

Música Sertaneja: na raiz da experiência operária e popular (1930-1960)

Diego Tavares dos Santos

1. Introdução (Tema e Justificativa)

[Fala de um operário] *"Du lado da cama a campainha do despertadô grita alto": "aqui em casa, tem uma sirena que até us vizinho já reclamô dela. Quando ela bate, ela acorda todo mundo. Olha só aqui...qué vê?Vô botá pra funcioná". Não possuo despertadô e não confio nus relógio. De manhã nu escuru, ligo o rádio que já fica na Recor":*

[Locutor da Rádio Record] *"Ôi meus amigos!
Hoje é dia de São Crispim, segunda-feira, dia de preguiça, dia de fiaca, mas hoje nós retornamos mais uma vez aqui na Record. Sem fiaca e sem preguiça, para apresentar mais uma audição do nosso programa que vai até as oito horas. (...) E o Zé Bêthio vai apresentar o programa até as oito hora. Ôi turma! Hoje, como fazemos todos os dias o nosso programa apresenta músicas sertanejas ... Ô gente ... ô gente ... em São Paulo cinco e trinta e dois. Cinco horas e trinta e dois minutos. (...) Ô gente. Ô gente, em São Paulo cinco horas e trinta e cinco minutos. Cinco e trinta e cinco em São Paulo. Ô gente, agora o bom dia pra vocês da galinha sabina. Vem, sabina. Vem. Pi, pi, pi, pi, pi ... có ... ró ... có ... có ... chega sabina, tão bão ... agora dexa o lero-lero cantar. Vai lero. Vai ... có ... có ... có ... có ... ábri u bicão ... dá mais uma cantada, vamos ... có ...có ... có ... có ... Ô gente ... são cinco e trinta e seis. Cinco e trinta e seis em São Paulo. Ôi, ouvinte ... ocê que morô nu interior ... você tinha um mangueirão. Criava porcos, tinha um chiqueiro bacana. Lembra-se? Quantas vezes você jogou milho no mangueirão ... quantas vezes você descascou milho. Você ... é ... jogou no chiqueiro ... na seva. Quanto farelo ... quanto soro ... fala a verdade. Agora ocê ouve porcos nu nosso programa, ocê sente uma saudade danada du interior. Agora em São Paulo cinco horas e trinta e sete minutos. Cinco horas e trinta e sete minutos.¹*

Muito além dos muros das fábricas, do sindicalismo, das greves da época de Lula ou do Partidão, a classe operária brasileira vivia várias outras experiências significativas: jogava "futebol de várzea"; ia ao circo, ao teatro e ao cinema populares; despertava com o rádio, ouvia Zé Bettio e música sertaneja antes de iniciar cada dia de trabalho, como se assim revisasse a própria trajetória e conferisse algum sentido à confusão de sentimentos que misturava a saudade de um passado idealizado e a tristeza experimentada pela vida cotidiana nas cidades e nas fábricas. Assim, a questão central desse projeto é: de quais experiências sociais e simbólicas brotou um gênero tão popular na música popular brasileira?

Diversos aspectos simbólicos compõem a experiência e a *cultura da classe operária/cultura popular*². Isso não quer dizer que as condições materiais de existência sejam fatores secundários ou que a militância política seja pouco importante na formação da classe operária. Apenas quero destacar que apesar

¹ Esse é um trecho do *Programa Zé Bettio*, emissão radiofônica da Rádio Record que foi muito popular nos meios operários entre as décadas de 1960 e 1980. Retirei o excerto do primeiro capítulo da obra *Os Peões do Grande ABC* (RAINHO, 1980, p. 37-38).

² Desde já é imprescindível apontar um problema que apenas o desenvolvimento da pesquisa poderá efetivamente enfrentar: a pertinência de noções como *cultura de classe* e *cultura popular*, bem como suas diferenças e intersecções. De modo geral, pretendo inscrever este trabalho no âmbito da "cultura da classe operária" estando ciente, entretanto, que a identidade de classe não é a única referência significativa das camadas sociais subalternas. Isto é, a experiência social que conduz à formação da música sertaneja não se limita à experiência operária em sentido estrito, mas mantém relações com a experiência mais ampla das camadas sociais subalternas entre as quais se destaca a classe operária. Disso possivelmente implicará uma necessária ampliação da noção de *cultura de classe* para a noção de *cultura popular*. Por outro lado, é sempre preferível uma abordagem classista à uma interclassista que costuma omitir questões de dominação e apagar os vincos deixados pela experiência de classe. Portanto, por ora decidi mobilizar com o devido cuidado a expressão *cultura de classe* relacionando-a sempre que necessário à noção de *cultura popular*.

das condições objetivas materiais que definem a posição de classe, a experiência operária e popular é multidimensional e não se reduz aos seus aspectos mais puramente materiais ou políticos³.

De forma imediata, este projeto propõe uma investigação sociológica da música sertaneja, aqui compreendida como um dos elementos simbólicos da cultura da classe operária e das demais camadas sociais subalternas de nossa sociedade, no período entre 1930-1960⁴. Poder-se-ia dizer inicialmente que as canções sertanejas se constituíram como uma espécie de linguagem articulada pelos próprios operários a partir da experiência que viviam. Mas, além ser espécie de cristalização simbólica da experiência vivida, a música sertaneja foi um modo de compreender a difusa e desarticulada experiência cotidiana, ou seja, foi um modo de percebê-la, foi experiência percebida⁵. Pretendo, assim, considerar a música sertaneja como um meio de acesso à cultura de classe/cultura popular em seu longo processo histórico de formação. Evidentemente, aos poucos as práticas sociais em torno desse gênero musical ganharam uma dinâmica mais ou menos autônoma que esfacelou sua ligação imediata com a classe operária, transformando progressivamente a música sertaneja em satélite da indústria cultural, fato que implicou tanto em redefinições estéticas quanto em alterações no tipo de relacionamento estabelecido com o público. Tendo isso em vista, defini três eixos que conformam um ponto de partida para o desenvolvimento da pesquisa.

O primeiro eixo a destacar é que um estudo sobre a cultura da classe operária/cultura popular é o reconhecimento de que a cultura não se limita àquela da elite rica e/ou educada; ela é também a atividade simbólica praticada e usufruída pela massa de pessoas comuns. A música sertaneja é parte da cultura dessas pessoas, especialmente dos migrantes que se tornaram trabalhadores fabris e formaram nossa classe operária. Todavia, no período delimitado para a investigação (1930-1960), especialmente em seu início, a sociedade de classes ainda estava em formação no Brasil, de modo que as fronteiras entre as classes sociais eram menos perceptíveis, impedindo que se estabelecesse entre elas um fosso simbólico. Deste modo, por muito tempo a cultura de classe/cultura popular guardou importante relação com aquela que se consolidou como *cultura dominante, legítima e oficial*, constituindo diversos pontos de tangenciamento entre a experiência popular e àquela dos meios letrados, sendo razoável supor que a produção simbólica de elite não

³ Várias dimensões da experiência da classe operária brasileira já foram analisadas pela bibliografia especializada: o balanço sobre as condições materiais vividas pela classe operária brasileira; as dificuldades enfrentadas nos processos de trabalho da indústria; o movimento operário diante do tradicionalismo das nossas relações trabalhistas e sindicais (elemento central das teses do "populismo"), diante da robusta militância comunista e trabalhista que antecedeu o golpe de 1964, bem como diante do papel do "novo sindicalismo" etc. Entretanto, outras dimensões desta experiência multidimensional permanecem sem o devido destaque acadêmico, tais como o lazer operário, seu estilo de vida, seu gosto estético etc.

⁴ A modernização industrial brasileira remonta às duas primeiras décadas do século XX, entretanto ganhou impulso definitivo apenas no início da década de 1930. Assim, as transformações objetivas e subjetivas que definiram as principais características da classe operária brasileira e de nossas camadas sociais subalternas podem ser agrupadas no longo período entre 1930 e 1980. Como intento compreender a música sertaneja como parte da experiência social de nossas camadas sociais subalternas, delimito o período de investigação entre 1930 e 1960 na medida em que as transformações verificadas na música sertaneja nos últimos 45 anos derivam de processos históricos e sociais que já estavam consolidados desde o fim da década de 1960 e início da década seguinte. Resta apontar que uma das questões que pretendo analisar é justamente como o gênero musical sertanejo tornou-se preferência entre operários e amplos segmentos de nossas camadas sociais subalternas até o ponto de ser possível apontar que a música sertaneja pode ser compreendida como parte da experiência social operária e popular.

⁵ As noções de *experiência vivida* e *experiência percebida* foram aduzidas por E. P. Thompson (2004) e (1984).

tenha se chocado frontalmente contra a atividade simbólica operária e popular. Evidentemente, deve-se ressaltar a dominação simbólica exercida pela cultura letrada dominante e as tensões simbólicas entre o modo popular e maneira letrada de perceber nossa formação social. Ainda assim, ao invés de um contraponto radical entre a cultura de classe/cultura popular e a cultura letrada dominante, talvez seja mais profícuo supor que as ideias circularam entre as diversas classes e camadas sociais, cada uma realizando apropriações particulares a partir de contextos sociais e políticos específicos⁶. Em suma, partirei do fato de que as classes são fenômenos relacionais, de maneira que ao abordar a produção simbólica das camadas sociais subalternas, enfatizarei a circularidade das ideias e as diferentes maneiras pelas quais a produção simbólica se empalma na vida social, tentando compreender a cultura de classe/cultura popular em seus embates contra a dominação cultural da elite intelectual, sem, contudo, transformá-la em vítima indefesa da aculturação elitista (ou mesmo da indústria cultural), ou tampouco, apontá-la como tipo puro de espontaneidade e originalidade.

O segundo eixo a considerar é que além da circularidade de ideias entre a cultura letrada dominante e a cultura de classe/cultura popular, algumas abordagens logo se apressariam em frisar que, num cenário urbanizado e industrializado, a cultura de classe/cultura popular consiste em mero entretenimento comercializado, padronizado e massificado, advindo daí inevitável empobrecimento cultural de uma massa de consumidores incautos e passivos que aceita tudo que lhes é ministrado pela indústria do entretenimento. Todavia, generalizações deste tipo deixam de lado o fato de que o entretenimento industrializado voltado ao consumo popular simplesmente processa aquilo que é mais lucrativo, tomando para si e submetendo aos seus padrões os fenômenos culturais classistas/populares sem, contudo, esterilizá-los por completo: na cultura de classe/cultura popular sempre restam traços anticomerciais que derivam de um tipo de experiência e consciência que são tão contraditórias quanto a posição que as camadas sociais subalternas ocupam nas relações sociais capitalistas – contradição que se explicita no fato de que tais camadas tanto são partes resignadas da sociedade capitalista quanto são elementos rebeldes que apontam para além dela⁷.

Portanto, algumas interpretações ignoram toda a experiência social na qual e para a qual a música sertaneja foi criada (ainda que tenha sido no ventre da indústria cultural). Tais interpretações perdem de vista os processos de luta simbólica e de resistência à dominação cultural, assim como os momentos mais ou menos espontâneos de explosão criativa das camadas sociais subalternas. Deste modo, apesar da força

⁶ A circularidade entre os estilos popular e erudito encontra casos notáveis na cultura brasileira, entre os quais pode-se citar escritores como Oswald de Andrade, Mário de Andrade e vários outros modernistas etc. Tal circularidade não deve ocultar, todavia, processos de dominação cultural e eventuais traços elitistas e conservadores que, por exemplo, marcaram alguns dos nossos intelectuais modernistas – nesse sentido ver: Miceli (2001). Sobre a circularidade das ideias e práticas sociais, consultar Ginzburg (2006). Por fim, demonstrações notáveis de dominação cultural foram bem apresentados por Bourdieu (2007) e (2002) etc., e por Williams (2014), (2011) e (2011a) etc.

⁷ Deve-se, de qualquer maneira, reconhecer que ao tomar certa proporção, a produção simbólica das camadas sociais subalternas logo é fagocitada pela indústria cultural até tornar-se praticamente insípida, o quê, de qualquer modo, não significa que se reduza à mero enlatado industrial.

impositiva da cultura letrada dominante e da indústria cultural, que determinaram adaptações à música sertaneja, parece que esta jamais perdeu o vínculo social com seus consumidores, tendo sustentado, até quando foi possível, um de seus traços distintivos: o saudosismo e a tristeza – sentimentos socialmente construídos pela classe operária brasileira e nossas camadas sociais subalternas que lhas permitiram compreender melhor os desajustes da experiência social cidadina. Portanto, para objetivar o sentido do universo musical sertanejo suponho ser imprescindível interpretá-lo segundo sua vinculação classista e conforme as transformações sociais experimentadas por seu público consumidor.

O terceiro eixo a apontar é que a música sertaneja se desenvolveu a partir de um sistema relativamente autônomo de relações objetivas entre agentes e instituições (músicos, público, gravadoras, rádio, televisão etc.) que configurou aos poucos uma dinâmica interna própria capaz de formatar a música sertaneja. Isto é, se a música sertaneja é uma expressão da experiência social das camadas populares e se configurou na confrontação simbólica entre a cultura de classe/cultura popular e a cultura letrada dominante, ela apenas tomou forma definitiva num sistema de relações relativamente autônomo engatado na indústria de entretenimento. Assim, tentarei reconstruir o processo histórico que culminou no sistema de relações objetivas que constituiu o universo musical sertanejo.

Em suma, este projeto busca apresentar uma problematização que indique meios teóricos e metodológicos que possam oferecer uma perspectiva sociológica da música sertaneja a partir da triangulação entre *cultura de classe/cultura popular*, *indústria cultural* e *cultura letrada dominante*, com vistas a acessar os fios de mais longa duração da experiência social e simbólica da classe operária e das camadas sociais subalternas em geral, exercitando, assim, uma abordagem próxima do que se poderia chamar de história social das classes com o intento de preencher a lacuna deixada pelas poucas investigações existentes sobre a música sertaneja⁸.

2. Delimitação do problema da investigação

2.1. Elite letrada e música sertaneja

As décadas de 1920, 1930 e 1940 assinalam transformações decisivas na sociedade brasileira nos planos econômico, político, social e cultural⁹ que engendraram um deslocamento dos grupos sociais hegemônicos e um rearranjo na relação de forças políticas das elites dirigentes, tornando premente que o trabalho de dominação fosse dividido entre facções especializadas. Segundo Miceli (2001), nesse processo

⁸ Vejamos as poucas pesquisas existentes: Além dos estudos "clássicos" de Martins (1975, cap. 8) e Caldas (1977), há os trabalhos de Gutemberg (2013), Alonso (2011), Oliveira (2009), Faustino (2009) e Santos (2005) etc. Todos eles propuseram abordagem diferente da que pretendo desenvolver. Há ainda obras jornalísticas de tom apologético.

⁹ As transformações deste período foram a crise do setor agroexportador, a industrialização e urbanização aceleradas, a crescente intervenção do Estado em diversos domínios de atividade, a consolidação da classe operária e do empresariado industrial, a expansão das profissões técnico-burocráticas de nível superior, declínio político da oligarquia agrária, criação de novos partidos políticos e expansão de instituições estatais etc.

também se constituiu um mercado de bens culturais dotado de maior autonomia em relação aos antigos grupos oligárquicos dirigentes (e seus mecenas privados) que haviam dominado a Primeira República, redefinindo o espaço de oportunidades profissionais para os intelectuais. Dentre as segmentações no interior da elite dirigente, merece destaque um grupo dissidente cujo trunfo político derivava do prestígio intelectual¹⁰. Este grupo se entrincheirava especialmente no jornal *O Estado de S. Paulo*, que então acumulava êxitos técnicos, comerciais e editoriais que transformavam seus principais acionistas em atores sociais com força política crescente. A influência cultural do periódico paulistano se consolidou por meio da fundação de uma editora e revista de "alta cultura" (*Revista do Brasil*), de uma edição noturna (*Estadinho*), da contratação de intelectuais consagrados e de jovens intelectuais de destaque, do fortalecimento de sua rede de distribuição de livros nacionais e importados e da ampliação da rede de sucursais em todo o interior do estado de São Paulo (*idem*).

Os ocupantes dos postos nas sucursais eram pequenos profissionais liberais e/ou jornalistas de baixa patente que, de forma mais ou menos diletante, mobilizavam seu conhecimento da vida no interior do Brasil para se experimentar na temática sertanista que circulava mais intensamente desde fins do século XIX e manter todo tipo de interlocução com a prática simbólica das camadas sociais subalternas do interior do estado de São Paulo. Entretanto, à frente destes "pequenos sertanistas" havia intelectuais de grife como Euclides da Cunha, Mário de Andrade e, especialmente, Monteiro Lobato, que ampliavam este círculo para o *Museu Paulista*, a *Academia Paulista de Letras* e o *Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo*¹¹. De todo modo, o importante é frisar que graças a ação dos "pequenos sertanistas" d'*O Estado de S. Paulo*, as oportunidades não se restringiram à elite letrada. Assim, em virtude do estado embrionário do campo cultural, suas bordas eram suficientemente permeáveis, permitindo às classes subalternas empreender, em

¹⁰ Não quero, contudo, afirmar que estes dissidentes tenham se formado como um grupo dotado de interesses específicos e autossustentáveis, afinal, a quase idêntica posição de classe entre as várias facções da elite dirigente impedia qualquer autonomia desse tipo. De qualquer maneira, conforme sustenta Miceli (*idem*), deve-se reiterar que nesse período houve uma notável intensificação da divisão do trabalho de dominação que outorgava papéis diferentes aos diversos grupos da elite dirigente, permitindo que cada um pudesse ostentar um peso político próprio.

¹¹ Como referência provisória, pode-se apontar como "pequenos sertanistas": Amadeu Amaral, Arthur Azevedo, Belmiro Braga, Brício Filho, Cardoso de Meneses, Cláudio de Sousa, França Júnior, Gastão Tojeiro, Hugo de Carvalho Ramos, João Pinho, José Piza, Maria Lima etc. Com um pouco mais de destaque: Danton Vampré, Oduvaldo Vianna, Paulo Setúbal, Valdomiro Silveira e Cornélio Pires, entre vários outros que compuseram um batalhão de "pequenos intelectuais", jornalistas, políticos e assessores voltados à temática sertanista – ver: (MONTEIRO, 2012) e (MELO, 2007). Pode-se dizer que esses "pequenos sertanistas" tenham sido espécie de baixo clero em relação àquele grupo de intelectuais que Miceli definiu como "primos pobres" do modernismo brasileiro: *Os "primos pobres" cresceram e foram educados em cidades do interior e só vieram para a capital ao final da adolescência. (...) Sendo originários de famílias com proles numerosas, os "primos pobres" devem o mínimo de vantagens escolares e culturais com que se beneficiaram aos favores e ao amparo que a oligarquia dispensa a seus ramos empobrecidos.* (MICELI, *idem*, p. 105). (...) *Enquanto Oswald [de Andrade] faz sucessivas viagens à Europa [graças ao pecúlio familiar], Mário de Andrade [exemplo de "primo pobre"] realiza suas viagens de estudos e pesquisa pelo interior do país, aproveitando os materiais coligidos para diversificar suas áreas de produção intelectual, ou então servindo-se deles na sua produção literária... . (...) em 1928, [Mário de Andrade] publica o "Ensaio sobre música brasileira", que se vale dos materiais coletados a respeito das formas musicais populares. Mais tarde publica outros estudos sobre folclore, artes plásticas e inúmeras obras sobre temas musicais* (MICELI, *idem*, p. 255, nota de rodapé n.º 30). É provável que os "pequenos sertanistas" tenham seguido os passos de homens como Mário de Andrade e, em suas atividades políticas pelo interior dos estados de São Paulo, Paraná, Minas Gerais e Rio de Janeiro, ou mesmo nas atividades jornalísticas nas sucursais d'*O Estado de S. Paulo*, é provável que eles tenham descoberto para um público mais amplo a música folclórica caipira e, enfim, a tenham direcionado para o mercado fonográfico nascente.

parceria com alguns dos "pequenos sertanistas", suas atividades simbólicas com o fito de serem comercializadas, seja como entretenimento popular ou mesmo como mera curiosidade folclórica.

Deste modo, foi nas sucursais d'*O Estado de S. Paulo*, trincheira da elite intelectual paulista e pioneiro no alvorecer de nossa indústria cultural, que a tradição popular da música folclórica caipira se comunicou com alguns elementos da camada de letrados que orbitava o periódico. Nas sucursais se deu o primeiro encontro entre a produção simbólica popular, a indústria cultural e a elite letrada (por intermédio de seus representantes menores). Tomemos como caso paradigmático deste argumento um pequeno resumo da trajetória de Cornélio Pires.

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 e se tornou tipógrafo e jornalista em vários periódicos, entre eles *O Estado de S. Paulo*. Era boêmio e, além das rodas de viola, frequentava o *Café Guarany* – ponto de encontro de poetas, escritores e jornalistas na cidade de São Paulo –, contando figuras notáveis em seu círculo social, entre elas seu primo Amadeu Amaral¹² e Monteiro Lobato – de quem divergiu quando da caracterização do caipira *Jeca Tatu*, reforçando a polêmica nacional em torno do fato, contribuindo para que Lobato se retratasse por meio do personagem *Zé Brasil*. Nas primeiras décadas do século, se dedicou a registrar a cultura caipira, fazendo palestras sobre o tema, representando o caipira em monólogos que ele mesmo criava e, enfim, escrevendo livros sobre a música, a poesia, os contos, a linguagem e as anedotas sertanejas. Na verdade, sua atuação se emoldura num movimento muito maior de surto da temática sertanista, que teve expressões na literatura regionalista, no teatro, e posteriormente no cinema e na música¹³. No que se refere à música sertaneja, Cornélio Pires foi o responsável por trazer à cidade os primeiros caipiras para que gravassem suas canções que, à época, ainda se confundiam com a música folclórica. Formou a *Turma do Cornélio Pires*, espécie de caravana difusora dos músicos caipiras e, com a ajuda de seu sobrinho, Ariovaldo Pires¹⁴, fez a música sertaneja desembocar no rádio e ganhar o mundo¹⁵.

Como se vê, a produção simbólica sobre o mundo rural não foi uma invenção exclusiva dos "pequenos sertanistas" da cepa de Cornélio Pires ou mesmo dos grandes intelectuais pré-modernistas e modernistas que se debruçaram sobre a temática regionalista. Havia uma relevante experiência social que circundava as filiais d'*O Estado de S. Paulo* que transcendia a imagem do caipira muitas vezes articulada pelos pequenos e grandes intelectuais – como Monteiro Lobato e seu *Jeca Tatu*. Essas ponderações conduzem à hipótese de que a cultura popular não é mera derivação dos gabinetes da elite letrada, mas sim que sentimentos, frustrações e "causos" circulavam de forma desarticulada e relativamente independente das elites intelectuais, de maneira que as canções caipiras que chegavam às sucursais do *Estado de S. Paulo*

¹² Amadeu Amaral (1875-1929) foi folclorista, jornalista e poeta. Trabalhou em redações, ocupou cargos políticos, publicou livros e tornou-se membro da Academia Brasileira de Letras em 1919. Sobre a cultura caipira publicou em 1920 *Estudos Brasileiros: O Dialeto Caipira*.

¹³ Sobre o teatro caipira, ver: Melo (2007). Sobre o cinema caipira, ver: Monteiro (2012).

¹⁴ Ariovaldo Pires foi cantor, compositor e radialista. Nos meios populares era conhecido como Capitão Furtado, cantor caipira e apresentador do lendário programa de rádio *Arraial da Curva Torta*, veiculado nos anos 1940 pela rádio Difusora de São Paulo.

¹⁵ As informações sobre Cornélio Pires foram coletadas em Alonso (*idem*) e Nepomuceno (2005). Vejamos algumas de suas obras e seus respectivos anos de publicação: *Musa Caipira* (1910), *Cenas e Paisagens de Minha Terra* (1912), *Conversas ao pé do fogo* (1921), *Tragédia Cabocla* (1926), *Seleta Caipira* (1927), *Sambas e Cateretês* (1932), *Enciclopédia de Anedotas e Curiosidades* (1945) etc.

possivelmente tenham sido cristalizações dessa experiência vivida que Iha conferiam um formato e se tornavam uma linguagem por meio da qual os "caipiras" percebiam o mundo e a si mesmos.

Os intelectuais sertanistas encontraram uma experiência caipira pujante mas a redefiniram conforme a lógica do campo intelectual brasileiro, todavia, deve-se ressaltar que tal experiência parece não ter se restringido as fronteiras delimitadas pela elite letrada. Assim, é inevitável encontrar meios de acessar as dimensões mais desarticuladas da experiência popular, ainda que considerando o papel mediador (que deve ser relativizado sempre que possível) exercido por homens como Cornélio Pires, Câmara Cascudo etc. Portanto, se não existe produção simbólica popular em estado puro, também não se deve limitar a análise à produção simbólica da elite. Conforme enunciei na introdução do projeto, pretendo verificar a circularidade das ideias entre as classes e camadas sociais, de modo que na sequência da problematização tentarei expor uma maneira de acessar a experiência operária e popular em que foi gestada a música sertaneja.

2.2. Música sertaneja: saudosismo e tristeza

Além das intersecções entre a elite letrada e a cultura de classe/cultura popular e o peso crescente da indústria cultural, compreendo a música sertaneja como uma expressão simbólica mais ou menos articulada da experiência social compartilhada pelos músicos e por seu público; isto é, apesar da hegemonia da cultura letrada dominante, acredito que a música sertaneja tenha guardado relação com as transformações históricas objetivas na posição e na condição da classe operária e das camadas sociais subalternas no Brasil. Deste modo, é necessário compreender as transformações históricas experimentadas pela classe operária e pelas camadas sociais subalternas com vistas a desvendar as conexões de sentido que foram configuradas na experiência operária e popular e que infundiram significado na música sertaneja.

A música sertaneja expressa certa experiência coletiva. Ao dismantelar-se a tradicional vida rural, ela tornou-se como que uma leitura da experiência social e das referências simbólicas citadinas; ela é uma leitura realizada por homens que viveram uma experiência rural, migraram e sofreram com a modernização social e as novas condições que enfrentaram (normalmente como operários)¹⁶. As primeiras canções sertanejas foram produzidas em solo urbano e, ainda que submetidas desde cedo à lógica da indústria cultural, não podem ser definidas como mera “alienação” porquanto sejam resultados de verdadeira inversão simbólica empreendida tanto por seus produtores quanto por seus consumidores. Nas músicas sertanejas, suponho que os artistas e seu público resignificavam sua experiência urbana por meio de uma remissão *idealizada* à experiência vivida no mundo rural, tornando compreensível a modernização urbana e industrial e criando meios para tolerar as dificuldades, a humilhação e a pobreza vividas na cidade. Assim, creio que a música sertaneja (especialmente em seus primeiros momentos) não tenha se fundado diretamente na

¹⁶ Vale destacar que nas primeiras décadas do século XX a população brasileira ainda era majoritariamente rural, dado que apenas se alterou no início da década de 1970.

experiência rural (ou, como diria Antonio Candido, na *cultura rústica*¹⁷), mas sim no choque entre esta e a experiência vivida com a modernização e/ou a migração para as cidades. Deste modo, pode ser compreendida como "arma simbólica" mobilizada no enfrentamento subjetivo das transformações sociais que estavam em curso desde as primeiras décadas do século XX.

O principal mote das músicas sertanejas, portanto, não poderia ser outro senão o *saudosismo*¹⁸. O *sertanismo nostálgico*¹⁹ ora se apresenta na forma de lamúrias de um homem deixado pela amada que migrou para a cidade ou na saudade que por ela alimenta após ele próprio ter migrado; outras vezes trata da saudade da terra natal (ou do lugar onde passou a juventude) que, entretanto, teve de ser abandonada por conta da migração; há, ainda, canções cujo tema é a nostalgia de certas atividades profissionais que definham por conta do desenvolvimento tecnológico (como, por exemplo, o boiadeiro ou o pequeno agricultor). Em todos os casos, o êxodo rural é elemento recorrente na experiência das duplas sertanejas e, associado à insatisfação com a vida urbana, é o fato gerador do saudosismo. Como referência empírica deste argumento, pesquisei todas as 563 canções letradas que compõe a discografia de *Tonico & Tinoco*²⁰ e a partir de percepção quantitativa e qualitativa²¹ é possível afirmar que as canções sertanejas mais significativas do ponto de vista de seu público são aquelas que remetem ao tema do saudosismo. Ademais, escolhi esta dupla como referência para este projeto pois é tida como um clássico da música sertaneja. Vejamos como a trajetória dos irmãos violeiros se confunde com a experiência coletiva da classe operária e das camadas sociais subalternas.

Os irmãos *Tonico & Tinoco*²² eram filhos de um imigrante espanhol e de uma brasileira descendente de negros e índios que trabalhavam em fazendas de café em Botucatu, interior do estado de São Paulo. Desde muito jovens trabalhavam na roça e tocavam suas violas até a vida no campo tornar-se complicada devido à incapacidade de o governo Vargas estancar os efeitos da crise econômica mundial. Depois de quatro anos em Sorocaba (SP) a família migrou para a cidade de São Paulo em janeiro de 1941. O destino da família é sintomático do argumento que aqui desenvolvo: em São Paulo, as três irmãs da dupla se tornaram empregadas domésticas, um dos irmãos se tornou operário metalúrgico, enquanto Tonico trabalhava como diarista em chácaras no bairro de Santo Amaro e Tinoco trabalhava como operário na construção civil. Em suma, conquanto a vida lhes indicasse o destino de trabalhador pobre ou de operário, os irmãos não abandonaram a ambição de viver de música.

¹⁷ Ver: Candido (2010).

¹⁸ No clássico *Os Parceiros do Rio Bonito*, Antonio Candido mencionou um "saudosismo transfigurador" nas representações mentais dos caipiras: *Em primeiro lugar, observamos o que se poderia qualificar de saudosismo transfigurador – uma verdadeira utopia retrospectiva, se coubesse a expressão contraditória. Ele se manifesta, é claro, sobretudo nos mais velhos, que ainda tiveram contato com a vida tradicional e podem compará-la com o presente; mas ocorre também nos moços, em parte por influência daqueles. Consiste em comparar, a todo propósito, as atuais condições de vida com as antigas; as modernas relações humanas com as do passado. (idem, p. 225).*

¹⁹ Tal noção foi cunhada por Martins (1975).

²⁰ As letras das canções e a história da dupla foram pesquisadas no seguinte sítio eletrônico: www.tonicoetinoco.com.br. Para a história da dupla consulte também obra de Rosa Nepomuceno (*idem*).

²¹ Esta percepção qualitativa se construiu a partir de minha experiência social enquanto neto e filho de operários migrantes e grandes entusiastas da música sertaneja.

²² Tonico nasceu em 1917 e Tinoco nasceu em 1920.

Na cidade, a dureza do trabalho era em parte compensada pela visita aos circos, que então eram locais de encontro e lazer para operários e demais trabalhadores pobres. Os circos reuniam o público consumidor da música sertaneja, tornando-se, assim, polos difusores deste tipo de canção e ponto de encontro de muitas duplas que já despontavam nas rádios. Aos poucos Tônico e Tinoco aprenderam as articulações necessárias para se estabelecer no cenário sertanejo ainda em formação: nos circos conheceram as então famosas duplas *Raul Torres & Florêncio*, *Palmeira & Piraci* e o produtor musical Teddy Vieira, entre outras figuras proeminentes no nascente mercado fonográfico. A definitiva ocupação de um espaço no universo musical sertanejo se deu a partir de um concurso da rádio Difusora que procurava uma dupla para participar do programa sertanejo *Arraial da Curva Torta*, apresentado por Capitão Furtado, sobrinho de Cornélio Pires.

A trajetória de *Tônico & Tinoco* é o encontro de duas histórias: a história da formação do mercado fonográfico que deu origem à música sertaneja e a história da experiência coletiva dos migrantes que formaram a classe operária e as demais camadas sociais subalternas no Brasil. Os irmãos tiveram de se haver com as consequências de sua posição de classe num cenário em que a economia brasileira se dirigia à industrialização acelerada, de maneira que suas tomadas de posição em nada diferiram daquelas tomadas pelos milhares de migrantes que do dia para a noite se transformaram em operários. Sempre é difícil tangenciar todas as determinações estruturais de um fenômeno social e, para piorar, o espaço de possibilidades aos agentes nunca se resume apenas às alternativas óbvias deixadas pela estrutura social. Assim, ao mesmo tempo em que cumpriam seu destino social como operários, os irmãos violeiros viam o desenvolvimento econômico gerar uma lacuna que ambicionavam preencher: explorar comercialmente a música regional. Afinal, a massa de migrantes transformada em operariado teria capacidade de consumo, tornando-se uma franja no mercado fonográfico. Capitaneado pela turma de Cornélio Pires, os primeiros passos para a formação deste universo foram dados entre os anos 1920 e 1930, de maneira que a chegada de Tônico e Tinoco à São Paulo se deu num momento em que, para alguns poucos ocupantes de posições de classe semelhantes às dos irmãos, havia uma opção (ainda que restrita) além da vida operária: a música sertaneja. É claro que a posição por eles ocupada em nada era singular. Todavia, a posição de classe dos irmãos lhes colocava este tipo de atividade como alternativa: ao mesmo tempo em que compartilhavam uma experiência social comum a milhões de brasileiros, condicionantes específicas – como a trajetória de vida, as habilidades pessoais e mesmo àquelas necessárias quando a dupla ia aos circos e fazia as articulações com os agentes sociais mais bem posicionados no universo musical sertanejo etc. – permitiram, enfim, que os irmãos tivessem êxito como dupla sertaneja.

Infelizmente não cabe no espaço deste projeto apontar as razões pelas quais optei por *Tônico & Tinoco* como exemplo do argumento que aqui desenvolvo. Creio que com o desenvolvimento da pesquisa será possível encaixá-los numa constelação de outras duplas que tornarão a análise mais densa e refinada. De qualquer maneira, a trajetória da dupla é indício de que a experiência compartilhada pelos músicos e pelos consumidores da música sertaneja contribuiu decisivamente para a configuração do sentido social desse tipo de canção. Afinal, trata-se de uma mensagem perfeitamente ajustada ao público, tornando óbvia a homologia entre os temas musicais da dupla e a experiência social dos seus aficionados consumidores. Numa transação mais ou menos consciente, a exploração do saudosismo enquanto temática se originou das coincidentes experiências sociais das duplas e de seu público. Em sua maioria, a classe operária brasileira tem trajetória semelhante à de Tônico e Tinoco enquanto migrantes, de maneira que o êxodo rural é um dos elementos mais importantes de sua experiência comum. Impulsionada a partir dos anos 1930, a migração se intensificou entre as décadas de 1940 e 1980, tendo os migrantes se estabelecido especialmente na cidade de São Paulo e em sua região metropolitana, principal polo industrial em expansão no período. Ao se fundar

numa revisão idealizada do passado, o sertanismo nostálgico e transfigurador das músicas sertanejas completa seu sentido com o sentimento de tristeza que denota a insatisfação com a vida cidadina²³. Um trecho de *Saudade de minha terra* – canção que faz parte do cânone sertanejo – em que conscientemente a dupla canta para um público com quem partilha a experiência da migração e o sentimento de tristeza:

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./E digo com pena, mas esta morena não sabe o sistema em que fui criado./ Estou aqui cantando, de longe escutando.../Alguém está chorando com o rádio ligado.²⁴

A indicação de que “alguém está chorando com o rádio ligado” é o elemento marcador da intersubjetividade fundada na mesma experiência entre o produtor e o consumidor da música sertaneja: a migração e os problemas de adaptação à condição operária e à vida urbana. O desajuste social se constituía com o trabalho fabril ascético e disciplinado realizado em péssimas condições de higiene e segurança (ocasionando grande número de acidentes), com os baixos salários, com a rotatividade do emprego industrial, com a humilhação feita pelos chefes, e se agravava com a dieta paupérrima, com as doenças que acometiam o operário e sua família, com as precárias condições de moradia nos bairros populares que,

²³ Vejamos de perto o sentido que caracterizou a música sertaneja ao menos até a aceleração de seu processo de modernização. A canção *Caboclo na cidade* foi composta em 1982 por Dino Franco & Nhô Chico e gravada pela dupla caipira *Dino Franco & Mouraí*, tornando-se um clássico da música sertaneja. Transcrevi a letra da música conforme as palavras foram pronunciadas na gravação original:

Seu moço eu já fui roceiro no triângulo mineiro, onde eu tinha meu ranchinho./Eu tinha uma vida boa com a Isabel minha patroa e quatro barrigudinho./Eu tinha dois boi carreiro, muito porco no chiqueiro e um cavalo bão arreado./Espingarda cartucheira, quatorze vaca leiteira e um arrozal no banhado.

Na cidade eu só ia a cada quinze ou vinte dias pra vender queijo na feira./E no mais tava forgado, todo dia era feriado, pescava a semana inteira./Muita gente assim me diz que não tem mesmo raiz essa tal felicidade./Então aconteceu isso resorvi vender o sítio e vir morar na cidade.

Já faz mais de doze ano que eu aqui já tô morando, como eu tô arrependido./Aqui tudo é diferente, não me dou com essa gente, vivo muito aborrecido./Não ganho nem pra comer, já não sei o que fazer, tô ficando quase louco./É só luxo e vaidade, penso até que a cidade não é lugar de caboclo.

Minha fia Sebastiana que sempre foi tão bacana, me dá pena da coitada./Namorou um cabeludo que dizia ter de tudo, mas fui ver não tinha nada,/se mandou pra outras bandas ninguém sabe onde ele anda e a fia tá abandonada./Como dói meu coração, ver a sua situação: nem sorteira e nem casada.

Até mesmo a minha veia já tá mudando de ideia, tem que ver como passeia./Vai tomar banho de praia, tá usando minissaia e arrancando a sombrancêia./Nem comigo se incomoda, quer saber de andar na moda, com as unhas toda vermeia./Depois que ficou madura, começou a usar pintura, credo em cruz, que coisa feia.

Vortar pra Minas Gerais sei que agora não dá mais, acabou o meu dinheiro./Que saudade da paióça, eu sonho com a minha roça no triângulo mineiro./Nem sei como se deu isso, quando eu vendi o sítio pra vir morar na cidade.../Seu moço naquele dia eu vendi minha família... e a minha felicidade.

²⁴ *Saudade de minha terra* foi composta em 1966 por Paschoal Todarelli e Gérson Coutinho da Silva (respectivamente Belmonte e Goiá), e gravada pela dupla *Belmonte & Amaraí*.

ademais, careciam de serviços públicos etc.²⁵. Isso tudo dá a medida da tristeza e da resignação com que a canção termina; vê-se o passado rural como uma época exclusivamente feliz que jamais retornará, restando a vida infeliz na cidade²⁶.

A experiência da classe operária e das camadas sociais subalternas é uma chave importante na decifração sociológica da música sertaneja também noutro aspecto: a consolidação deste gênero dependeu de sua capacidade de ir além dos adeptos das pequenas cidades do interior dos estados do sudeste e do sul, isto é, sua integração definitiva ao mercado fonográfico se deu apenas após a constituição de um público consumidor para este tipo de canção, o proletariado urbano²⁷.

Aos poucos, contudo, o desenvolvimento do universo musical sertanejo fez o sertanismo nostálgico ceder espaço para um sentido mais propriamente urbano em que os romances vividos na cidade e o consumismo passaram a figurar como principais temáticas das canções. É provável que tal deslocamento tenha acompanhado as transformações experimentadas pela classe operária brasileira a partir do final da década de 1960 e início da década seguinte. De fato, ainda que a migração continuasse nas décadas de 1970 e 1980, cada vez mais as novas gerações operárias já nasciam nas cidades ou chegavam ainda crianças, perdendo o vínculo com o passado rural idealizado pelas canções sertanejas mais antigas. Parece que pouco a pouco a imagem romântica do mundo rural perdeu lugar e se fortaleceu um cancionário sertanejo já adaptado ao novo estilo de vida das camadas sociais subalternas.

Apesar das transformações ao longo da história da música sertaneja, a coincidência entre a experiência dos músicos e àquela de seu público consumidor transforma este gênero musical num flanco de acesso à cultura de classe/cultura popular mais ampla na medida em que tais canções são cristalizações da experiência vivida pelos violeiros e compartilhada pelas camadas sociais subalternas. Assim, além das relações simbólicas entre a cultura letrada dominante e a cultura de classe/cultura popular, é necessário compreender as relações entre a produção simbólica popular e as transformações históricas objetivas na posição e na condição da classe operária e das camadas sociais subalternas.

²⁵ Existe extensa bibliografia na sociologia do trabalho sobre as condições historicamente enfrentadas pela classe operária brasileira seja em sua atividade laboral seja noutras dimensões da vida social. Como a bibliografia é vasta e não se associa diretamente à pesquisa aqui projetada, me furtarei a apresentar em pormenor estas referências.

²⁶ Outro clássico da música sertaneja de raiz é a canção *Jeitão de Caboclo*, de Liu & Léo. Vejamos como sua última estrofe combina a saudade à infelicidade e à resignada “perda de forças”: *Queria rever o sol com seus raios fluorescentes/Sumindo atrás da serra roubando o dia da gente/O pé de dama-da-noite, junto ao mastro de São João/Que até hoje perfumam a minha imaginação./O caso é que eu não posso fazer o tempo voltar/Sou um cocão sem chumaço que já não pode cantar./Hoje eu vivo na cidade, perdendo as forças aos poucos/Mas não consigo perder o meu jeitão de caboclo.*

²⁷ Um dos indícios de que o proletariado foi o público consumidor da música sertaneja é o fato de que no início da década de 1970, com o gênero musical já consolidado, a maioria dos programas de rádio que transmitiam esse tipo de música tenham sido irradiados entre as 5 horas e as 7 horas (40,1%) e entre as 18 horas e as 21 horas (28,5%), ou seja, exatamente os horários que antecedem e sucedem a jornada de trabalho dos operários (MARTINS, 1975, p. 119).

2.3. A autonomização do universo musical sertanejo

Entre as poucas investigações sobre a música sertaneja, a investigação de Caldas (1977) tornou-se referência obrigatória na medida em que colecionou fontes e informações bastante relevantes sobre este gênero musical. Todavia, ostentando forte inspiração frankfurtiana (à época referencial ainda dominante na "sociologia da cultura" uspiana), o autor optou por destacar a suposta alienação característica da música sertaneja – devida ao fato de estar imbricada com a indústria cultural – e, assim, deixou de investigar a materialidade própria em que ela está embebida. Para Caldas – também inspirado pelo ensaio de José de Souza Martins (1975, cap. 8) – a "música caipira" foi aquela ainda não submetida à indústria cultural, tendo sido, por isso, parte do folclore caipira paulista ainda associado a rituais religiosos ou profanos, ao passo que a "música sertaneja" era aquela já submetida à indústria cultural e, por isso, esvaziada de qualquer autonomia expressiva.

O critério de classificação de Caldas oculta as peculiaridades da transição da música folclórica para a música sertaneja e outorga à indústria do entretenimento uma força esterilizadora bastante irreal na medida em que, mesmo quando submetida à lógica industrial, a cultura de classe/cultura popular jamais se reduz à inexpressividade. Deste modo, embora a música folclórica deva ser diferenciada da música sertaneja, prefiro acompanhar os deslocamentos e disputas em torno desta transição, compreendendo-a, enfim, no quadro da formação histórica do universo musical sertanejo definido pela dinâmica das relações objetivas entre instituições e agentes que o compuseram, evidenciando as origens sociais e as trajetórias pessoais e familiares dos agentes, suas escolhas e vinculações classistas etc. Isto é, pretendo reconstruir o quadro das relações objetivas travadas entre músicos, gravadoras, rádio, televisão, público etc.

Para compreender a música sertaneja é necessário partir das vinculações de classe dos músicos e do público consumidor e verificar eventuais embates simbólicos entre a cultura de classe/cultura popular e a cultura letrada dominante, todavia é inexorável reconstruir a história deste gênero musical por meio de uma análise do funcionamento interno do universo musical relativamente autônomo do qual brotou. Para tanto, procurarei apresentar as relações objetivas entabuladas por agentes e instituições que progressivamente foram atraídos pela força centrípeta exercida pela indústria cultural que processava e formatava a música sertaneja. Tentarei, em suma, verificar em que medida houve um processo de transformação da música sertaneja desde a música folclórica até aquela definitivamente orientada pelas diretrizes da indústria fonográfica, supondo que tal mudança resultou de um arranjo de agentes e instituições cuja dinâmica foi cada vez mais orientada por regras específicas ao universo musical sertanejo. Só neste tipo de análise torna-se possível objetivar e desvelar processos de dominação cultural, lutas simbólicas e momentos mais ou menos espontâneos de explosão criativa das camadas sociais subalternas, ou até mesmo a resistência dúbia

que as primeiras duplas sertanejas empreenderam contra a “modernização” da música sertaneja²⁸. Em suma, pretendo objetivar a história da música sertaneja desde os primeiros músicos (*duplas caipiras*)²⁹ até as duplas “modernas” que se popularizaram a partir do final dos anos 1960 e início dos anos 1970³⁰.

A análise do processo de autonomização do universo musical sertanejo também deverá considerar as disputas internas surgidas em torno da noção de autenticidade e seus corolários em termos de classificação de subgêneros musicais, bem como deverá contemplar as transformações estéticas que expressaram tais disputas, evidenciando os diversos ritmos, instrumentos, temática das letras etc., que definiram a história do cancionário sertanejo.

Portanto, se as sucursais d'*O Estado de São Paulo* foram o ponto de encontro entre duas experiências – a dos migrantes que se tornariam operários e os “pequenos sertanistas” representantes da elite letrada –, diversos agentes construíram um universo musical específico que contribuiu decisivamente no processamento e formatação da música sertaneja ao longo de sua história. Cornélio Pires formou caravanas, promoveu shows sertanejos em espetáculos circenses e encaminhou as primeiras duplas sertanejas às gravadoras e ao rádio; foi pioneiro de uma história que precisa ser reconstruída com vistas a compreender as estruturas objetivas que emolduraram as trajetórias de alguns poucos migrantes que tiveram diante de si duas expectativas acerca do próprio futuro: tornar-se operário ou seguir a improvável profissão de cantor sertanejo. Sem a constituição de um universo musical relativamente autônomo não teria existido a música sertaneja, dessa maneira, cabe reconstruí-lo sociologicamente.

3. Objeto, Hipótese e Objetivos

3.1. Objeto e Objetivos

O objeto imediato deste trabalho é o sentido social da música sertaneja entre as décadas de 1930 e 1960.

O primeiro objetivo deste projeto é oferecer uma visada sociológica sobre o universo musical sertanejo e assim contribuir para a história cultural das camadas sociais subalternas no Brasil. Além disso, ao verificar as condições sociais de possibilidade da música sertaneja, pretendo definir a posição relativa deste

²⁸ A resistência à modernização da música sertaneja sempre foi um tanto dúbia na medida em que era encetada por músicos e outros agentes sociais que eram eles próprios produtos do processo de modernização.

²⁹ Entre as décadas de 1920 e 1930, se destacaram: *Cornélio Pires, Alvarenga & Ranchinho, Angelino de Oliveira, Athos Campos, Briquinho & Brioso, João Pacífico, José Rielli, Raul Torres & Florêncio, Serrinha* etc.; a partir da década de 1940: *Anacleto Rosas Júnior, Capitão Furtado, Cascatinha & Inhana, Carreirinho, José Fortuna, Luizinho & Limeira, Mário Zan, Nhô Pai, Palmeira & Piraci* (depois *Biá*), *Zé Carreiro* etc.; entre as décadas de 1950 e 1960: *Ado Benatti, Cacique & Pajé, Inezita Barroso, Irmãos Galvão, Lourenço & Lourival, Moacyr dos Santos, Pedro Bento & Zé da Estrada, Silveira & Silverinha, Sulino & Marrueiro, Vieira & Vierinha, Teddy Vieira, Tião Carreiro & Pardinho, Tonico & Tinoco, Zé do Rancho* etc.; após a década de 1950: *Dino Franco & Mouraí, Liu & Léo, Zico & Zeca, Zilo & Zalo, Belmonte & Amaraí* etc. (ALONSO, 2007, p. 35).

³⁰ Da combinação das influências da *Jovem Guarda* com algumas transformações que despontavam na música sertaneja desde as décadas de 1950 e 1960 (*Cascatinha & Inhana, Pedro Bento & Zé da Estrada* etc.) começam a surgir duplas como *Léo Canhoto & Robertinho* (sucesso desde o fim da década de 1960), *Milionário & José Rico* e *Chitãozinho & Xororó* (sucesso a partir da década de 1970) e *Leandro & Leonardo, Zezé Di Camargo & Luciano* etc (sucesso a partir da década de 1980)³⁰.

gênero musical na música popular brasileira, retirando-a da condição de esquecimento em nossa cultura popular³¹. Subsidiariamente, suponho que a pesquisa aqui projetada possa contribuir também para a história da formação do rádio e da indústria fonográfica no Brasil a partir da reconstrução do processo histórico que culminou no sistema de relações objetivas que constituiu o universo social do qual emergiu a música popular brasileira.

3.2. Hipóteses

A hipótese central que orientará o trabalho é que a partir da década de 1930, isto é, no início da consolidação da sociedade de classes no Brasil, certas injunções sociais permitiram que a música sertaneja tenha surgido como uma cristalização de certas ideias que, à época, circulavam intensamente entre a elite letrada dominante brasileira e nossas camadas sociais subalternas. Suponho que a música sertaneja tenha se formado nos interstícios verificados entre as camadas sociais subalternas e a elite letrada dominante, sendo, portanto, um exemplo da forte ambivalência identitária que marcou profundamente nossas camadas sociais subalternas no processo de consolidação da sociedade de classes no Brasil. O encontro dessas classes e camadas sociais se deu no seio da indústria cultural, entendida aqui eminentemente como um arranjo de relações objetivas entre agentes e instituições que aos poucos constituiu um universo musical relativamente autônomo que processava, formatava e refratava a música recém desprendida do folclore caipira.

Dessa primeira hipótese, derivo uma segunda em que suponho que a música sertaneja guardou significativa relação com as transformações históricas objetivas na posição e na condição da classe operária e das camadas sociais subalternas no Brasil. Isto é, creio que a música sertaneja possa ser compreendida como um bem simbólico enganchado na experiência social da classe operária e das camadas sociais subalternas em suas relações sociais e simbólicas com as camadas sociais dominantes.

Assim, suponho que o gênero musical sertanejo nasceu de um encontro de classes e camadas sociais e se desenvolveu a partir da crescente força centrípeta da indústria fonográfica e das transformações sociais experimentadas por seu público consumidor, derivando dessas forças sociais as inovações estéticas e temáticas ocorridas ao longo da história desse gênero musical.

4. Metodologia e Procedimentos de Pesquisa

Tentarei objetivar o sentido social da música sertaneja a partir da relação entre as transformações na oferta deste gênero musical e as transformações de seu público consumidor. Para tanto, proponho dupla

³¹ Normalmente foi o samba que ostentou o epíteto de grande expressão da cultura popular no Brasil. Já existem diversos estudos sobre o tema, entre os quais o recente trabalho de Cerboncini Fernandes (2010), estudo em que podem ser encontradas outras referências para um aprofundamento acerca da história social do samba.

abordagem metodológica: por um lado tentarei reconstruir o universo musical sertanejo, isto é, o arranjo de agentes e instituições (músicos, público, gravadoras, rádio, televisão etc.) que se constituiu historicamente e que, a partir de suas relações objetivas, infundiu sentido à música sertaneja; por outro lado, buscarei verificar de que maneira este sentido social da música sertaneja processada pela indústria de entretenimento brotou da experiência da classe operária e das camadas sociais subalternas em geral, considerando-as em suas intersecções com a cultura letrada dominante.

Tanto quanto for possível, ao sabor das necessidades e limitações da pesquisa, mobilizarei múltiplos procedimentos de investigação com vista a identificar fontes e coligir materiais que possam se controlar mutuamente quando contrapostos. Assim, além da revisão bibliográfica geral e específica, buscarei investigar a literatura regionalista e sertanista que eventualmente guarde conexões com a música folclórica caipira e a música sertaneja; também investigarei periódicos (como *O Estado de S. Paulo* e outros jornais); revistas de variedades ou acadêmicas (tais como a *Revista do Arquivo Municipal de São Paulo*, a *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo*, a *Revista do Museu Paulista*, a *Revista da Academia Paulista de Letra* etc.); livros de memórias e biografias de cantores, duplas ou outros agentes sociais relevantes, bem como eventuais volumes de correspondência; manuais, antologias, dicionários, almanaques e/ou enciclopédias musicais; demais publicações dos pequenos e dos grandes sertanistas; entrevistas com músicos, entusiastas da música sertaneja e outros informantes etc.

Na medida em que identificar os principais músicos e agentes sociais do universo musical sertanejo, delimitarei os casos mais significativos e adensarei a investigação por meio da análise da discografia sertaneja e da consecução de entrevistas, tanto com os músicos paradigmáticos quanto com outros agentes sociais relevantes. Nesse ínterim, a frequência a museus, bibliotecas e arquivos públicos será recurso constante; aliás, é possível adiantar que além da *Discoteca Oneyda Alvarenga* (antiga *Discoteca Pública Municipal de São Paulo*), do *Museu da Imagem e do Som (MIS)* de São Paulo e de outras localidades, pesquisarei em acervos especificamente voltados à memória da música sertaneja ou de seus personagens insígnies (tais como o *Museu Cornélio Pires*, em Tiête/SP e o *Museu Tônico & Tinoco*, em Pratânia/SP etc.), e nos arquivos do *Viola, minha viola*, programa transmitido pela TV Cultura há 34 anos.

Intento, assim, construir um modelo coletivo a partir da análise das variações de trajetórias individuais dos cantores e das duplas sertanejas, destacando suas origens de classe e familiares, suas posições sociais antes e após a migração, suas perspectivas profissionais etc.

5. Cronograma

| | 2015 | | 2016 | | 2017 | | 2018 | |
|--------------------------------|--------|--------|--------|--------|--------|--------|--------|--------|
| | 1º sem | 2º sem | 1º sem | 2º sem | 1º sem | 2º sem | 1º sem | 2º sem |
| Disciplinas do Programa | XX | XX | | | | | | |

| | | | | | | | | |
|---------------------------------------|----|----|----|----|----|----|----|----|
| Revisão bibliográfica | XX | XX | XX | XX | XX | XX | XX | |
| Pesquisa documental e arquivística | XX | XX | XX | XX | | | | |
| Entrevistas | XX | XX | XX | XX | | | | |
| Análise e sistematização dos dados | | XX | XX | XX | XX | XX | XX | |
| Redação do relatório parcial | | XX | XX | XX | | | | |
| Qualificação | | | | XX | | | | |
| Intercâmbio internacional (sanduíche) | | | | | XX | XX | | |
| Redação da tese | | XX | XX | XX | XX | XX | XX | XX |
| Defesa | | | | | | | XX | XX |

6. Bibliografia

6.1. Bibliografia consultada

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

BOURDIEU, Pierre. *A Distinção: crítica social do julgamento*. Editora Zouk, Porto Alegre: 2007

_____. *A economia das trocas simbólicas*. Perspectiva, São Paulo: 1974

_____. *As regras da arte*. Companhia das Letras, São Paulo: 2002

_____. *O Poder Simbólico*. Bertrand Brasil, Rio de Janeiro: 2007

CALDAS, Waldenyr. *Acorde na Aurora*. Editora Nacional, São Paulo: 1977

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

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

FAUSTINO, Jean Carlo. *A moda de viola na era da sua reprodutibilidade técnica*. Trabalho apresentado na ANPOCS (2009)

FERNANDES, Dmitri Cerboncini. *A Inteligência da Música Popular: a "autenticidade no samba e no choro* (tese de doutorado). USP, São Paulo: 2010

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes*. Companhia das Letras, São Paulo: 2013

GUTEMBERG, Jaqueline Souza. *Entre Modas e Guarânias: a produção musical de José Fortuna e seu tempo (1950-1980)* (dissertação de mestrado). UFB, Uberlândia: 2013

- HOBBSAWM, Eric J. *História Social do Jazz*. Editora Paz e Terra, Rio de Janeiro: 2011
- MARTINS, Heloísa Helena T. de Souza. *Igreja e movimento operário no ABC*. Hucitec, 1994
- MARTINS, José de Souza. *Capitalismo e tradicionalismo*. Editora, São Paulo: 1975
- MICELI, Sérgio. *Intelectuais à brasileira*. Cia. das Letras, São Paulo: 2001
- MELO, Cassio Santos. *Caipiras no Palco: Teatro na São Paulo da Primeira República* (dissertação de mestrado). UNESP, Assis: 2007
- MONTEIRO, Guilherme Seto. *Condão Caipira: produção e recepção do cinema de Amácio Mazzaropi* (dissertação de mestrado). USP, São Paulo: 2012
- NEGRO, Antônio Luigi. *Zé Brasil foi ser peão: sobre a dignidade do trabalhador não qualificado na fábrica automobilística* In BATALHA, Cláudio H. M.; SILVA, Fernando Teixeira da; FORTES, Alexandre (org.). *Culturas de classe*. Editora Unicamp, São Paulo: 2004
- NEPOMUCENO, Rosa. *Música caipira: da roça ao rodeio*. Editora 34, São Paulo: 2005
- OLIVEIRA, Allan de Paula. *Miguilim foi pra cidade ser cantor: uma antropologia da música sertaneja* (tese de doutorado). UFSC, Florianópolis: 2009
- RAINHO, Luís Flávio. *Os peões do grande ABC*. Editora Vozes, São Paulo: 1980
- 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
- THOMPSON, E. P.. *A Formação da Classe Operária Inglesa*. 3 vol. Paz e Terra, São Paulo: 2004
- _____. *La política de la teoría* In SAMUEL, Raphael (org.). *Historia Popular y Teoría Socialista*. Editorial Crítica, Barcelona: 1984
- WILLIAMS, Raymond. *A produção social da escrita*. Editora UNESP, São Paulo: 2014
- _____. *Cultura e Materialismo*. Editora UNESP, São Paulo: 2011
- _____. *O campo e a cidade: na história e na literatura*. Editora Companhia das Letras, São Paulo: 2011a

6.2. Referências para a pesquisa

- ADORNO, T. W. *Sobre música popular* In: COHN, Gabriel (org.). *T. W. Adorno*. Editora Ática, São Paulo: 1986 [1941].
- _____. 1999 [1938]. *O Fetichismo na música e a regressão da audição* In *Adorno: textos escolhidos*. (Coleção “Os Pensadores”). Nova Cultural, São Paulo: 1999
- _____. *Filosofia da Nova Música*. Perspectiva, São Paulo: 2002.
- _____. *Ideias para a Sociologia da música* In Os pensadores - Benjamim, Horkheimer, Adorno e Habermas, ps. 259-268. Editora Abril Cultural, São Paulo: 1980
- _____. *Introduction à la sociologie de la musique: douze conférences théoriques*. Contrechamps, Genebra: 1994

- ADORNO, T.W. & HORKHEIMER, M. *A Indústria Cultural: o esclarecimento como mistificação das massas In Dialética do Esclarecimento*. Editora Zahar, Rio de Janeiro: 1985
- ALVES FILHO, Aluizio. *As metamorfoses do Jeca Tatu: a questão da identidade do brasileiro em Monteiro Lobato*. Editora Inverta, Rio de Janeiro: 2003
- AMARAL, Amadeu. *O dialeto caipira: gramática – vocabulário*. São Paulo, 2006. Disponível em: [<http://www.bibvirt.futuro.usp.br/content/view/full/15750>]. Acessado em: 26/04/2006.
- 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.)
- _____. *Música e Jornalismo (1933-1935): Diário de São Paulo*. EDUSP/HUCITEC, São Paulo: 1993.
- _____. *Samba rural paulista In Aspectos da Música Brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, São Paulo: 1965
- ARANTES, Otilia Beatriz Fiori e ARANTES, Paulo Eduardo. *Moda Caipira In Revista Discurso* (Departamento de Filosofia da USP), n.º 26, p. 33-68, 1996.
- ARAÚJO, Alceu Maynard de. *Folclore Nacional: danças, divertimentos e festas*. São Paulo: Melhoramentos, São Paulo: 1964
- BARBOSA, M. C. *História Cultural da Imprensa - Brasil (1900-2000)*. Editora Mauad, Rio de Janeiro: 2007
- BONADIO, Geraldo e SAVIOLI, Ivone de Lourdes. *Música sertaneja e classes subalternas In MELO, José Marques de (org.). Comunicação e classes subalternas*. Cortez Editora, São Paulo: 1980
- BRAGA, L. O. R. C. *A invenção da música popular brasileira: de 1930 ao final do Estado Novo* (tese de doutorado). UFRJ, Rio de Janeiro: 2002
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Os Sacerdotes da Viola: rituais religiosos do catolicismo popular em São Paulo e Minas Gerais*. Editora Vozes, Petrópolis, 1981.
- CARDOSO JÚNIOR, Abel. *Cornélio Pires: o primeiro produtor independente de discos no Brasil*. São Paulo: Fundação Ubaldino do Amaral/Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, São Paulo: 1986
- CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloísa; EISENBERG, José. 2004. *Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. Fundação Perseu Abramo, São Paulo: 2004 (3 volumes).
- CHIARELLI, T. *Um jeca nos vernissagens*. EDUSP, São Paulo: 1995.
- CHIARINI, João. *Cururu In Revista do Arquivo Municipal*, ano 13, vol. CXV, jul./set., São Paulo, p. 81-198, 1947
- COLI, J. *Música Final: Mário de Andrade e sua coluna jornalística*. Editora da Unicamp, Campinas: 1998
- CORRÊA, Roberto. *A arte de pontear viola*. Edições do Autor, Curitiba: 2000.
- CORRÊA, Roberto; SANGER, Juliana e MARCHI, Lia. *Tocadores – homem, terra, música e cordas*. Olaria, Curitiba: 2002.
- CORREA, T. G. *Mercado da Música: Disco e Alienação*. Editora Expert, São Paulo: 1987

- CUNHA, Euclides da. *Os Sertões*. Editora Nova Aguilar, Rio de Janeiro: 2002 (série “Intérpretes do Brasil”, v. 1).
- DIAS, Marcia Tosa. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. Boitempo, São Paulo: 2008
- DUARTE, Geni Rosa. *Múltiplas Vozes no Ar: o rádio em São Paulo nos anos 30 e 40* (tese de doutorado). PUC/SP, São Paulo. 2000.
- DURHAM, Eunice. *A Caminho da Cidade*. Perspectiva, São Paulo: 1973.
- FERREIRA, A.C. *A Epopeia Bandeirante: Letrados, instituições, invenção histórica (1870-1940)*. Editora Unesp, São Paulo: 2002
- FERRETE, J. L. Capitão Furtado: *viola caipira ou sertaneja?* Instituto Nacional de Música. Divisão de Música Popular. Funarte, Rio de Janeiro: 1995
- GRAMSCI, A. *Os intelectuais e a Organização da Cultura*. Civilização Brasileira, São Paulo: 1978 (2ª ed.)
- HONÓRIO FILHO, Wolney. *O Sertão Nos Embalos da Música Rural: 1929-1950* (dissertação de mestrado). PUC/SP, São Paulo: 1992
- IKEDA, Alberto. *Cururu: resistência e adaptação de uma modalidade musical da cultura tradicional paulista*. ArteUnesp, vol. 6, São Paulo, p. 17-29, 1996
- LAJOLO, Marisa. *Jeca Tatu em Três Tempos* In SCHWARCZ, Roberto (org.). *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, São Paulo: 1983
- LOBATO, Monteiro. *Urupês*. Brasiliense, São Paulo: 1951
- KRAUSCHE, Valter. *Música Popular Brasileira*. Editora Brasiliense, São Paulo: 1983
- MANZONI, Francis M. A. *Os trabalhadores “caipiras” em mercados e feiras-livres: São Paulo (1867 – 1914)* (dissertação de mestrado). UNESP, Assis: 2004.
- MARCONDES, Marcos (org.). *Enciclopédia da Música Brasileira: popular, erudita e folclórica*. Art Editora/Publifolha, São Paulo: 1977 & 2003
- MARTINS, José de Souza. 2004. *O migrante brasileiro na São Paulo estrangeira* In PORTA, Paula (org.). *História da Cidade de São Paulo* (volume 3) - *A cidade na primeira metade do século XX (1890-1954)*. Paz e Terra, São Paulo: 2004 p. 153-213.
- MORAES, J. G. V. de. *As sonoridades paulistanas*. Funarte & Editora Bienal, Rio de Janeiro: 1997
- MUGNAINI JR., AYRTON. *Enciclopédia das músicas sertanejas*. Editora Letras & Letras, Rio de Janeiro: 2001
- NAPOLITANO, Marcos. *A invenção da música popular brasileira: um campo de reflexão para a história social* In *Latin America Music Review*, 19(1), p. 92-105, 1998.
- _____. *A Síncopa das Idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*. Editora da Fundação Perseu Abramo, São Paulo: 2007..
- _____. *Cultura Brasileira: Utopia e Massificação (1950-1980)*. Editora Contexto, São Paulo: 2004
- _____. *História e Música: História Cultural da Música Popular*. Editora Autêntica, Belo Horizonte: 2005
- NISHI, João. *Viola Caipira*. Mimeo, Curitiba: 2003.

- NEIVA, Ana Lucia. *Chitãozinho e Xororó: nascemos para cantar*. Ed. Prêmio, São Paulo: 2002
- OLIVEIRA, Allan de Paula. *O Tronco da Roseira: por uma antropologia da viola caipira* (dissertação de mestrado). UFSC, Florianópolis: 2004
- PIRES, Cornélio. *Conversas ao pé do fogo*. Editora Ottoni, São Paulo: 2002
- _____. *Musa Caipira/As Estrambóticas Aventuras do Joaquim Bentinho (O Queima-Campo)*. Prefeitura Municipal de Tietê, Tietê: 1985.
- REILY, Suzel Ana. *Musica Sertaneja and Migrant Identity: the stylistic development of Brazilian genre* In *Popular Music*. 11(3), October, p. 337-358, 1992.
- RIBEIRO, José Hamilton. *Música Caipira: as 270 maiores modas de todos os tempos*. Editora Globo, São Paulo: 2006
- RODRIGUES, Sônia Maria Branks Calazans. *Jararaca e Ratinho: a famosa dupla caipira*. Editora Funarte, Rio de Janeiro: 1983.
- SANT'ANNA, Romildo. *A moda é viola: ensaio do cantar caipira*. Arte & Ciência, São Paulo: 2009
- SANTOS, Deurides. *Leandro e Leonardo: a vida real da querida dupla sertaneja*. Editora Vozes, Petrópolis: 1999
- SANTOS, Fernanda (org.). *Zezé Di Camargo e Luciano: dois corações e uma história*. Editora Abril, São Paulo: 2010
- SEVERIANO, Jairo e HOMEM DE MELLO, Zuza. *A Canção no Tempo: 85 anos de música brasileira*. (Volume 1: 1901-1957). Editora 34, São Paulo: 1997
- SILVEIRA, C. R. *A epopeia Caipira: regionalismo e identidade nacional em Valdomiro Silveira*. (dissertação Mestrado). UNESP, Assis, 1997.
- SOUZA, Walter de. *Moda Inviolada: uma história da música caipira*. Editora Quíron Livros, São Paulo: 2005
- SODRÉ, N. W. *História da Imprensa no Brasil*. Editora Mauad, Rio de Janeiro: 1998 (4ª ed.)
- _____. *História da Literatura Brasileira*. Livraria José Olympio Editora, Rio de Janeiro: 1960
- TINHORÃO, José Ramos. *Pequena História da Música Popular*. Círculo do Livro, São Paulo: 1978.
- _____. *Música Popular: do gramofone ao Rádio e TV*. Ática, São Paulo: 1981.
- _____. *História Social da Música Popular Brasileira*. Editora 34, São Paulo: 1998
- _____. *Cultura Popular: temas e questões*.
- _____. *Domingos Caldas Barbosa: o poeta da viola, da modinha e do lundu (1740-1800)*. Editora 34, São Paulo: 2006.
- TONI, Flávia Camargo (org). *A Música Popular Brasileira na Vitrola de Mário de Andrade*. SESC/SENAC, São Paulo: 2004.
- ULHÔA, Martha Tupinambá. *Música sertaneja e globalização* In TORRES, Rodrigo (org.). *Actas del II Congreso Latinoamericano IASPM*, ps. 47-60. FONDART, São Paulo: 1999

ULHÔA, Martha Tupinambá. *Música sertaneja em Uberlândia (relato)*. Anais do Congresso da ANPPoM (Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música), 1995

VALE, F. R. *Elementos do Folclore Musical Brasileiro*. Comp. Editora Nacional/Instituto Nacional do Livro, São Paulo: 1978 (2ª ed.).

VIEIRA, Sulamita. *O sertão em movimento: a dinâmica da produção cultural*. Annablume, São Paulo: 2000.

VILHENA, L. R.. *Projeto e Missão: o movimento folclórico brasileiro 1947-1964*. FUNARTE/FGV, Rio de Janeiro: 1997.

WEBER, M. *Os fundamentos racionais e sociológicas da música*. EDUSP, São Paulo: 1995

KRAUSCHE, Valter. *Música Popular Brasileira*. Brasiliense, São Paulo: 1983

WISNIK, J. M. *O Som e o Sentido*. Companhia das Letras, São Paulo: 2004 (2ª ed.)