

Música sertaneja, “alienação e cultura de massas”: as abordagens pioneiras da música sertaneja tradicional de Waldenyr Caldas e José de Souza Martins.

LUCAS ANTONIO DE ARAUJO*

As abordagens teóricas pioneiras da música sertaneja tradicional, nela designada ora de música caipira, ora de música sertaneja, são de Waldenyr Caldas (1979) e José de Souza Martins (1975). Apontaremos primeiramente algumas semelhanças entre as visões que os dois autores possuem acerca do tema, para em seguida apontarmos algumas distinções. Por enquanto basta sabermos que durante um bom tempo eles foram praticamente a única referência bibliográfica sobre o tema e que ajudaram a construir imagens da música sertaneja no ambiente acadêmico. Vejamos como eles distinguem *música caipira* de *música sertaneja*.

Música caipira para eles se refere à música do trabalhador rural vinculado ainda a uma economia dos *mínimos vitais*, nas características de uma sociabilidade denominada “bairro”. Antônio Cândido, no seu reconhecido estudo sociológico sobre as unidades sociais tradicionais do *modus vivendi* caipira (1964) busca apreender este universo social, suas regras, tendências, continuidades e descontinuidades. A música caipira seria então aquela que emergiria destas comunidades rurais, que se tornam cada vez mais raras. Na abordagem dos dois autores, a música caipira teria como condição fundamental de existência a sua função social, neste estágio estando diretamente ligada aos rituais coletivos, religiosos ou profanos, dos bairros rurais. Sua condição e motivo de existência pode ser definido como mantimento e fortalecimento de laços sociais fortemente arraigados e cristalizados. Se estas formas musicais estão fora de seu “ambiente natural”, da sociabilidade rural, perderiam a sua razão de ser. Vejamos como Caldas se refere à música rural paulista antes e depois de seu processo de urbanização.

A música caipira, após sua urbanização (música sertaneja), passa a exercer, quase que exclusivamente, o papel de instrumento da ideologia burguesa, desvinculando-se inteiramente de sua condição de elemento catalisador das relações sociais do campo. Ela, hoje, é apenas um produto a mais do consumo de massa do meio urbano, dirigido principalmente ao proletariado (CALDAS, 1979 : 146).

* Universidade Estadual Paulista-Campus de Franca, doutorando, CAPES.

As abordagens referidas também se ocupam em procurar o contexto da inserção da música rural na realidade urbana e tendem a apontar apenas um único fator como o responsável por preparar esse terreno, definido a partir da “cultura da classe dominante” no caso de José de Souza Martins e o avanço tecnológico que dará bases para o advento da “cultura de massas”, para isso Waldenyr Caldas. Ambas as abordagens ignoram a relevância de outros fatores que propiciam o surgimento e desenvolvimento do gênero em questão no espaço urbano, pois trata-se, como veremos adiante, de uma conjunção de fatores onde se destacam alguns.

Através de José de Souza Martins, podemos observar a influência das velhas elites agrárias na difusão da chamada “cultura do interior” (MARTINS, 1975) em oposição ao crescimento do discurso modernizante do final da década de 1920, do processo de industrialização e da crescente visão que coloca estas tradicionais elites como representantes do atraso. Estas oligarquias agrárias, para manter privilégios, são obrigadas a se voltar e reconhecer as camadas baixas da população de sua realidade social como capazes e responsáveis pela construção de uma cultura, de portadores de determinada identidade que seria exaltada para propagar a grandeza, a nobreza e a honra do meio rural. Seria através de uma perspectiva conservadora que a cultura musical rural teria se difundido na realidade urbana.

Não nos esqueçamos de que a própria repressão institucionalizada, política e policial, impedindo que a experiência do trabalhador se traduzisse (e se traduzia) diretamente nas suas próprias elaborações culturais, forçava-o (e força-o) a exprimir-se no quadro de referência do conservadorismo tolerado e estimulado. (MARTINS, 1975 : 141).

Mais à frente veremos como tal exaltação da ruralidade não se resume apenas a isso, mas abrange também um movimento mais amplo, como por exemplo, a exaltação das raízes paulistas como forma de justificar o desenvolvimento do estado bem como de se contrapor à avalanche estrangeira que caía, principalmente pela capital São Paulo.

Mas José de Souza Martins dá demasiada importância para o papel representado por essas elites tradicionais na construção do gênero sertanejo, deixando implícito em sua abordagem que este seria o fator privilegiado para explicar seu surgimento e propagação na grande cidade. Para ele quando são expressas posições consideradas conservadoras elas são fruto de alienação, de reprodução das classes “subalternas” da ideologia e concepções dominantes e a contestação às formas dominantes, quando ocorre, se

dá através da dissimulação dessa mesma concepção dominante, definida pelo autor como *linguagem dissimulada* (MARTINS, 1975, p. 158).

O autor, em muito por sua formação marxista, relaciona o conservadorismo dos contingentes populacionais moradores ou oriundos do campo, expressos em sua linguagem e costumes, também como representação da dominação de classes, do poder destas elites rurais em relação a seus “subalternos”. Tal concepção traz implícita em sua formulação, a idéia de que as classes subalternas são incapazes de participar, ou de julgar adequadamente quais são os valores e a cultura em que estão embasados. A mentalidade desses “subalternos” é permeada de influências que muitas vezes remete à Europa ibérica e medieval, tais como as visões que colocam os preceitos religiosos do catolicismo como metas, aí incluído o apreço à família, a abnegação, o tradicionalismo, o respeito reverencial à hierarquia, a divisão do trabalho rígida das mesmas unidades familiares, a negação do prazer como corruptor do homem e o sofrimento como o caminho da redenção e da purificação. Estes exemplos, entre outros, das visões de mundo comuns à sociabilidade rural e interiorana, ao menos como metas, encontram justamente entre os setores, ou grupos denominados “subalternos” um dos mais dispostos a mantê-los e a repelir as concepções culturais e os valores que emergiram na ascensão do capitalismo e que vêm questionar a velha *estrutura de sentimentos*. Quanto a essas mesmas concepções e valores modernizantes, encontram nas elites políticas mais influentes, econômica e culturalmente seus mais entusiastas propagadores, às vezes a despeito da resistência dos grupos sociais “não-letrados”.

Em virtude da época em que foram desenvolvidas, ditadura militar, pode-se compreender alguns reducionismos e excessiva politização, que a influente análise de José de Souza Martins, tal qual a de Waldenyr Caldas incorreram. Tendem a olhar a música sertaneja preferencialmente através do filtro político/ideológico, aspectos estes que estão longe de se constituírem nas reflexões e temáticas recorrentes na música sertaneja tradicional, mas era prática corrente a politização da cultura entre a intelectualidade que se opunha ao governo militar vigente no país quando foram realizados os trabalhos em questão.

Um exemplo ilustrativo é a análise que Martins desenvolve da toada *Chico Mineiro*. Composta na década de 1940 por Tônico e Francisco Ribeiro, ela atravessaria os anos e até os dias atuais, é uma das canções mais lembradas e das mais populares de toda história do gênero sertanejo, juntamente com *O Menino da Porteira* e *Rei do Gado*, também remete ao ambiente da pecuária. Após expor a letra, mostraremos alguns aspectos da análise

de Martins, juntamente com algumas considerações nossas, acerca desta que é também uma das músicas mais regravadas do gênero, ao longo do tempo.

Chico Mineiro

(parte declamada)

Cada vez que me "alembro"
do amigo Chico Mineiro,
das viagens que eu fazia
era ele meu companheiro.
Sinto uma tristeza,
uma vontade de chorar,
se "alebrando" daqueles tempos
que não há mais de voltar.
Apesar de ser patrão,
eu tinha no coração o amigo Chico Mineiro,
caboclo bom e decidido, na viola delorido
e era peão dos boiadeiros.
Hoje porém com tristeza recordando
das proezas das viagens e motins,
viajamos mais de dez anos,
vendendo boiada e comprando
por esse rincão sem-fim.
Mas porém, chegou o dia
que o Chico apartou-se de mim.

(parte cantada)

Fizemo a urtima viagem
Foi lá pro sertão de Goiás.
Fui eu e o Chico Mineiro
também foi um capataz.
Viajemo muitos dia
pra chega em Ouro Fino
aonde nós passemos a noite
numa festa do Divino.

A festa tava tão boa
mas ante não tivesse ido
o Chico foi baleado
por um home desconhecido.
Larguei de compra boiada.
Mataram meu cumpanheiro.
Acabou o som da viola,
acabou seu Chico Mineiro.

Despoi daquela tragédia
fiquei mais aborecido.
Não sabia da nossa amizade.
Porque nós dois era unido.
Quando vi seu documento
me cortou meu coração
vim sabê que o Chico Mineiro
era meu ligítimo irmão.

Fonte: (TONICO; TINOCO., 1968)

Vejamos como autor de *Capitalismo e Tradicionalismo* se refere à narrativa da canção.

O aspecto dramático não se encontra na morte do empregado Chico e sim no fato de que uma relação sagrada (ao mesmo tempo natural e sobrenatural), como a relação de irmãos (“havia algo que unia os dois”), fora encoberta, velada, pela relação patrão-empregado. Uma relação que não podia deixar de unir (a de irmãos) havia sido subjugada por uma relação que essencialmente separa e opõe (a de patrão/empregado). Em outras palavras Chico Mineiro não é o principal, nem a sua morte, e sim a relação consanguínea posta em perigo de não ser reconhecida devido à preeminência do vínculo de emprego. (MARTINS, 1975, p. 160)

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

No caso da pecuária, atividade produtiva central no contexto da canção, a proximidade entre patrões e empregados é bem diferenciada no aspecto como relatam diversas músicas do repertório da música sertaneja tradicional[†]. A ressalva inicial acerca do fato de a amizade existir mesmo diante do fato dos dois personagens possuírem relações de trabalho, esta sim, no geral é senso comum, implica o distanciamento das relações, tanto entre patrões quanto entre empregados. O que pretendemos afirmar é que tal prerrogativa não pode ser atribuída ao ressentimento de uma classe em relação à outra, mas muito mais, no caso específico da música sertaneja tradicional, à constatação de fatos, “leis da vida”. Vejamos a conclusão do autor:

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

[†] [Conferir dois exemplos em Anexos: *Travessia do Araguaia* e *Arreio de Prata*.]

outras. Nesse plano a alienação do trabalhador é simultânea e necessariamente expressão da recusa objetiva da alienação e da situação que a ela corresponde. (MARTINS, 1975, p.161)

Em toda a trajetória do gênero, embora não seja das temáticas mais recorrentes, podemos selecionar diversas canções que tratam de tensões sociais, especificamente dos desmandos de patrões em relação a seus empregados ou de senhores em relação aos subordinados, meeiros, colonos, escravos, entre outros, mas elas sempre possuem o tom de denúncia não às relações sociais, mas a injustiças, quebra de acordos e tratamento desumano. Estes acontecimentos são encarados como “quebra de regra”, na maior parte das vezes resultantes de maldades intrínsecas ao indivíduo que na circunstância estava em posição de poder. A proposta e o sentido de tais reflexões, na música sertaneja tradicional, têm na maior parte das vezes o intuito de restauração de valores perdidos, clamando por um passado mítico onde os homens tinham mais “coração” e faziam questão de “cumprir com sua palavra”, e de condutas individuais chamadas a assumirem responsabilidades em relação aos que estão a sua volta na condição de subordinado.

Na interpretação que fazemos cabe deixar claro que a luta de classes como elemento, às vezes até inconsciente, não pode de forma alguma ser considerada como uma constante ou uma característica marcante da música sertaneja tradicional. Quanto a isso, pode-se afirmar até o contrário. Mesmo em canções onde há forte tensão entre homens localizados em posições diferentes na produção social, possuidores e não possuidores de meios de produção como definem diversas concepções marxistas, estas mesmas tensões são demonstradas como fruto da “má índole” do indivíduo que está no “lado mais forte”.

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

Somente aí se entende tanto a revolta resignada tão característica, bem como o sofrimento sem demonstração e sem grandes arroubos dramáticos. São na maior parte das vezes aceitos como contingências da vida. A música sertaneja não se propõe a questionar a ordem social no sentido de eliminar hierarquias ou elites sociais. A característica fundamental da música sertaneja é também de crítica social, mas ela é direcionada ao advento da modernidade, à quebra de valores tradicionais, ao fim do poder político e cultural da religião, da família e à relativização moral que enxerga no cenário em que se desenrola a história da música sertaneja tradicional.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar:** a aventura da modernidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

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

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

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

DANTAS, Marcelo. **Cornélio Pires:** criação e riso. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1976.

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

DUPRAT, Regis. “A nova onda da música sertaneja”. **Da leitura** v.10, n° 117, p. 6-7, fevereiro de 1992.

FERRETE, J. L. **Capitão Furtado:** viola caipira ou sertaneja? Rio de Janeiro: Divisão de Música Popular de Instituto Nacional de Música/ Funarte (Coleção MPB, n. 18), 1985.

GAÚNA, Regiani; DUPRAT, Rogério. **Sonoridades múltiplas.** São Paulo: Editora Unesp, 2002.

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

_____. **O fio e os rastros:** verdadeiro, falso, fictício. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

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

LOPES, Israel. **Turma Caipira Cornélio Pires:** os pioneiros da “moda de viola” em 1929. São Borja: [s.n.], 1999.

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

_____. “A música sertaneja entre o pão e o circo”. In: **Travessia,** maio e agosto de 1990, p. 13-16.

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

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira.** São Paulo: Brasiliense, 1998.

_____. **Cultura brasileira e identidade nacional.** São Paulo: Brasiliense, 1986.

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

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

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

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

SOUSA, Walter. **Moda inviolada:** uma história da música caipira. São Paulo: Quiron, 2005.

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

_____. **Cultura.** São Paulo: Paz e Terra, 2000

ZAN, José Roberto. “Da roça a Nashville”. **Revista do Núcleo de Desenvolvimento da Criatividade da Unicamp.** Campinas: NUDECRI, 1994.