tempos anteriores, o estilo possuía espaço apenas na programação das emissoras de AM, nas quais a prioridade era a informação e a utilidade pública.

A nova música caipira invade distintos espaços do cenário da cultura de massa brasileira, seu mercado fonográfico, em 1996, torna-se o mais ascendente no mundo (EXPLOÇÃO, 1996, p. 114). A partir de meados de oitenta, a música caipira se reterritorializa em solo urbano, utilizando-se das mesmas matrizes que lhe acompanharam nos últimos cinquenta anos: a dualidade de vozes, a constituição em terça e, em tempos mais recentes, a retomada do humor.

Há de se salientar que não se trata do mesmo tipo de riso produzido na Primeira República. O riso não mais nasce do contraponto do citadino e do campestre. Ele parece advir do escárnio e da banalização do dia-a-dia, da procura pela reprodução da naturalidade e da variação presentes na expressão oral cotidiana. Nestes termos, explora-se criativamente as características da língua e da capacidade sonora do meio. “Pinga ni mim”, por exemplo, foi gravada por Tonico e Tinoco, mais tarde, por Sérgio Reis obtendo, principalmente na segunda ocasião, grande sucesso ao explorar o “duplo sentido da palavra “pinga” (bebida e goteira), especialmente em seu refrão: “Pinga Ni Mim, Pinga Ni Mim, Pinga Ni Mim” (REIS, 2007)

Parece-nos apropriado advertir sobre a presença do linguajar caipira nas produções contemporâneas. Ao contrário do que ocorria no início do século e até a década de cinquenta, hoje ele está restrito a usos e situações específicas. Um dos fenômenos de venda da música atual, o cantor Leonardo, é um bom exemplo. Em programas televisivos, ele deixa explícita sua fala arrastada (caipira); algo, entretanto, que se desvanece nas gravações. Apenas em certos casos, especialmente em programas humorísticos, a música caipira continua surgindo entrelaçada ao falar tradicional do interior, sendo normalmente vinculado a uma situação engraçada (ou a um duplo sentido, como na música mencionada acima), numa tentativa de resgatar aspectos primitivos da identidade nacional e, muito comuns, nos primórdios da música caipira na cidade.

Nesse quadro de transformações, acende-se também uma nova crise na conformação do estado-nação. Com o contato, cada vez mais comum, com outros países, coloca-se em xeque a noção de cultura nacional, emergindo lacunas para processos de identificação que vão além das fronteiras nacionais. Dentro da música rural produzida a partir da década de setenta, parece existir o que Renato Ortiz (2005) entende ser uma dialética da globalização, ou seja, uma demanda marcada contraditoriamente pela identidade e pela alteridade. Ao mesmo tempo em que a música interiorana sofre um processo de desterritorialização e de hibridação cada vez mais maior, seus intérpretes, seja ou não por uma jogada de marketing, dizem-se representantes de um mundo rural quase instinto, fazendo, de épocas em épocas, ressurgirem antigas melodias da tradicional música caipira. Assim, *hits* de grande sucesso, como “Menina Veneno”, “Garota Nacional” e “Dores do Mundo” recebem versões em tom de música rural, enquanto clássicos do gênero caipira são relidos em shows, agora, acústicos.

A título conclusivo, podemos afirmar que de seus primeiros passos pelo mercado fonográfico até os dias de hoje, muitas transformações ocorreram na música de origem rural. No entanto, não devemos considerá-las de maneira maniqueísta. A partir do século XX, o contato com ritmos diversos e a facilidade de propagação de dados pela mídia compõem qualquer sistema artístico. A pretensão de que exista ou deva existir uma tradição caipira genuína pressupõe uma construção homogênea que nunca existiu e que muito menos seria possível na atualidade. É por tal motivo que, durante este trabalho, não

utilizamos a distinção (comum em meio aos estudiosos) entre música caipira e música sertaneja. Considerar os habitantes do interior, bem como sua cultura, como a imagem do nacional purificado é trabalhar com ufanismo, considerar os mesmos elementos como expressões antagônicas da civilização, é recair em preconceito inaceitável. Em nosso discurso, esperamos não termos sido pegos por nenhuma das citadas armadilhas.

## **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

- [1] BERNADELLI, Maria Madalena. Breve histórico da música caipira. In: **Leitura**. São Paulo: IMESP, 1992, p. 09.
- [2] CALDAS, Waldenyr. **O que é música sertaneja**. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- [3] JEXPLOÇÃO nacional. **Revista Veja**, São Paulo, n. 1436, p. 114-116, 20 mar. 1996.
- [4] GAÚNA, Regiane Sanches. ROGÉRIO DUPRAT E A TROPICÁLIA. In: CONGRESSO DA SEÇÃO LATINO-AMERICANA DA ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL PARA ESTUDO DA MÚSICA POPULAR, V., 2004, Rio de Janeiro. **Anais ...** Disponível em: <<http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmila.html>> 2.
- [5] NEPOMUCENO, Rosa. **Música caipira: da roça ao rodeio**. São Paulo: 34, 2001.
- [6] MARTINS, Franklin. Música na Guerra. **Site oficial**. Disponível em: <[http://www.franklinmartins.com.br/som\\_na\\_caixa\\_gravacao.php?titulo=musica-na-uerraintroducao](http://www.franklinmartins.com.br/som_na_caixa_gravacao.php?titulo=musica-na-uerraintroducao)>. Acesso em: 25 mai. 2007.
- [7] MILLARCH, Aramis. Caipiras no bang-bang. **Estado do Paraná**, Curitiba, 26 set. 1976. p. 68.
- [8] ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 2001.
- [9] \_\_\_\_\_. **Mundialização e cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- [10] \_\_\_\_\_. **Românticos e folcloristas**. São Paulo: Olho d'água, [200-?].
- [11] REIS, Letícia Vidor de Sousa. Modernidade com mandinga: samba e política no Rio de Janeiro da Primeira República. **Agenda do Samba & choro**. Disponível em: [http://www.samba-choro.com.br/debates/1012493927/index\\_html](http://www.samba-choro.com.br/debates/1012493927/index_html). Acesso em: 13 de abr. 2005.
- [12] SALIBA, Elias Tomé. Dimensão cômica da vida privada na República. In: SEVCENKO, Nicolau (org.). **História da vida Privada**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 289-365.
- [13] SEVCENKO, Nicolau. A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio. In: \_\_\_\_\_. (org.). **História da vida Privada**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 513-619.

## **REFERÊNCIAS DISCOGRÁFICAS**

- [1] ALVARENGA. Drama de Angélica. In: \_\_\_\_\_.; RANCHINHO. **Violeiro Triste**. Curitiba: Revivendo, 2000. Faixa 8.

- [2] ALVARENGA. Mister Eco. In: \_\_\_\_\_; RANCHINHO. **Os milionários do riso**. São Paulo: RCA, 1973. Faixa 12.
- [3] ALVARENGA. Romance de uma caveira. In: \_\_\_\_\_; RANCHINHO. **Violeiro Triste**. Curitiba: Revivendo, 2000. Faixa 18.
- [4] FURTADO, Capitão. Liga dos bichos. In: ALVARENGA; RANCHINHO. **Violeiro Triste**. Curitiba: Revivendo, 2000. Faixa 17.
- [5] CANHOTO, Léo. Delegado Lobo Negro. In: \_\_\_\_\_; ROBERTINHO. **Luar do sertão**. Curitiba: Revivendo, 2000. Faixa 6.
- [6] \_\_\_\_\_. Meu Carango. In: \_\_\_\_\_; ROBERTINHO. **Coleção luar do sertão**. Rio de Janeiro: Sony, [21--?]. Faixa 5.
- [7] PINGA ni mim. In: REIS, Sérgio. **Em foco**. São Paulo: Som livre, 2007. Faixa 8.
- [8] PIRES, Cornélio. Situação encrocada. In: \_\_\_\_\_. **Situação encrocada**. São Paulo: Colúmbia, 1930. Faixa 3.
- [9] TORRES, Raul. Festança do Tietê. In: \_\_\_\_\_; SERRA, Antenor. **Festança no Tietê**. São Paulo: RCA, 1939. Faixa 11.
- [10] VIEIRA, Ted. O menino da porteira. In: REIS, Sérgio. **Viola e violeiros**. São Paulo: Atração, 2003. Faixa 8.

---

<sup>1</sup> **Elaine Aparecida LIMA, especialista em Literatura Brasileira, Mestre em Letras e Doutoranda em Literatura** (UEL, Departamento de Letras Vernáculas e Clássicas)  
elainelima@onda.com.br