



FUNDAÇÃO COMUNITÁRIA TRICORDIANA DE EDUCAÇÃO
Decretos Estaduais n.º 9.843/66 e n.º 16.719/74 e Parecer CEE/MG n.º 99/93
UNIVERSIDADE VALE DO RIO VERDE DE TRÊS CORAÇÕES
Decreto Estadual n.º 40.229, de 29/12/1998
Pró-Reitoria de Pós-Graduação, Pesquisa e Extensão

**A CANÇÃO SERTANEJA:
um espaço vazio no tempo**

**Três Corações
2006**

TEREZA CRISTINA KALILE DE CAMPOS ALVES

**A CANÇÃO SERTANEJA:
um espaço vazio no tempo**

Dissertação apresentada à Universidade Vale do Rio Verde – UNINCOR como parte das exigências do Programa de Mestrado em Letras – Linguagem, Cultura e Discurso, para obtenção do título de Mestre

Orientador

Professor Doutor Luciano Novaes Vidon

**Três Corações
2006**

AGRADECIMENTOS

Nos momentos mais difíceis desta jornada, solicitei a ajuda de Deus e Ele não me desamparou, por isso a Ele meu agradecimento infinito.

Aos meus amados pais, que me apontaram caminhos e me estimularam a seguir meus próprios passos, o que me permitiu chegar até aqui e continuar tentando.

No campo da História, à minha querida irmã Thamar e ao meu cunhado Wellington, pelos materiais, conversas, palpites que foram de fundamentais em meus momentos de crise, unindo a amizade à cultura.

Ao Dr. Eduardo Mundin, pelos vários momentos de auxílio médico, tanto físico quanto psicológico; ao Dr. Paulo Eduardo Behrens, que tem sido mais do que médico, um ombro amigo. Também, em momentos de debilidade, recebi o apoio do Dr. José Ildevaldo de Carvalho.

Ao vizinho e “companheiro de Gardênia”, Petrônio Teixeira, meu interlocutor e estimulador durante o período de viagem. Músico, de formação clássica, elucidou pontos desse meio musical, bem como proporcionou-me assistir a alguns concertos.

Aos professores, sempre competentes, pela participação da minha banca de qualificação: Dr. Luciano Novaes Vidon, Dr. Luís Fernando Matos Rocha e, em especial, Dr. Marcelino Rodrigues da Silva, minha eterna admiração pelo seu empenho e solicitude, ora emprestando-me materiais, ora elucidando pontos obscuros com relação à música e/ou em outros momentos da vida acadêmica.

À professora Dr^a Maria Luiza Cunha Lima, pela sua maneira clara, lúcida de apresentar conteúdos e discussões, bem como pela sua participação crítica em trabalhos apresentados.

À professora Dr^a Geysa Silva, que desempenha seu cargo de forma idônea e corajosa, sempre indo além do mero conteúdo, por ter me mostrado a importância de princípios como a garra, a perseverança e a decisão.

Aos funcionários do hotel Medieval pela gentileza e pela acolhida calorosa, durante o período em que cumpri meus créditos em Três Corações, fazendo-me sentir sempre em casa.

Aos meus colegas de curso, em especial Patrícia Abreu, Christiane Guenoun e Vaneide Arantes, sempre grata pelo coleguismo, pela ética, pelos momentos de boas discussões e, sobretudo, pela solidariedade.

Ao músico e poeta Rodrigo Leão, sempre atento e disponível às minhas solicitações, conferiu maior significado às minhas suposições, elucidando, sobretudo, o marco inicial da minha pesquisa, minha admiração e gratidão.

Há ainda pessoas que tiveram gestos positivos, como Tucha e Aline, na correção e formatação do trabalho. Peço desculpas, caso tenha me esquecido de mencionar alguém.

Embora a produção tenha sido individual, penso que este trabalho compreende muitas vozes, muitas pessoas, portanto, há algo de coletivo nele. A negligência por erros e omissões, contudo, são de minha responsabilidade.

Finalmente, ao meu orientador Dr. Luciano Novaes Vidon, meu maior interlocutor, uniu solicitude e eficiência. De maneira objetiva, sempre disponível, mesmo diante de todas as dificuldades que surgiram no caminho – correria, tempo acelerado e insuficiente –, encontrou condições para atuar direta ou indireta em minha produção, evitando que eu me perdesse ao longo do trabalho. Agradeço infinitamente pela sua destreza, consideração e amizade.

“Somos responsáveis pelo que falamos e
pelo que calamos.”

Castoriadis

SUMÁRIO

RESUMO.....	7
ABSTRACT.....	8
1 INTRODUÇÃO.....	9
2 MÚSICA POPULAR DO BRASIL – UM BREVE HISTÓRICO.....	14
2.1 A MÚSICA SERTANEJA.....	17
3 ANÁLISE DAS TRÊS CANÇÕES.....	22
3.1 SKANK: COSMOTRON.....	23
3.2 AS TRÊS CANÇÕES: QUESTÕES DE LEITURA E CONJUNTURA SOCIAL.....	25
4 DISCURSO DO ESTADO, IDEOLOGIA E DISCURSO CAIPIRA...	41
4.1 OS ESTEREÓTIPOS E OS PRECONCEITOS.....	45
5 MEMÓRIA E ESQUECIMENTO DA MÚSICA CAIPIRA.....	48
5.1 CHÁCARA (PEQUENA CHÁCARA) CHACRINHA.....	51
5.2 O ANTIGO DÁ LUGAR AO NOVO.....	52
5.3 A MÚSICA SERTANEJA DE RAIZ E OS SERTANEJOS ELETRÔNICOS....	54
5.4 OUTRAS CANÇÕES SERTANEJAS E A ENTRADA NA MODERNIDADE ..	56
5.4.1 A ironia jocosa em Alvarenga e Ranchinho.....	59
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	66
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	68
ANEXO.....	74

RESUMO

ALVES, Tereza Cristina Kalile de Campos. **A canção sertaneja: um espaço vazio no tempo**. 2006. 74 p. (Dissertação – Mestrado em Letras). Universidade Vale do Rio Verde – UNINCOR – Três Corações – MG* Brasil

Esta dissertação trata do resgate da memória discursivo-musical da canção sertaneja num período da história brasileira – final da década de 1930 até a década de 1980, quando surge um novo segmento desse gênero musical descaracterizado de suas raízes. Ela teve como ponto de partida três canções semelhantes que pertenceram a momentos históricos diferentes. Essas músicas virão como ponto de partida para uma reflexão sobre o tripé ideologia, memória e identidade na MPB – a MPB como processo discursivo em que há elementos que se repetem e que se renovam. Para tanto, procuramos articular alguns conceitos relativos à memória, à identidade e à ideologia com algumas canções sertanejas. Seu objetivo é resgatar a memória dessas canções, localizando-as em determinado contexto de nossa história em que algumas transformações são consideradas fundamentais no âmbito cultural, como o avanço do capitalismo, a saída do homem do campo para a cidade, a instauração da ditadura no período de Getúlio Vargas, seguidos pela visão de modernidade acolhida por Juscelino Kubitschek de Oliveira, o aparecimento da televisão, os festivais da canção e a conseqüente exclusão pela mídia televisiva de determinados segmentos musicais, dentre os quais se encontrava a música sertaneja, o período do AI5 entre 1968 e 1975, durante o regime militar aliado às restrições que esse período ditatorial acarretou. Além desses fatores, a expansão da indústria fonográfica no Brasil, particularmente no período conhecido como o “milagre” brasileiro, veio, contraditoriamente, contribuir para o “esquecimento” de alguns gêneros musicais.

* Orientador: Dr. Luciano Novaes Vidon – UNINCOR

ABSTRACT

ALVES, Tereza Cristina Kalile de Campos. **The tacky song: an empty space in the time.** 2006. 74 p. (Dissertation – Masters Degree in Letters). Universidade Vale do Rio Verde – UNINCOR – Três Corações – MG* Brazil.

This dissertation treats of the rescue of the discursive-musical memory of the country song in a period of the Brazilian history – final of the decade of 30 to the eighties, when a new segment of this musical gender appears, distant of their roots. She had as starting point three similar songs that they belonged to different historical moments. These music will come as starting point for a reflection about the tripod ideology, memory and identity in the MPB – the MPB as discursive process in that there are elements that repeat and that you/they rejuvenate. For so much, we tried to articulate some relative concepts to the memory, identity and ideology, with some country songs. His objective is to rescue the memory of those songs, locating them in a certain context of our history in that some transformations are considered fundamental in the cultural extent. The progress of the capitalism, the man's of the field exit for the city. The dictatorship in Getúlio Vargas's period, following for the modernity vision welcomed by Juscelino Kubitschek of Oliveira, the emergence of television, the festivals of the song and the consequent exclusion for the media certain television musical segments, among which was the country music. The period of AI5 between 1968 and 1975, during the regime military ally to the restrictions that that dictatorial period carted. Beyond of those factors, the expansion of the industry of disks in Brazil, particularly in the known period as the Brazilian "miracle", they came to contribute for the "forgetfulness" of some musical goods.

* Guiding: Dr. Luciano Novaes Vidon – UNINCOR

1 INTRODUÇÃO

Esta pesquisa se insere na linha de pesquisa “Discurso e Produção de Sentido” do Mestrado em Letras: Linguagem, Cultura e Discurso: da UNINCOR. Tem por objetivo analisar a construção de efeitos de sentido em canções escritas em momentos históricos diferentes, mediada por gêneros musicais, textuais e discursivos diversos, mas que mantêm entre si semelhanças lingüístico-discursivas no que tange às formas e aos temas.

Nesse sentido, do ponto de vista da memória discursiva que faz parte de uma identidade nacional, as semelhanças entre essas canções servirão de mote para refletir sobre a música popular brasileira. Essas canções servirão de ponto de partida para uma reflexão sobre o tripé “ideologia, memória e identidade” na música popular brasileira (MPB), como processo discursivo em que há elementos que se repetem e que se renovam.

As canções “Formato mínimo”, de Rodrigo Leão e Samuel Rosa do Skank. “Construção”, de Francisco Buarque de Holanda, e “Canto tétrico”, ou “Drama de Angélica”, gravada pela dupla sertaneja Alvarenga e Ranchinho, servirão de mote para a compreensão da problemática deste trabalho.

Foram essas canções que me fizeram questionar os motivos pelos quais o gênero musical caipira – mais especificamente, de duplas como Alvarenga e Ranchinho, Jararaca e Ratinho, e Cascatinha e Inhama – caiu no esquecimento ou foi relegado a segundo plano na cultura musical popular brasileira, sobretudo após a década de 1950. Ao mesmo tempo, trata-se de cantores/compositores inseridos em um contexto político, histórico e social muito particular.

Esses cantores/compositores caipiras proferiam um discurso que estava inserido num contexto específico, e não fora do tempo. Inscrito em seu tempo, num processo, portanto, histórico, em uma determinada conjuntura, que, segundo Gomes (2005, [s.p.]),

demanda formações de sentidos para a sua consolidação, apagamento de dizeres e de lembranças, construção e disputa de identidades e de memórias. É um discurso que significa ou ressignifica e que ocorre a partir de mecanismos simbólicos e ideológicos nem sempre aparentes ou, quase sempre, não perceptíveis.

Enquanto outros gêneros musicais continuaram sendo veiculados na mídia e permanecem conhecidos pelo grande público, as músicas caipiras “de raiz” – expressão que será abordada ao longo do trabalho –, desapareceu da mídia, principalmente televisiva,

ressurgindo posteriormente com uma nova roupagem, descaracterizada, de certa forma, de suas raízes. Os cantores/compositores da nova safra caipira – ou seja, aquela que vem com uma nova roupagem – receberam o apoio da mídia, permanecendo nos ouvidos da população brasileira, através das rádios e televisões brasileiras.

Como parte integrante da população brasileira e por ter em minha família a presença de várias gerações, cresci ouvindo músicas que percorreram vários gêneros. Cito alguns representantes que circulavam do jazz de Dave Brubeck, Ella Fitzgerald, Sara Vaughan e Nina Simone à música clássica, Vivaldi, Tchaikovsky, Prokofiev, passando também por Orlando Silva, Vicente Celestino e Waldir Silva, com seus boleros. Ouvi muito também variações, que iam desde a turma da Jovem Guarda aos Beatles, Rolling Stones, David Bowie, Alice Cooper e o *Rock* progressivo do Yes e do Gênesis. A bossa-nova, representada por Tom Jobim, João Gilberto, Roberto Menescal e do que eu entendia até então por MPB (Chico, Caetano, Gil, Elis Regina etc.), Flora Purin, Airto Moreira, Egberto Gismont, Eumir Deodato, Burt Bacharach na década de 1970, além da turma do Clube da Esquina (Milton Nascimento, Lô Borges, Beto Guedes...), o Terço, representam parte do repertório musical no período da minha infância e adolescência.

Outras manifestações musicais, tais como os cantores/compositores considerados “bregas” (Odair José, Nelson Ned, dentre outros), e aí estavam inseridos os representantes da música caipira, não faziam parte do repertório musical escutado por mim. Essa safra de cantores/compositores não era ouvida em nossa casa. Conhecia alguns deles, mas acreditava que a maioria das pessoas escutava o mesmo segmento que eu. Como vim a entender mais tarde, fazendo esta pesquisa, tal parcela brega não era considerada representante legítima da MPB. Ficara relegada ao esquecimento por um longo período. Contudo, era ouvida por boa parte da população brasileira.

Isso me levou a questionar mais tarde: se não era um movimento que faz parte da identidade brasileira, da música popular brasileira, que fala e interpreta coisas do país, o que seria então? Brega, apenas isso e nada mais? E, mesmo levando em consideração a terminologia “brega”, ainda assim não faria parte da MPB? Por que motivo a música caipira de raiz, aquela que falava da roça, do campo, das saudades do sertão, ficou da mesma forma relegada ao esquecimento durante um período de nossa história? Que mecanismos ideológicos foram utilizados para afastar esses cantores/compositores da grande mídia radiofônica e televisiva, sobretudo por serem estas manifestações de comunicação de massa? Esse período

que coincidiu com o aumento do consumo de aparelhos elétricos e eletrodomésticos, gerado pelo “milagre” econômico preconizado pelo Estado durante a década de 1970.

Analisando e pesquisando algumas canções sertanejas, bem como os músicos que as representaram, mediante os textos que compunham essas canções, a problemática central concentra-se na perspectiva bakhtiniana da análise do discurso. Desse modo, o resgate da memória discursivo-musical será por meio da pesquisa bibliográfica de alguns representantes da música caipira e da análise de algumas canções, destacando-se a figura do caipira e da música sertaneja de raiz como representação da nossa cultura e da nossa identidade, uma vez que ela traduz em seu discurso a ideologia do mundo onde vive o homem da roça.

A idéia desta pesquisa surgiu por volta de 2004, quando ganhei um CD do Skank. Uma das canções, “Formato mínimo”, despertou minha atenção. Ao ouvir essa música, percebi que ela remetia a outra canção, a partir das batidas do violão, da constituição dos arranjos e, principalmente, dos versos, os quais trouxeram à minha memória um compositor/cantor que eu ouvia muito na infância e que se revelava agora de outra maneira em outro momento de minha vida: Chico Buarque de Holanda.

A composição do grupo Skank, com a letra de Rodrigo Leão, “Formato mínimo”, gravada em plena era da globalização (2003), e a música “Construção”, de Chico Buarque (1971, período da ditadura militar), eram incrivelmente parecidas, sobretudo pela constituição dos versos, terminados em proparoxítonas, o que torna tal comparação quase impossível de não se fazer.

Para ter certeza de tal coincidência, comecei a pesquisar na Internet artigos que discutiam tal relação. Finalmente, encontrei um que comentava a esse respeito, situando, até mesmo, outra canção à qual “Formato mínimo” se reportava: uma canção que fora gravada pela primeira vez em 1939, “Canto tétrico”, mas que ficou conhecida como o “Drama de Angélica”, gravada em 1942, pela dupla sertaneja Alvarenga e Ranchinho, em plena ditadura de Getúlio Vargas:

[...] ‘Formato mínimo’ (Samuel Rosa/ Rodrigo F. Leão), onde a letra atravessada por proparoxítonas no final de cada verso remete não apenas à ‘Construção’, obra-prima de Chico Buarque, como também à bem humorada ‘Drama de Angélica’ (M. G. Barreto), imortalizada pela grande dupla caipira Alvarenga e Ranchinho. (CLIC RONDÔNIA, 2004)

Ao analisar essas canções, percebi que a semelhança não se prendia apenas à constituição dos versos ou à repetição de palavras. Estava presente também na questão do épico, da tragédia e da narrativa. Senti a necessidade de conhecer a dupla sobre a qual se

referia o artigo, o que me motivou a fazer esta pesquisa. Eu me perguntava: “Por que estaria o Chico sempre na mídia, desde os festivais da canção, em 1968, e presente na memória das pessoas?” De fato, ele não caíra no esquecimento. Também me perguntava: “Por que Alvarenga e Ranchinho, além de outros da sua época, que representavam o segmento da música sertaneja, ficaram esquecidos, embora tivessem sido muito famosos nos anos 30, 40 e 50, *anos de ouro* da música caipira?”

Coincidentemente, um dos componentes da dupla veio a falecer no ano em que o grupo mineiro Skank surgiu. As três canções servirão como ponto de partida para o desenvolvimento desta pesquisa, permeando a análise do discurso ao longo do trabalho.

Esta dissertação trata do resgate da memória discursivo-musical da canção sertaneja, sobretudo da dupla Alvarenga e Ranchinho, num período da história brasileira compreendido entre o início da década de 1940 até a década de 1980, momento em que surgiu a música sertaneja já descaracterizada dos motivos que a originaram. Pretendo resgatar a memória desse gênero musical, localizando-o num determinado contexto de nossa história em que algumas transformações são consideradas decisivas no âmbito cultural.

Tais transformações abarcam a ditadura de Getúlio Vargas, o desenvolvimentismo proposto por Juscelino Kubitschek e o período do “milagre econômico”, ideário pronunciado pela ditadura militar no Brasil, no princípio da década de 1970. Para tanto, procuramos articular alguns conceitos relativos à memória, identidade e ideologia, partindo da pesquisa bibliográfica e discográfica.

Esta pesquisa é importante, pois analisa a língua de forma concreta, situando-a num contexto histórico e social. Portanto, sua relevância se faz também em sintonia com o resgate da memória discursivo-musical da música sertaneja em determinado período de nossa história, o qual tentamos resgatar por meio do diálogo travado entre os cantores/compositores e a época em que viviam. A proposta da pesquisa enfoca a necessidade de perceber a música caipira como um discurso que teve relevância histórica, cultural e social. Esse discurso estava inserido num contexto e não ocorria fora do tempo, pois estava inscrito em seu tempo, mas foi, de alguma maneira, silenciado por alguns setores da sociedade, mediante instrumentos ideológicos que abafaram esse tipo de manifestação artístico-cultural. A pesquisa se estrutura em quatro capítulos, a saber:

O primeiro capítulo faz um recorte em torno da música popular brasileira, explicitando as terminologias MPB, música brega, música caipira de raiz, bem como a segunda geração, os chamados “sertanejos eletrônicos”. Nesse capítulo, discute-se o surgimento de alguns gêneros

musicais e sua relação com a mídia (rádio, gravadoras, televisão – novelas televisivas e festivais da canção).

No segundo capítulo, as questões estão centradas em torno das três músicas que serviram de base para o desenvolvimento desta pesquisa, ou seja, a análise comparativa das canções “Canto tétrico”/”Drama de Angélica” (1939), “Formato mínimo” (2003) e “Construção” (1971). Fazemos um estudo dos aspectos estruturais, formais e fonológicos dos poemas que compõem as canções. Discutimos os processos de intertextualidade e interdiscursividade dessas canções, observando nelas elementos que se repetem e se renovam – A MPB como uma “corrente” de enunciados em constante dialogia. Os dados revelam as condições de produção discursiva nesses três diferentes momentos históricos, bem como os efeitos de sentido que terão em razão desse contexto histórico.

No terceiro capítulo, procuramos articular alguns conceitos relativos à memória, à identidade e à ideologia para, finalmente, relacioná-los, no último capítulo, com outras canções sertanejas, o qual acentua as questões da memória e do esquecimento desse segmento musical, bem como as implicações políticas e históricas que contribuíram para o silenciamento dessas canções.

2 MÚSICA POPULAR DO BRASIL – UM BREVE HISTÓRICO

A música tem um grande valor social, pois por intermédio dela os membros de uma comunidade se integram e interagem. Do ponto de vista pedagógico, deve ser considerado o desenvolvimento de outras capacidades humanas, tais como ritmo, sensibilidade e acuidade auditiva, além do significado musical que se constrói. Entre as razões pelas quais se justifica a produção musical estão os atos de seduzir, de comover e de incomodar.

Em nossa literatura, podemos encontrar exemplos de manifestações musicais ocorridas desde o princípio da história do Brasil, quando Gregório de Matos Guerra cantava versos acompanhado de uma viola, ou mesmo as referências ao lundu nas “Cartas Chilenas”, que começaram a circular em Minas Gerais em 1787, além do romance de Manuel Antonio de Almeida, “Memórias de um sargento de Milícias”, em que o autor faz alusão a manifestações musicais, como danças, instrumentos musicais e modinhas populares no tempo do Império. A consolidação da música popular se dá a partir de nomes oriundos das classes populares, cuja produção musical se impõe, com o lundu, seguida da modinha, chorinho e maxixes (ALBIM, 2003, p.18-19).

Na primeira metade do século XX, tivemos grandes estudiosos da música folclórica brasileira, como o poeta e músico Mário de Andrade, além de Heitor Vilas Lobos, “que trouxe para a música clássica a força e a originalidade dos temas populares”. (CENPEC, [s.d.], p. 6) Tivemos também nessa época a popularização do choro, que era tocado nos salões, com a polca, maxixes, lundus e mazurcas, de características cada vez mais brasileiras. Ernesto Nazaré e Pixinguinha foram compositores populares que se destacaram nessa época.

No final da década de 1920, o rádio, primeiro veículo de comunicação de massa, torna-se o grande responsável pela difusão da música popular. Segundo registra o material desenvolvido pelo CENPEC, “em muitos aspectos é responsável pela expansão da música popular”. ([s.d.], p. 6)

Nos anos compreendidos entre 1930 e 1945, Noel Rosa, Ary Barroso, Dorival Caymmi, Carmem Miranda, Francisco Alves e Silvio Caldas, entre outros, tornam-se conhecidos graças ao rádio.

O sanfoneiro Luiz Gonzaga, na década de 1940, aparece divulgando mais um gênero popular, o baião, cuja expansão também é consentida pelo rádio. Na década seguinte, o

samba-canção ganha notoriedade popular nas vozes de Dolores Duran, Dick Farney¹, Maísa e Lúcio Alves, dentre outros. Nessa década e na seguinte, com a *bossa-nova*, surgem vários nomes americanizados que, segundo José Ramos Tinhorão(1997/2002), foi uma tendência geral à entrega passiva ao estrangeirismo, responsável pela inflação de prenomes indicadores de admirações basbaques, como as Shirleys (sugerido pela forma da menina-prodígio de Hollywood Shirley Temple), Marys e Franklins, e da própria cantora Claudete Soares, cujo nome por extenso é Claudete Colbert Soares.

Encontramos no material desenvolvido pelo CENPEC ([s.d.], p. 7) argumentos que vão corroborar esse pensamento. O estilo de Tom Jobim, Vinicius de Moraes e João Gilberto aderiu-se “ao *jazz* norte-americano e era diferente do samba-canção dos anos anteriores”.

Contudo, Tinhorão (2003, p. 40-43) discorda dessa afirmação no que diz respeito a João Gilberto, salientando que

os moços de Copacabana continuavam a *castigar* os seus instrumentos na base do *jazz*, quando surgiu um baiano que se acompanhava ao violão com uma batida de bossa realmente nova. Esse baiano de Juazeiro chamava-se João Gilberto (...). Sobre todos esses pairaria a figura do único instrumentista, compositor e cantor realmente original: o baiano João Gilberto do Prado Pereira de Oliveira. (TINHORÃO, 2003, p. 40-43)

Paralelamente ao nascimento dos gêneros musicais consagrados pela elite universitária brasileira, cresciam outros gêneros vinculados às classes menos favorecidas, como a música sertaneja, ou caipira, e a música “brega”.

Tanto a música caipira quanto a música brega formam, por meio de suas letras, a materialização da memória de um país pobre, ingênuo e rural – no caso da caipira. Nesse sentido, para se lembrar delas, haveria também que mostrar uma outra face do Brasil, que contradizia o discurso que o Estado representava e/ou queria mostrar: um Brasil rico, desenvolvido, urbano, que ia “pra frente” (JORNAL MENSAL EM IDIOMA GÍRIO, 2003) gíria que era signo de moderno nos anos 60.

Desse modo, teremos então, a partir da década de 1960, vários gêneros no cancioneiro popular brasileiro, distribuídos em diversas correntes.

A MPB, cuja sigla foi difundida a partir da década de 1960 por um grupo da elite universitária, aglutinava como seus representantes legítimos artistas como Chico Buarque de

¹ Farnésio Dutra.

Holanda, os tropicalistas² Caetano Veloso, Gal Costa, Maria Betânia e Gilberto Gil e Elis Regina, que gravava os mineiros João Bosco e Milton Nascimento. Este último, por sua vez, apresenta ao público um grupo de compositores e músicos que giravam em torno do Clube da Esquina.³

Nessa época, tais nomes figuram como representantes da MPB e ganham renome nacional em festivais da canção produzidos pelas principais emissoras de TV brasileiras.

Além desses nomes, considerados representantes legítimos da MPB, não podemos deixar de mencionar Odair José, Benito de Paula, Evaldo Braga, Fernando Mendes, Agnaldo Timóteo, Paulo Sérgio, Cláudia Barroso e tantos outros cantores e compositores que surgiram nesse período, sobretudo no final da década de 1960 e princípio dos anos 70, mas ficaram à margem da MPB.

O historiador, professor e jornalista Paulo César de Araújo, em sua obra intitulada “Eu não sou cachorro, não – música popular cafona e ditadura militar”⁴, refaz a trajetória de uma geração de cantores/compositores/intérpretes chamados de “bregas” ou “cafonas”. Ele ressalta que o livro não é uma obra que avalia os fatos relativos às classes dominantes da sociedade, mas a história musical de pessoas oriundas de camadas sociais populares (pessoas comuns), e que o estudo está direcionado à “análise de fatos e documentos que ajudem a elucidar os rumos da música popular e da própria sociedade brasileira em um período marcado de sua história”. (ARAÚJO, 2003, p. 23). É um trabalho, segundo o autor, que “visa recuperar a memória de uma facção da cultura popular deixada ao largo da historiografia, trazendo à tona sua luta, seus embates, suas formas de expressão e resistência”. (ARAÚJO, 2003, p. 23)

Além disso, salienta que no livro os termos “cafona” e “brega” sempre aparecerão entre aspas porque estão carregados de “um juízo de valor impregnado de preconceitos”, com os quais ele não compartilha. Para ele, tais expressões assumirão referência à “vertente da música popular brasileira consumida pelo público de baixa renda, pouca escolaridade e

² Com o nome extraído de uma criação do artista plástico Hélio Oiticica – *Tropicália* – o movimento marca, no final da década de 1960, uma radicalização da música brasileira do ponto de vista estético. Para mais informações, cf.: *Gêneros musicais – MPB*. Disponível em: <http://www.conhecimentosgerais.com.br/musica/musica-popular-brasileira-generos-musicais-2.html>

³ Segundo Márcio Borges foi um Movimento cultural originado em Minas Gerais, formado por: Milton Nascimento, Lô Borges, Márcio Borges, Fernando Brant, Beto Guedes, Wagner Tiso, Toninho Horta, Ronaldo Bastos, Tavinho Moura. Mais detalhes no relato de lembranças de Márcio Borges, livro intitulado *Os sonhos não envelhecem: Histórias do Clube da Esquina*, no qual ele narra a trajetória do Clube de 1963 até aproximadamente 1980.

⁴ Este livro é uma versão revista e ampliada da dissertação de mestrado do mesmo autor, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Documento da Universidade do Rio de Janeiro – UNI-Rio, em 1999.

habitante dos cortiços urbanos, dos barracos de morro e das casas simples dos subúrbios de capitais e de cidades do interior”.(ARAÚJO, 2003, p. 20)

Conforme o autor, entre 1968 (período da história brasileira em que os direitos constitucionais estavam suspensos pelo AI 5) e 1978 essa geração de artistas produziu uma obra musical que, embora considerada “tosca, vulgar, ingênua e atrasada, constitui-se em um corpo documental de grande importância, já que se refere a segmentos da população brasileira historicamente relegados ao silêncio” (ARAÚJO, 2003, p.18).

Paulo César de Araújo relata que “o período de maior repressão política do regime militar coincide com o da fase de consolidação de uma cultura de massa e a conseqüente expansão da indústria fonográfica” (ARAÚJO, 2003, p.19). Entre 1970 e 1976, a indústria do disco cresceu em faturamento, que passou de 25 milhões de unidades para 66 milhões sobre a venda de LPs e compactos, além do crescimento do consumo de toca-discos, que entre 1967 e 1980 aumentou 813%, ficando o Brasil em quinto lugar no mercado mundial de discos.

Já que as pessoas consumiam tanto a música, e ainda consomem, perguntamos: Quais motivos estariam relacionados ao fato de a MPB estar associada apenas a uma camada da população?

Por que, mesmo com o aumento de vendas de discos e aparelhos de som na década de 1970, o segmento de músicas consideradas bregas ou caipiras não era veiculado pela grande mídia televisiva?

2.1 A MÚSICA SERTANEJA

Segundo o artigo “Gêneros Musicais – MPB”, há dois momentos distintos da música sertaneja no Brasil: a moda de viola e o sertanejo eletrônico. No primeiro momento, ocorrido na década de 1920, houve a reunião de várias duplas para gravar um disco, cantando a moda de viola, cuja temática abordava a vida do homem da roça, com o acompanhamento apenas de viola, instrumento de origem portuguesa, e do violão. Sobre o discurso caipira, o apresentador Rolando Boldrin, observador da letra na música caipira, comenta qual é a dimensão do universo que ela abrange:

A gente pode chamar a dimensão da alma humana, da alma da gente, da alma de caboclo do interior, porque quando ele fala alguma coisa ele não tem pudor. O cardápio do caboclo é muito variado de acordo com a vida dele.⁵

O segundo momento, que ocorreu a partir dos anos 80, é representado por canções românticas, instrumentos de percussão e guitarras elétricas, fundindo o estilo caipira brasileiro com o *country & western* norte-americano.

É da *Enciclopédia Brasileira* a seguinte afirmação sobre a música sertaneja:

Denominação genérica de toda música popular com características rurais, que utiliza violas caipiras, acordeons e vocalização em terças paralelas – as melodias das duas vozes se mantêm separadas pela mesma distância na escala. As letras invocam os aspectos bucólicos e românticos da paisagem, das pessoas e da vida interiorana. Esse tipo de música surge isoladamente, sem nenhum tipo de influência da cultura urbana nem da música norte-americana ou européia.

É a partir de 1914, segundo essa enciclopédia, que as canções sertanejas começaram a se popularizar, com a toada de Catulo da Paixão Cearense e João de Barros, “Cabloca di Caxanga”.

Como descreve a matéria contida na *Enciclopédia Brasileira*, “Música popular no Brasil”⁶, no período compreendidos entre 1901 a 1910,

o aparecimento das gravações mecânicas possibilita a veiculação inédita do trabalho de compositores que vão surgindo na classe média e que se servem da tradição folclórica popular como fonte para suas obras. Um exemplo é o cantor, poeta e músico Catulo da Paixão Cearense, autor de “O Luar do Sertão”, que desenvolve um trabalho ligado às raízes sertanejas.

A partir de 1920 o termo *sertanejo* passa a ser usado também por compositores profissionais urbanos para identificar as estilizações de ritmos rurais, que abrangem modas, toadas, cateretês, chulas, batuques e emboladas.

A década de 1920 foi marcada por crises, inflação, exploração do trabalhador, até mesmo do trabalho infantil, altos índices de inflação e desemprego. Destacam-se nesse contexto a Coluna Prestes (24 a 27), rebeliões em várias partes do País, a crise do café e a multiplicação de gravadoras e, mais adiante, na década de 1950, de emissoras televisivas. Com isso, ocorreu a substituição dos programas de auditórios e dos circos de lona, onde se apresentavam os artistas da música, pela televisão. “Os gêneros sertanejos disputavam espaço com os da cidade, em desvantagem, no rádio e na televisão” (NEPOMUCENO, 1999, p. 159)

⁵ Para mais detalhes sobre o assunto, cf. RIBEIRO, José Hamilton. *Decifrar os acordes*. Disponível em: <http://globo.ruraltv.globo.com/GRural/0,27062,LTM0-4374-125072,00.html#>.

⁶ Informações no site <http://geocities.yahoo.com.br/vinicrashbr/artes/musica/musicapopularnobrasil.htm>

Cornélio Pires (*apud* NEPOMUCENO, 1999, p.37) se destaca como o “primeiro produtor independente de discos no País, bancando a série inaugural de modas de viola gravadas por autênticos caipiras”.

A “Semana de Arte Moderna de 22” apresenta uma gama de artistas, poetas, músicos, escritores, pintores, cujo propósito era defender a autêntica cultura brasileira. Surgem pinturas com o tema caipira e também escritores da geração sertanista.

Em 1924, chega para trabalhar na capital de São Paulo, numa das fábricas, para ganhar 5 mil-réis e um prato de comida, o violeiro caipira João Batista da Silva (o João Pacífico), com 15 anos de idade, filho e neto de escravos alforriados. Contudo, absorvera a educação da elite branca, tendo hábitos finos e elegantes que aprendera na casa dos parentes do maestro Carlos Gomes onde trabalhara. Mais tarde, ele seria apadrinhado pelos escritores Guilherme de Almeida e Mário de Andrade.

Seus principais sucessos, “Cabloca Tereza”, “Pingo d’água” e “No mourão da porteira”, seriam ouvidos nas décadas de 1930 a 1950, “em todos os lugares onde houvesse uma quermesse, uma roda de viola ou um aparelho de rádio”.

João Pacífico, segundo a jornalista Rosa Nepomuceno (1999, p.18),

se tornaria o compositor referência da música que traduziu o Brasil rural, bucólico, romântico, rude, mítico, de onde viera e que tão bem conhecera, um Brasil que também lutou para sobreviver nas capitais voltadas ao progresso e à industrialização.

Como relata essa autora, ele vivenciou todas essas transformações e também conheceu a glória. Contudo, morreu, em 1998, pobre e isolado, com quase 90 anos de idade, numa casa singela, feita por um amigo músico, em um sítio no interior.

Compareceram ao seu velório poucos parentes, pessoas próximas do Mongetale, o amigo que lhe dera a casa para morar, cantores sertanejos desconhecidos e Rolando Boldrin, “para chorar a morte do ‘Noel Rosa da Música Caipira’”. (NEPOMUCENO, 1999, p. 20)

Na década de 1980, quando surge a nova safra de cantores/compositores sertanejos, as violas de dez cordas, trazidas em sacos de batata, são substituídas por guitarras elétricas, guardadas em caixas de couro; os chapéus de palha são substituídos pelos de caubóis americanos; as blusas e calças de tecido são trocadas por blusas e *blazers* de couro com franjas; e, finalmente, no lugar das botinas velhas e surradas, usam botas de bico e salto, reportando aos caubóis texanos.

Do ponto de vista do discurso ao qual se reportam essas canções, em vez de caboclas e do campo, elas tratam de amores desesperados, “entre tapas e beijos”, enquanto as melodias

não remetem mais às manifestações da cultura da viola caipira como o cururu a catira,⁷ a Folia de Reis, as congadas, os batuques e às festas de santos (Santa Rosário, São Benedito, São Gonçalo, o protetor dos violeiros).

Os sertanejos eletrônicos se alimentam de todo tipo de influência: ritmos nordestinos, polcas paraguaias, corridos mexicanos, rock e *country* americano, lembrando qualquer coisa, menos a raiz caipira da qual pretendiam ou falavam os representantes da moda de viola.

Em contrapartida aos protagonistas do primeiro movimento, o *pop* sertanejo é protegido por grandes gravadoras e pelas emissoras de televisão, e se apresentam em grandes estádios para milhares de pessoas, sustentados por vendas gigantescas, nas quais suas metas são atingir outros países: Estados Unidos, Japão, México, Espanha.

Contudo, conforme relata Nepomuceno (1929, p. 23),

admiradores de Pacífico e sua turma rejeitam os chamados ‘sertanejos de Miami’. O compositor e cantor rolando Boldrin, filho assumido da cultura rural tradicional, que tão bem mostrou em programas de televisão como o *Som Brasil*, na Globo, é um dos ferrenhos defensores da necessidade de preservar as características originais da música interiorana, para que ela não desapareça. Chegou a barrar Sergio Reis num de seus programas, por causa do chapelão de caubói americano.

Para Boldrin, “modernizar não é você pegar uma música americana e chupar os arranjos, pegar a mexicana e botar letra em português. A gente tem que modernizar o que é da gente” (*apud* NEPOMUCENO, p. 23).

Comentando sobre o seu programa, Boldrin ressalta que “convidava todo mundo, desde que não fosse para cantar sucessos, mas musica-raiz, modas, cateretês, e pedia que fossem vestidos naturalmente, sem roupas de show” (*apud* NEPOMUCENO, p. 23).

Outro defensor da velha guarda caipira, o produtor paulista José Carlos Botezelli (*apud* NEPOMUCENO, 1999, p. 23, grifo nosso) argumenta:

Essa mistura não leva a nada, só desagrega [...]. É certo que mudou muita coisa, o caipira não é mais caipira, as cidades pequenas cresceram. Mas, por isso, você se esquece de falar seu idioma? Esquece o perfume do campo? Não, **isso é nossa memória e não podemos perdê-la.**

O violeiro e compositor mineiro Téo Azevedo afirma que “da música sertaneja-raiz essas duplas só conservaram o estilo de cantar em dueto” (NEPOMUCENO, 1999, p. 23).

⁷ O catira, ou cateretê, representa um segmento da arte popular brasileira em que seus componentes, quase sempre do sexo masculino, dançam ao som das modas de viola ou recortados, com passos simétricos ritmados pelas palmas e pelos sapateados de suas botas num sincronismo quase perfeito. Para informações mais detalhadas sobre o assunto, cf. <http://www.catirabrasil.com.br/catirabrasil.html>.

Suponho que a música, ou melhor, a MPB, deve ser considerada como tal a partir do momento em que deixa de servir aos objetivos e propósitos da elite e passa a ter um papel de contribuição cultural também por parte das classes menos favorecidas, assumindo, desta maneira, características próprias, originais. Quando a música atinge o domínio público, ou seja, a massa, o povo que passa a fazer história e ditar costumes, ele torna-se, então, o legítimo representante e “dono” dela.

Contudo, o que temos visto até agora é que quem se prestou a fazer a história, a ditar os costumes e a sugeri-los tem sido a ideologia proposta pela classe dominante, pois o discurso é feito por ela, para atendê-la e para garantir a sua legitimidade. Essa ideologia é passada mediante instrumentos tais como a mídia, principalmente a televisiva e o mercado fonográfico, cuja veiculação da arte musical está diretamente relacionada.

Ricardo Cravo Albin⁸ (2003) afirma que a “consolidação da música popular constitui uma criação que é contemporânea ao aparecimento das cidades. E deve-se deixar claro também que música popular só pode existir ou florescer quando há povo” (p. 22).

Penso que assim como não podemos analisar a língua sem o homem, não seria possível propor um estudo da música sem a presença do ser humano, pois um não sobreviveria sem o outro. Ambos são vivos, ativos e estão submetidos a circunstâncias históricas e culturais. Desse modo, quem comunica algo tem uma intenção comunicativa, e esta fala exerce um efeito no outro.

Desse modo, penso que quando alguém escreve algo, seja um livro, uma crônica, uma poesia, por mais novo que possa parecer, este escrito está remetendo a alguma coisa que já fora escrito; ou seja, está dialogando, interagindo com outras vozes além das presentes no próprio texto.

Seguindo essa linha de pensamento, temos ainda que mencionar que nada é inédito, que tudo vem do outro. O homem reproduz e transforma. A língua traz sempre a marca, a fala do outro. As nossas práticas sociais, os nossos gêneros textuais e discursivos, trazem sempre a marca, a voz do outro: o dialogismo. Esse dialogismo vem, às vezes, consciente ou inconscientemente, pois nós não temos controle sobre todas as vozes, sobre a presença dos vários discursos na nossa mente – a polifonia –, como veremos no próximo capítulo, quando analisaremos as canções que serviram de mote para compreender a problemática deste trabalho.

⁸ Para maiores detalhes cf. capítulo 2: A modinha e o lundu: o nascimento da música popular brasileira.

3 ANÁLISE DAS TRÊS CANÇÕES

De acordo com Bakhtin (1997), o homem se constitui enquanto homem na e pela linguagem. Ela é integrada à vida humana, ligada a um contexto social e histórico. Ela é viva, é ativa e evolui, porque o homem é vivo. Ela se realiza na interação verbal estabelecida entre mim e o outro, numa situação concreta. Segundo Bakhtin, o diálogo constitui-se numa das formas mais importantes da interação verbal. Para ele, o diálogo não se restringe à simples comunicação face a face. É muito mais amplo. “Compreende desde a comunicação de viva voz entre duas pessoas, até interações mais amplas entre enunciados, o que importa é que é uma relação entre pessoas”.⁹

Encontramos nas três canções – “Formato mínimo”, do Skank; “Construção”, de Chico Buarque; e “Canto tétrico”, mais conhecido como “Drama de Angélica”, de MG Barreto e Lubiti, gravada e tornada conhecida por Alvarenga e Ranchinho – semelhanças nos aspectos fonológico, estrutural e temático (o mesmo recurso ou o mesmo mecanismo lingüístico, a mesma frase, a mesma palavra). Mas, ao se alterarem as condições de produção, alteram-se também os efeitos de sentido.

O sentido se dá na interação entre o que o que o falante quis dizer, o que o ouvinte entendeu e o texto por ele mesmo.

Além desses recursos, percebe-se o fato de o ato de produção de cada uma das canções ser único. Único porque aquilo que foi dito no momento em que foi escrito não poderá se repetir da mesma forma, do mesmo jeito, e nem se revelar (para aquele que lê) da mesma maneira ao ser pronunciado em outro momento. O texto é um evento, um acontecimento, e acontecimentos não se repetem.

Para Benveniste (1992), o ato de produção é único; é um acontecimento singular. Além disso, ao analisar o discurso, é necessário considerar a relação entre o sujeito, a linguagem, a história e a sociedade. Esse autor introduz na análise do discurso o ato da enunciação, a linguagem em ação, preocupando-se sobretudo com a construção de sentidos.

No que diz respeito à discussão sobre a subjetividade, Pires [s.d.]) afirma:

Bakhtin, como Benveniste, expressou, de forma clara, engajada e coerente, a relação sujeito-linguagem-história-sociedade, vendo na enunciação o verdadeiro fundamento dessa relação. Em outras palavras, pela enunciação Bakhtin recupera o

⁹ Para maiores detalhes, cf. FREITAS 1994.

sujeito para o discurso e institui um processo de intersubjetividade no qual a identidade é um reconhecimento desse sujeito através do outro.

Além desse aspecto, a leitura deve ultrapassar o simples conhecimento dos fatos da história. É necessário perceber quem está falando e em nome de quem ou de que o locutor fala. O que é dito torna o leitor capaz de desvelar as manobras e intenções ideológicas do texto, (KLEIMAN, 2000).

Conforme já foi enunciado, a língua portuguesa – norma culta, padrão – é feita pela classe dominante e para atendê-la, pois seria uma maneira de garantir sua posição privilegiada. Penso que, de maneira semelhante, acontece com a música e com sua memória discursivo-musical, sobretudo a popular brasileira, quando ela não é estudada como um gênero textual em toda sua amplitude, abrangendo, desse modo, suas manifestações (artísticas, culturais, sociais e históricas).

Traçaremos, a seguir, uma pequena análise sobre os aspectos estruturais, formais e fonológicos das canções “Formato mínimo”, “Construção” e “Drama de Angélica”, envolvendo o diálogo travado entre elas, bem como o contexto histórico em que estavam inseridas.

3.1 SKANK: *COSMOTRON*

Iniciemos nosso estudo a partir do título dessa obra, “Cosmotron”, no qual se insere a música “Formato mínimo”, tema específico de nossa análise. Encontramos semelhanças nos aspectos fonológico e estrutural tanto na música “Construção”, de Chico Buarque, quanto em “Canto tétrico” (MG Barreto e Lubbiti) e “Formato mínimo”, do grupo mineiro Skank.

Daremos mais ênfase ao aspecto da construção de sentido. Para tal, utilizaremos como referente teórico Bakhtin e Benveniste (1992), cuja análise lingüística, é conjuntural, do momento.

Benveniste expressou de forma clara, engajada e coerente a relação sujeito-linguagem-história-sociedade, vendo na enunciação o seu verdadeiro fundamento, preocupando-se, sobretudo, com o aspecto semântico.

O nome do disco – *Cosmo¹⁰ tron¹¹* – brinca com um sufixo “retrô” – que sugere o avanço da física e o avanço tecnológico, talvez mais uma das tantas influências vividas pela geração globalizada da década de 1990. A utilização das novas tecnologias, sobretudo na música eletrônica, aparece nas canções. Refere-se, também, à curiosa recorrência de temas cosmológicos, como estrelas, sol, luas e supernovas, espalhados pelo álbum. Sugere o todo, o mundo, o universal, o global. Sugere, ainda, a quebra de barreiras e a união de povos, como propõe o grupo em canções que aludem a Minas Gerais, a Liverpool. Remetem ainda aos países árabes, como podemos observar nas canções “Dois rios e nômade”. “Seja em forma de melodia ou de poesia, além das referências a “Águas de março”, do maestro Tom Jobim, o álbum é repleto de citações, alusões e todo tipo de intertextualidade” (ALEXANDRE, [s.d.]).

O álbum em questão faz uma retomada das décadas de 1960 e 1970, época marcada, no Brasil, pela profunda falta de liberdade de expressão. Nessa época, nascia, também em Belo Horizonte, o Clube da Esquina, formado por um grupo de garotos que se sentavam numa esquina da rua Divinópolis, no bairro de Santa Teresa, para trocar experiências de vida e musicais. Como toda a geração daquela época fora fortemente influenciada pelos Beatles, nada mais natural, então, que os componentes do então desconhecido Clube sofressem também tal influência, que veio culminar em suas músicas, carregadas de lirismo e melodias harmônicas. Mas, no que se refere às letras das músicas daquela época, percebemos as investidas contra o sistema político que viviam – a ditadura militar.

Ao mesmo tempo em que se formava o Clube da Esquina, em Minas Gerais, em outras partes do Brasil surgiam novos movimentos, como o Tropicália, a Bossa-Nova e a MPB. Como dissemos, foi nos festivais de canção que nomes como os de Milton Nascimento, Tom Jobim, Elis Regina, Gilberto Gil, Caetano Veloso e muitos outros se consagraram como representantes legítimos da MPB no Brasil e no mundo. Dentre eles, figura Chico Buarque de Holanda, que, assim como os demais, usava suas letras como uma maneira de lutar contra a ditadura militar que vigorava no país.

Voltando aos rapazes do Skank, mais especificamente ao álbum *Cosmotron*, o resgate das décadas de 1960 e 1970 é expresso tanto a partir do mundo quanto, principalmente, de uma maneira mais particular e subjetiva, do Brasil. Contudo, por mais que se tente trazer a década de 1970 para o atual momento, torna-se irrealizável, pois cada período é único,

¹⁰ Uma das acepções para a palavra cosmo no dicionário Aurélio Eletrônico seria: [Do gr. kósmos, pelo lat. cosmu.] S. m. 1. O Universo.

¹¹ Tron- Segundo o dicionário Aurélio Eletrônico [Da term. do gr. életron (v. ele(c)tr(o)-).] Suf. 1. formador de termos ger. de eletrônica e de física nuclear = 'instrumento'; 'aparelho': magnétron.

submetido a circunstâncias histórico-sociais diferentes. O que podemos fazer é retomar o passado por meio de recursos sonoros, visuais ou lingüísticos, como fez, magistralmente, o grupo.

Do ponto de vista semântico, os sentidos estarão carregados de valores diferentes, por estarem fundamentados em épocas igualmente distintas. “Dois rios”, a primeira faixa de trabalho, por exemplo, carrega referências aos Beatles (com sons de flauta de *Strawberry fields forever*), aos Beach Boys (a melodia modular e os vocais trabalhados) e ao Clube da Esquina (a sofisticação harmônica e a temática telúrica) (ALEXANDRE, [d.d.]). Ao se fazer tais alusões, essas canções ganham um novo aspecto por estarem estabelecidas em circunstâncias diferentes das músicas dos Beatles, do Beach Boys ou do Clube da Esquina, quando eles compuseram suas canções.

Ainda reflete Alexandre que, “entre as faixas de Cosmotron, entre a diversidade buscada, tudo aparece curiosamente harmônico. A linha-de-frente do álbum é formada por canções que alargam os horizontes musicais do Skank”. Há de se perceber também o arranjo espacial-barroco de “Formato mínimo”, com letra homenageando as proparoxítonas de “Construção”, de Chico Buarque e “Drama de Angélica”, gravada por Alvarenga e Ranchinho. “E, adiante na trilha do samba jazz aberta por “Balada do amor inabalável”, há a sofisticação pop de “É tarde”, uma ensolarada fusão de Sergio Mendes e Burt Bacharach (no arranjo) com High Llamas (nos eletrônicos)”, comenta ainda este autor.

3.2 AS TRÊS CANÇÕES: QUESTÕES DE LEITURA E CONJUNTURA SOCIAL

Para analisarmos as três canções, observaremos, além dos aspectos históricos e sociais, também aqueles relacionados aos processos de leitura. Com relação a esses processos, não podemos considerá-los como uma atividade isolada entre autor e leitor (considerando-nos leitores das letras que compõem as canções, por exemplo), pois ambos se complementam. Mesmo numa conversação oral, é estabelecida uma relação falante-ouvinte. Frequentemente, diz Kato, “observamo-nos fornecendo palavras ou expressões para quem está falando conosco, repetindo como um eco de partes de seu discurso ou complementando-o a nível frasal ou textual” (cf. KATO, 1990).

Embora Kleiman não seja uma autora da Análise do Discurso, abriremos um parêntese para ela. Em primeiro lugar, porque ela comunga com a proposta de interação texto-leitor-autor, o dialogismo de Bakhtin e, em segundo lugar, por acreditarmos serem importantes as considerações que ela faz sobre os aspectos cognitivos da leitura, o que vem ao encontro de nossa análise.

Sob o ponto de vista da interação, podemos distinguir os *discursos* narrativos, descritivos e argumentativos. Neste trabalho, aproximamos textos separados pelo tempo cronológico por cerca de três décadas, mas unidos por motivos, temas e símbolos.

As três músicas do nosso estudo apresentam uma estrutura narrativa que se caracteriza, segundo Ângela Kleiman (2000, p. 17), pela marcação temporal e pela causalidade (o porquê do fato e sua motivação são importantes para desenvolver a história). Além desses aspectos, há de se mencionar o destaque que é dado aos agentes das ações, materializado na introdução dos personagens. Devemos salientar as seguintes partes essenciais da narrativa: “o *cenário* ou *orientação* onde são apresentados os personagens, o lugar onde acontecem os fatos, enfim, o pano de fundo da história; *complicação*, que é o início da trama propriamente dita, e *resolução*, o desenrolar da trama até seu fim” (KLEIMAN, 2000, p. 20).

Ao ler textos narrativos, o leitor deve levar em consideração a distinção entre o que está ao nível do enunciado (história) e da enunciação (narração), as diferenças entre a ótica do personagem e a ótica do narrador, as pistas que o narrador vai deixando no texto e os efeitos de sentido.

Segundo Bakhtin (1997), não há enunciado dotado de significado sem a avaliação social e a entonação. A entonação se realiza, segundo este autor, sob a influência mútua do locutor/autor, do ouvinte/leitor e do objeto do enunciado.

Nesse caso, o objeto em questão de nosso estudo seriam os três poemas narrativos, nos quais se percebe a avaliação crítica do narrador no que diz respeito aos acontecimentos relatados: Um lança o olhar de maneira trágica; outro, de modo cômico (tragicomédia); e o terceiro, como um fato casual, mas gerador de uma tragédia também.

Para melhor compreendermos esses aspectos nos textos, elaboramos alguns quadros para cotejá-los:

MÚSICA	CANTO TÉTRICO (1942)	CONSTRUÇÃO (1970)	FORMATO MÍNIMO (2003)
ITEM			
CENÁRIO	Lírico (teatro)	Prédio em construção	Festa
PERSONAGENS	Angélica, Amante (narrador), farmacêutico, pai de Angélica.	Trabalhador, esposa, filhos.	Ele e ela (interlocutor).
CARACTERÍSTICAS dessas personagens:	Angélica: Anêmica, pálida, tímida, maligna, asmática, hiperbólica, beleza helênica. Farmacêutico: estúpido e inescrupuloso.	Sonhador, resignado.	Ele: despreocupado, tímido. Ela: medrosa, tímida.
AÇÕES das personagens: Relatam mudanças de estado que foram ocorrendo com as pessoas.	Angélica e o Narrador: compraram vômica ¹² e ácido cítrico ¹³ para curar Angélica. Farmacêutico: erra na fórmula, entrega-lhes ácido cênico ¹⁴ e ácido prússico. ¹⁵ Narrador: corre lépido. Angélica: toma a droga fatídica. Tem uma cólica. Morre de cólica. É feita a autópsia. Enterro de Angélica.	Acorda, beija a mulher e os filhos, vai para o trabalho, atravessa a rua, sobe na construção, ergue paredes, chora, descansa, almoça, bebe, fica bêbado, dança, gargalha, tropeça, cai do prédio, cai no chão, agoniza e morre.	Ele oferece ácido, droga alucinógena a Ela com o propósito de se aproximar. Ela toma a droga. Ele e ela se olham na festa, beijam-se, transam, gozam e dormem. Ela flutua lépida. Ele fica em pânico, dorme, acorda e se transforma em súdito dela = tragédia. Ela desperta, foge rápido, passos tétricos. Ele fica só.
TEMPO	Marcação temporal: relação de anterioridade e posterioridade entre os enunciados, os episódios relatados. Eles não acontecem simultaneamente, como acontece numa descrição.	marcação temporal: relação de anterioridade e posterioridade entre os enunciados, os episódios relatados. Eles não acontecem simultaneamente, como acontece numa descrição.	marcação temporal: relação de anterioridade e posterioridade entre os enunciados, os episódios relatados. Eles não acontecem simultaneamente, como acontece numa descrição.
COMPLICAÇÃO	O fato de o vento ter desencadeado a asma faz com que Angélica tome a droga, que cai no esôfago, tendo como consequência uma cólica .	Bebe até perder a coordenação, tropeça, cai da construção e agoniza no chão.	Ele se transforma em súdito dela = tragédia. Ela desperta, foge rápido, passos tétricos
RESOLUÇÃO	Angélica: morre. Amante: fica só.	Trabalhador: morre, atrapalhando o tráfego, o público e o sábado. Família: fica só.	Ela foge. Ele fica só.

¹² [Do lat. vomica.] S. f. 1. Pneum. Eliminação brutal, durante esforços de tosse, de coleção supurada pulmonar que, mediante ruptura, passou para os brônquio(s). 2. Patol. Cavidade patológica em um órgão, decorrente de supuração e de ruptura tecidual nele.

¹³ u Ácido cítrico. Quím. 1. Ácido tricarbóxico, cristalino, incolor, presente nos sucos das frutas cítricas [fórm.: C₆H₈O₇]

¹⁴ Ácido cianico. Quím. 1. Ácido facilmente hidrolisável, que não existe livre [fórm.: HCNO] .

¹⁵ Ácido prússico. Quím. Ant. 1. Ácido cianídrico.

Do ponto de vista de enunciação, em “Canto tétrico” o eu-lírico masculino se reporta a uma mulher, a quem deseja e ama, usando o vocativo “Angélica”, associado a modificadores, que atribuem à mulher sedução, fragilidade e fugacidade, além de força e poder (“mulher anêmica, de cores pálidas e gestos tímidos/ era maligna / soprava o zéfiro, ventinho úmido, então Angélica, ficou asmática/ deixou-a lívida /moça hiperbólica / beleza helênica/”).

Também em “Formato mínimo” o eu-lírico masculino faz referência a uma mulher por quem se sente atraído, atribuindo a essa mulher quase que as mesmas características que são dadas à mulher de “Canto tétrico”: **sonhadora**: “Ela procurava um príncipe”; **poderosa e sedutora**: “E ele percebeu a dádiva. Declarou-se dela o súdito”; **túmida**: Ela despertou-se tímida; e **frágil**: “Feita do desejo à vítima, Amor em sua mente épico.” Além dos atributos lépido e lívido, retomados aqui em outro contexto. “Ela flutuava lépida /E ela descansava lívida”.

Kleiman (2000, p. 69), no que diz respeito ao uso de adjetivos, salienta que um dos tipos de marcas formais que constituem a presença do autor é aquele que “reflete a atitude do mesmo frente ao fato, à idéia, à opinião, e que se concretiza principalmente através da adjetivação, nominalização e uso de nomes abstratos indicativos de qualidades.”

Embora o narrador de “Canto tétrico” participe dos acontecimentos ocorridos na história (“ouve **meu** cântico...”), percebe-se nos três narradores a clara intenção de expor acontecimentos ocorridos com outrem.

Em contrapartida, por mais que o narrador fale do outro, nesse outro também está inserido o eu. Nesse sentido, seria importante recordar o que Benveniste (1990, grifo nosso) fala a respeito do **outro**, salientando que só é possível obter a consciência de si mesmo se esta for experimentada por contraste. Ele acrescenta ainda, que a linguagem “só é possível porque cada locutor se apresenta como sujeito **remetendo a ele mesmo** como *eu* no seu discurso. Por isso, *eu* propõe outra pessoa, aquela que, sendo embora exterior a ‘mim’, torna-se o meu eco.”

Nesse sentido, percebe-se que os narradores dos poemas demonstram seus pontos de vista por intermédio do outro. Nenhum texto é imparcial em relação ao próprio narrador. O autor, ao selecionar uma imagem, ou mesmo falando a partir da visão do outro, da experiência alheia, automaticamente, estará falando de si mesmo.

No que se referem às características formais da enunciação, do ponto de vista formal, há um processo de repetição de sons e ritmos nos três poemas. Formalmente, eles se constroem por meio de paralelismo e repetições com uma gradativa intensificação das imagens até chegar à resolução do problema: a fuga, a morte, a solidão.

Além disso, percebe-se também que há um diálogo entre o popular e o erudito, devido às citações e alusões a autores, obras ou personagens que se apresentam no decorrer da narrativa – em “Canto Tétrico” palavras como: “cântico”, “Camões”, “Os Lusíadas”, “épico”, “zéfiro”, “Virgílio”¹⁶, “epopéia”, “poesia épica”, “Grécia antiga” (“sarcófago”, “helênica”); em “Formato Mínimo”: “Amor em sua mente épico”, mencionam elementos da epopéia; finalmente a expressão [...] “como se fosse príncipe”, faz alusão à descendência ilustre do príncipe em oposição ao operário em “Construção”.

Partindo do princípio de que a leitura é um “ato social entre dois sujeitos – leitor e autor – que interagem entre si, obedecendo a objetivos e necessidades socialmente determinados” (KLEIMAN, 2000, p. 10), e não apenas um ato cognitivo, observa-se que “Canto tétrico” poderia funcionar como matriz geradora das duas outras músicas, sobretudo de “Formato mínimo”, que retoma várias palavras das outras canções.

Nesse sentido, reportando ao dialogismo proposto por Bakhtin, Kleiman (2000, p. 19) lembra que, ao classificarmos os textos, devemos levar em consideração o caráter de interação entre autor e leitor, “pois o autor se propõe a fazer algo, e quando essa intenção está materialmente presente no texto, através das marcas formais, o leitor se dispõe a escutar, momentaneamente, o autor, para depois aceitar, julgar, rejeitar”.

Vejamos, na íntegra, as músicas em questão. A seguir, faremos a análise de algumas das marcas formais, pistas deixadas pelo autor, as quais poderiam funcionar de instrumentos para garantir a adesão de seus leitores.

¹⁶ Percebe-se aqui uma alusão a Virgílio no exemplo em que se relacionam Zéfiro e Virgílio: de acordo com o *Dicionário Aurélio Eletrônico século XXI*, [Do gr. *zephyros*, pelo lat. *zephyru*]. S. m. 1. Entre os antigos, vento do Ocidente. [Antôn., nesta acepç.: euro.] 2. P. ext. Vento suave e fresco; aragem, brisa: "Vede além no alto cerro a cena que aparece: / todas [as éguas] coa boca aberta ao zéfiro voltadas, /estáticas sorvendo as auras delicadas." (CASTILHO, Antônio Feliciano de. *As Geórgicas de Virgílio*, p. 179)"

“Construção” (1971)

<p>Amou daquela vez como se fosse a última Beijou sua mulher como se fosse a última E cada filho seu como se fosse o único E atravessou a rua com seu passo tímido Subiu a construção como se fosse máquina Ergueu no patamar quatro paredes sólidas Tijolo com tijolo num desenho mágico Seus olhos embotados de cimento e lágrima Sentou pra descansar como se fosse sábado comeu feijão com arroz como se fosse príncipe Bebeu e soluçou como se fosse naufrago Dançou e gargalhou como se ouvisse música E tropeçou no céu com se fosse bêbado E flutuou no ar como se fosse pássaro E se acabou no chão feito um pacote flácido Agonizou no meio do passeio público Morreu na contramão atrapalhando o tráfego</p>	<p>Amou daquela vez como se fosse o último Beijou sua mulher como se fosse a única E cada filho seu como se fosse o pródigo E atravessou a rua com seu passo bêbado Subiu a construção como se fosse sólido Ergueu no patamar quatro paredes mágicas Tijolo com tijolo num desenho lógico Seus olhos embotados de cimento e tráfego Sentou pra descansar como se fosse um príncipe Comeu feijão com arroz como se fosse o máximo Bebeu e soluçou como se fosse máquina Dançou e gargalhou como se fosse o próximo E tropeçou no céu como se ouvisse música E flutuou no ar com se fosse sábado E se acabou no chão feito um pacote tímido Agonizou no meio do passeio naufrago Morreu na contramão atrapalhando o público</p>	<p>Amou daquela vez como se fosse máquina Beijou sua mulher como se fosse lógico Ergueu no patamar quatro paredes flácidas Sentou pra descansar como se fosse um pássaro E flutuou no ar como se fosse um príncipe E se acabou no chão feito um pacote bêbado Morreu na contramão atrapalhando o sábado</p>
---	---	---

Fonte: CHICO BUARQUE. *Minha história – O melhor de Chico Buarque*, CD remasterizado, Universal Music 1998, faixa 20.

“Formato Mínimo” (2003)

<p>Começou de súbito A festa estava mesmo ótima Ela procurava um príncipe Ele procurava a próxima</p> <p>Ele reparou nos óculos Ela reparou nas vírgulas Ele ofereceu-lhe um ácido E ela achou aquilo o máximo</p> <p>Os lábios se tocaram ásperos Em beijos de tirar o fôlego Tímidos, transaram trôpegos E ávidos gozaram rápido</p> <p>Ele procurava álibis Ela flutuava lépida Ele sucumbia ao pânico E ela descansava lívida</p>	<p>O medo redigiu-se ínfimo E ele percebeu a dádiva Declarou-se dela o súdito Desenhou-se a história trágica</p> <p>Ele enfim dormiu apático Na noite segredosa e cálida Ela despertou-se tímida Feita do desejo a vítima</p> <p>Fugiu dali tão rápido Caminhando passos tétricos Amor em sua mente épico Transformado em jogo cínico</p> <p>Para ele uma transa típica O amor em seu formato mínimo O corpo se expressando clínico Da solidão à rubrica</p>
---	--

Fonte: Skank *Cosmotron*. CD, Sony Music. 2003, faixa 9.

“Canto tétrico” (M. G. Barreto, 1939) gravado em 1942 por Alvarenga e Ranchinho

Ouve meu cântico quase sem ritmo que é a voz de um tísico magro e esquelético poesia épica em forma esdrúxula feita sem métrica com rima rápida amei Angélica mulher anêmica de cores pálidas e gestos tímidos era maligna e tinha ímpetos de fazer cócegas no meu esôfago em noite frígida fomos ao Lyrico ouvir o músico pianista célebre soprava o zéfiro ventinho úmido então Angélica ficou asmática	Fomos ao médico de muita clínica com muita prática e preço módico depois do inquérito descobre o clínico um mal atávico mal sifilítico mandou-me o célere comprarmos vômica e ácido cítrico para seu fígado o farmacêutico mocinho estúpido errou na fórmula fez despropósito não tendo escrúpulo deu-me sem rótulo ácido cênico e ácido prússico corri "muy" lépido mais de um quilômetro num bonde elétrico de força múltipla	O dia cálido deixou-me tétrico achei Angélica já toda trêmula a terapêutica dose alopática lhe deu em xícara de ferro ágata tomou no fôlego triste, bucólica essa estranbólica droga fatídica caiu no esôfago deixou-a lívida dando-lhe cólica e morte trágica o pai de Angélica chefe do tráfego homem carnívoro ficou perplexo por ser estrábico usava óculos um vidro côncavo outro convexo	Morreu Angélica de um modo lúgubre moléstia crônica levou-a ao túmulo foi feita autópsia todos os médicos foram unânimes no diagnóstico em um sarcófago assaz artístico todo de mármore da cor do ébano e sobre o túmulo comice artística coisa metódica como "Os lusíadas" em uma lápide parelepípedo em vez de dístico terno simbólico trajava Angélica moça hiperbólica beleza helênica morreu de cólica
--	--	---	--

Fonte: ALVARENGA; RANCHINHO. *Alvarenga e Ranchinho – violeiro triste*. CD remasterizado, Revivendo, 2004, faixa 8.

“Construção” é uma narrativa da história do último dia de vida de um trabalhador, da saída de casa até o momento da queda fatal, quando cai do edifício que estava construindo. A letra é trabalhada como um jogo fonético alternando palavras proparoxítonas no final de cada frase, as quais se invertem nas estrofes seguintes, dando sentidos diversos às frases. Contém uma estrutura harmônico/melódica repetitiva, que se utiliza apenas de dois acordes, de maneira semelhante ao que ocorre em “Formato mínimo”.

A música “Construção” está inserida num contexto histórico específico: os anos da ditadura. Portanto, havia necessidade, nessa época, de falar, contestar, avaliar o regime mediante o uso de palavras com duplo sentido, das cifras que poderiam ou não ser decifradas pela censura.

a composição de Chico se originou em meio ao turbilhão da instauração da ditadura militar no Brasil. Ditadura que representava, para a cultura, simplesmente o fim da liberdade de expressão. Um meio muito utilizado na época (e, de um modo geral, em períodos não democráticos, no Brasil e em outros países) para driblar a censura foi a metáfora, o despistamento, a linguagem figurada, a cifra. Alguns escritores e

jornalistas falavam aparentemente de flores e rouxinóis, quando estavam se referindo à situação político-social brasileira. (RODA VIVA, [s.d.]

Já na música de Samuel Rosa, a utilização de metáforas com a intenção de despistar o sistema político não se faz necessária, uma vez que o grupo não vive aquele momento sociopolítico. As metáforas utilizadas, neste caso, remetem a um novo contexto e a outros sentidos diferentes dos utilizados por Chico Buarque de Holanda.

Conforme relata Leão,¹⁷

a canção 'Formato mínimo' nasceu, sim, à sombra de 'Construção', cuja similaridade com FM é impossível de ignorar pela escolha das rimas em proparoxítona. Só que, enquanto Chico usou a estrutura modular das proparoxítonas (que podem ser substituídas umas pelas outras sem a perda do ritmo) pra falar da impermanência de pessoas e situações, e da opressão cotidiana, eu as usei por outro motivo.

Diferente da crônica social sugerida em construção, "Formato mínimo" é uma canção sobre amor e sexo. O autor escolheu fazê-la rimando com proparoxítonas, e escrita em narrativa linear, com o propósito de mostrar que o amor é uma "Construção" difícil, complexa, trabalhosa e que o sexo é o seu "Formato mínimo". A letra tenta refletir isso, segundo o autor.

Portanto, revela ainda este autor,

usei o apenas o título de 'Construção' como contexto para minha criação. A maneira de deixar isso claro para as pessoas foi rimar em proparoxítonas. Pra elas pensarem: 'Por que ele está rimando uma música de amor igual o Chico rimou Construção'? E tentei fazer isso tudo sem cair em moralismo barato. Por isso a estrutura de narrativa trágica já se desenha logo nos primeiros versos "Ela procurava um príncipe. Ele procurava a próxima". Podia ser Romeu e Julieta ou Édipo Rei. O destino da história já está traçado por interesses anteriores à história.¹⁸

Tanto na canção de Chico Buarque quanto na de Rodrigo Leão e Samuel Rosa a temática está relacionada a assuntos do cotidiano, cada qual marcada por circunstâncias específicas.

A composição de Rodrigo Leão e Samuel Rosa narra o encontro de duas pessoas numa festa. A garota manifesta o desejo de encontrar o seu "príncipe" – palavra que nos remetem aos contos de fada, nos quais o príncipe figura como o herói que, montado num cavalo

¹⁷ Entrevista por *e-mail* em 20 jan. 2006.

¹⁸ Entrevista por *e-mail* em 20 jan. 2006.

branco, vai salvar a mocinha de alguma bruxa, de preferência, e juntos vivem felizes para sempre.

Mas a citação do príncipe que aparece na música de Chico é usada para estabelecer a distância e a diferença social entre as figuras do trabalhador e do príncipe (“comeu feijão com arroz como se fosse um príncipe”), revelando um trabalhador que tem dignidade mesmo ao comer apenas feijão com arroz; além de ser, ao mesmo tempo, resignado, por não ter muita escolha e nem o que fazer para mudar a situação.

O espaço onde se inserem os personagens – o casal de “Formato mínimo” que vai se conhecer – é uma festa. O espaço onde se insere o operário de “Construção” é um prédio em construção e o espaço de “Drama de Angélica” é um teatro.

Nas duas canções, tanto o trabalhador como a garota *flutuam*. Ela, após ter se relacionado sexualmente com o rapaz, sente-se satisfeita, plena, contente: “Ela flutuava lépida”. O trabalhador, também após ter bebido, tropeçou no céu e “ flutuou no ar como se fosse pássaro”, caindo de cima do prédio que estava construindo.

A sensualidade e o beijo se fazem presentes em ambas as letras: o trabalhador beija a mulher, provavelmente com mais desejo e paixão, pois seria a última vez, ou a última mulher. O casal de “Formato mínimo”, de modo semelhante ao que ocorre com o trabalhador, beija-se vorazmente, transa, goza rápido, também como se fosse a última vez: “Os lábios se tocaram ásperos/Em beijos de tirar o fôlego/Tímidos, transaram trôpegos/E ávidos gozaram rápido”. Traço característico do homem de nosso século , marcado pela velocidade e pela fugacidade do tempo.

Outro ponto a se destacar seria a tragédia que se estabelece nas narrativas. Em “Formato mínimo”, após o relacionamento do casal, enquanto ela descansava lívida, ele teve medo – “ele sucumbia ao pânico” –, e neste momento se instala a tragédia, pois ele agora perderia sua identidade para tornar-se súdito dela: “E ele percebeu a dádiva / Declarou-se dela o súdito /Desenhou-se a história trágica”.

Para o trabalhador de “Construção”, a realidade não se faz presente. A representação de situações como se fossem outras substituem seu cotidiano, após ter vivido alguns momentos de êxtase, causado pela bebida e por driblar realidade. Tudo o acontece com ele é “como se”. Desse modo, após ter vivido alguns momentos de êxtase, cai da construção e morre, ocorrendo também a cena trágica.

Tragédia nos reporta ao ano de 1939, quando foi gravado pela primeira vez, conforme a lista de discussões Tribuna Livre da Agenda do Samba e Choro, (2004), a polca “Canto

tétrico”, ou “Drama de Angélica” de, de M. G. Barreto e Lubiti.¹⁹ Segundo informações dessa lista, essa música foi gravada pelo próprio M. G. Barreto, no seu único 78 RPMS. Do outro lado foi gravado um samba dele e do Garoto, “Zombando da Morte”.

O pesquisador da gravadora Revivendo, Zanardi, na contracapa do CD *Alvarenga e Ranchinho: violeiro triste*, relata que Murilo Alvarenga, mineiro de Itaúna (22/5/1912 – 18/1/1978), e Diésis dos Anjos Gaia, o Ranchinho, nascido em Jacareí, SP (23/5/1913 – 5/7/1991), conheceram-se na cidade de Santos. Alvarenga trabalhava como trapezista em circos e cantava tangos, enquanto Diéses atuava como cantor na Rádio Clube de Santos. “Rancho Fundo” (Ari Barroso e Lamartine Babo) fazia parte do seu repertório, sendo essa música a sua favorita, o que lhe originou o apelido “Ranchinho”.

De início (1933), apresentavam um repertório variado, cantando em circos: modinhas, valsas, tangos e chorinhos. Entre uma música e outra, a dupla sempre contava causos e o público achava muita graça. Em 1934, a convite do maestro Breno Rossi, da Orquestra da Rádio de São Paulo, passaram a atuar nessa emissora. No ano seguinte, venceram o concurso de músicas carnavalescas de São Paulo, com a marcha “Sai Feia”, e conheceram o compositor do gênero sertanejo Capitão Furtado, que convidou a dupla a participar do filme *Fazendo Fita*.

Em 1936, chegam ao Rio de Janeiro e ingressam na Rádio Tupi, com apresentações no programa “Hora do Guri”. Com isto, segundo Zanardi, cresce o seu prestígio e chegam ao primeiro disco na gravadora Odeon. Neste mesmo ano apresentam-se em Buenos Aires, no Teatro Smart, e fazem o relato bem humorado da viagem na música “Nois em Buenos Ayres”. Em 1937, já consagrados, são contratados pelo Cassino da Urca, onde permanecem até o seu fechamento, em 1946.

Sátiras políticas eram o forte das apresentações da dupla. O público se divertia, mas os políticos não gostavam e nem aceitavam as críticas. Desse modo, começam a enfrentar problemas com a censura, pois incomodavam diretamente o presidente Getúlio Vargas (a quem eles chamavam de “O baixinho”). Mas isso é resolvido quando a dupla é convidada para cantar no Palácio do Catete, advindo daí a admiração do presidente pelos dois, o qual mandou liberar suas canções em todo território nacional.

Em 1940, gravam um de seus maiores sucessos, “Romance de uma caveira”, famosíssima valsa tragicômica em que um cadáver recém-chegado ao cemitério (um “defunto fresco”) acaba por provocar uma crise naquilo que parecia um “amor eterno” entre duas caveiras e, termina em tragédia, com o suicídio do “caveiro” (“e matou-se de um modo

¹⁹ Segundo a lista de discussões *Tribuna Livre da Agenda e do Samba*, Lubiti poderia ser o pseudônimo usado por Alvarenga ou Ranchinho.

romanesco/por causa dessa ingrata caveira / que trocou ele / por um defunto fresco.”), (GONÇALVES, 2004)”.

Dez anos depois, vão a Portugal para se apresentarem. Nessa época, são contratados por Assis Chateaubriand para os Diários Associados, Rádio e TV Tupi, juntamente com o capitão Furtado, formando A Trinca do Bom Humor. Cinco anos mais tarde, participam de mais um filme Carnaval em Lá Maior.

Em 1938, após seu desligamento da dupla e retornando em 1939, Ranchinho deixa de cantar por dois meses. Eles ainda participaram de muitas campanhas políticas para Juscelino Kubitschek de Oliveira (um dos poucos políticos poupados das sátiras) e Ademar de Barros. Fazem paródias de músicas conhecidas, como “Nervos de Aço”: (“Você sabe o que é ser ditador, meu senhor/ quinze anos, detendo o poder/ e depois de um golpe traidor, meu senhor/ pôr o belo prazer a perder?”), “Adios Muchacho e Disparada”. Em 1959, antes da eleição de Jânio Quadros, lançam o LP “Alvarenga e Ranchinho e os Políticos”, que é vetado, não chegando às lojas. Erraram na previsão numa das músicas: “O Jânio vem aí, o Jânio vem aí/é verdade e não é trote/ assistir à posse do Lott” (ZANARDI, 2004).

Ainda na contracapa do disco, o pesquisador relata a saída definitiva de Diésis (Ranchinho) da dupla, em 1965 e sua substituição por Homero de Souza Campos, que passa a ser o novo Ranchinho, até 1978.

Voltando ao ano de 1942, época em que Alvarenga e Ranchinho gravaram o “Drama de Angélica”, é importante salientar que, por ser um período marcado pela ditadura, os músicos, poetas e jornalistas também buscavam maneiras de driblar a repressão política. A sátira, a tragicomédia, o humor e a ironia foram meios utilizados por Alvarenga e Ranchinho para conviver com as dificuldades sociais e políticas e questioná-las ou denunciá-las.

Da mesma maneira como fazia Chico Buarque, utilizando metáforas, falando de sabiás e rouxinóis para aludir ao sistema ditatorial, essa dupla também empregava figuras da linguagem para aludir a temas e pessoas que não podiam ser diretamente mencionados.

Mais do que em “Construção” e “Formato mínimo”, a letra de “Canto tétrico” é hilária. Narra de forma bem humorada a história de Angélica, moça tímida, pálida, asmática e anêmica, amada pelo narrador, que era magro e tísico. A alusão à tragédia e à droga, que causa a morte de Angélica, se faz presente também nesta canção. Angélica morre de cólica após ter ingerido o ácido, trocado por engano pelo farmacêutico.

Além disso, palavras expostas nas outras canções se repetem, mas para falar de coisas diferentes (“lépido”, “lívida”, “trágica”, “tétrico”, “tímidos”, “tráfego”, “morte”, “épico”...).

Todas elas se aplicam a novos sentidos, diferentes dos utilizados em “Construção” e “Formato mínimo”. Por exemplo: em “Canto tétrico”, o termo “épico” é atribuído à poesia, enquanto que em “Formato mínimo” a mesma palavra faz referência ao amor. Vejamos esse e outros exemplos no quadro abaixo:

CANTO TÉTRICO	FORMATO MÍNIMO	CONSTRUÇÃO
Poesia épica	Amor em sua mente épico	X
Corri "muy" lépido	Ela flutuava lépida	X
Deu-me sem rótulo / ácido cênico X	Ele ofereceu-lhe um ácido E ela achou aquilo o máximo	X Comeu feijão com arroz como se fosse o máximo
O pai de Angélica /chefe do tráfego	X	Morreu na contramão atrapalhando o tráfego
O pai de Angélica usava óculos	Ele reparou nos óculos	X
Droga fatídica /caiu no esôfago /deixou-a lívida	E ela descansava lívida	X
O dia cálido / deixou-me tétrico	Caminhando passos tétricos ;	X
X	Ela procurava um príncipe	Comeu feijão com arroz como se fosse príncipe
Gestos tímidos	Tímidos , transaram trôpegos	E atravessou a rua com seu passo tímido
X	Ela flutuava lépida	E flutuou no ar como se fosse pássaro
X	Ele procurava a próxima	Dançou e gargalhou como se fosse o próximo
fomos ao Lírico /ouvir o músico	X	Dançou e gargalhou como se ouvisse música
Fomos ao médico de muita clínica	O corpo se expressando clínico	X
O dia cálido	Na noite segredosa e cálida	
Em beijos de tirar o fôlego	...lhe deu uma xícara/ tomou no fôlego	X

Há ainda elementos comuns nas três narrativas, tais como referência à música, ao fúnebre, à morte, mas que acontecem em contextos sociais e circunstâncias diferentes:

	CANTO TÉTRICO	FORMATO MÍNIMO	CONSTRUÇÃO
A mecanicidade da vida	X	<i>transaram trôpegos/ E ávidos gozaram rápido</i>	<i>Amou daquela vez como se fosse máquina ... Bebeu e soluçou como se fosse máquina</i>
Sugere pressa, velocidade	<i>Corri muy lépido/mais de um quilômetro/num bonde elétrico</i>	<i>Fugiu dali tão rápido ... e ávidos gozaram rápidos</i>	X
Referência à música, ou ambiente carregado de musicalidade:	<i>fomos ao Lyrico ouvir o músico pianista célebre</i>	<i>A festa estava mesmo ótima</i>	<i>Dançou e gargalhou como se ouvisse música</i>
Alteração da consciência causada pela admissão da droga	<i>droga fatídica caiu no esôfago deixou-a lívida</i>	<i>Ela flutuava lépida</i>	<i>Dançou e gargalhou como se ouvisse música. E tropeçou no céu como se fosse um bêbado. E flutuou no ar como se fosse um pássaro.</i>
O fúnebre, a morte, a tragédia	<i>O título da canção “Canto tétrico” e Morreu Angélica de um modo lúgubre</i>	<i>Declarou-se dela o súdito/Desenhou-se a história trágica</i>	<i>Agonizou no meio do passeio público Morreu na contramão atrapalhando o tráfego</i>

Além disso, percebe-se em “Construção” que destino das personagens já estava traçado por interesses anteriores à história: quando o operário amou, beijou sua mulher como se fosse a última (última mulher ou última vez), pois ele não teria nova oportunidade, uma vez que morreria ao final da história. De forma semelhante, em “Formato mínimo”, o destino do casal, como numa história romântica (Romeu e Julieta) já estava traçado: “amor em sua mente épico, transaram trôpegos/ E ávidos gozaram rápido”. Eles não ficariam juntos, o amor deles não se concretizaria.

Enfim, observando as composições, percebemos que elas estabelecem um diálogo, uma vez que retomam palavras, expressões e fazem alusão a fatos parecidos (o caso da epopéia, da tragédia, a narrativa em si). De uma forma ou de outra, “Formato mínimo” e “Construção” retomaram “Drama de Angélica”, uma vez que esta foi gravada cerca de trinta anos antes de “Construção” e sessenta anos antes de “Formato mínimo”. Embora as três canções tenham a mesma estrutura, cada qual, semanticamente, distingue-se por apresentar características específicas, marcadas pelos contextos social, histórico e político aos quais estavam submetidas.

Podemos compreender, com este estudo, as músicas, sobretudo os poemas que delas fazem parte, como um ambiente – tendo em vista as características extralingüísticas que determinam a produção lingüística –, como uma esfera social onde ocorre a interação entre

autor, texto e leitor, que constroem significados inseridos num determinado momento histórico.

Seria importante notar a intenção ocorrida nas situações apresentadas – o relato de fatos cotidianos e que poderiam acontecer a qualquer pessoa – que perpassa a relação de poder que o autor exerce, ou não, sobre seus interlocutores. Essa interação vai ao encontro de um ponto importante para a constituição da subjetividade tanto do autor quanto do leitor, sendo que o autor contribui, de certa forma, para a formação subjetiva de seus leitores quando estes se posicionam diante do texto.

Valente (2004), no artigo intitulado “A canção das mídias: memória e nomadismo”, investiga alguns aspectos importantes sobre a música, uma das manifestações mais freqüentes na maioria das culturas. Dentre esses aspectos, devemos salientar questões como a ideologia, a memória e o esquecimento – que daremos início no próximo capítulo e continuaremos no último capítulo. A autora chama a atenção para o fato de a música apresentar-se como uma das linguagens que mais sofreu processos de mediatização técnica:

A mediatização técnica que eclodiu na passagem dos séculos XIX e XX possibilitou a captura e conservação dos sons e imagens em signos sonoros e visuais, encapsulando as diversas *performances*²⁰ no tempo e no espaço. Ocorre que signos são a representação do objeto a que se referem (de algum modo) o que, vale dizer, detêm, de certa maneira, traços do objeto, permitindo conhecê-lo, em alguma medida. (VALENTE, 2004, p. 1)

Nesse sentido, por ter a música sofrido processos de mediatização técnica, os signos musicais guardam, por sua vez, fragmentos de memória. Memória cultural, “tendo em mente que a toda produção artística, está, por princípio, inserida no âmbito da cultura à qual se refere”. (VALENTE, 2004, p. 2) Ou seja, a canção, para essa autora, é dotada de certas propriedades que lhe permitem constituir-se como memória.

A autora esclarece, ainda, que cultura é memória, uma vez que “tudo que a coletividade vive se inscreve na memória.” (VALENTE, 2004, p. 2) Cada cultura, segundo o artigo,

define os paradigmas que determinam o que deve permanecer na memória e o que deve ser olvidado. Esse processo de seleção é o que, a princípio faz diferir uma cultura de outra: um existente pode vir a desaparecer, ao passo que textos esquecidos podem voltar a ser signos (LOTMAN *apud* VALENTE, 2004, p. 3).

²⁰ O termo “performance”, segundo Valente (2004), deve aqui ser entendido como um conceito estabelecido por Paul Zumthor (1997): como a forma segundo a qual uma mensagem poética é transmitida e recebida, no momento em que ocorre.

Em termos de cultura midiática, lembra Valente (2004, p. 3), “as modas *retrô*, os diversos *remakes* (novas versões de obras conhecidas) de filmes, canções e telenovelas exemplificam tal mecanismo”. A autora ainda ressalta que uma obra perdida ou caída no esquecimento pode voltar à memória, mediante um processo de recuperação. Nesse caso, há “componentes na memória da coletividade que determinam esse ressurgimento, essa reabilitação do signo musical, além dos signos musicais que reaparecem graças ao esforço de um trabalho pessoal” (VALENTE, 2004, p. 7).

Nesse sentido, Chico Buarque, com suas canções, não desapareceu da mídia televisiva (suas canções continuaram tocando em telenovelas, ele continuou aparecendo em programas televisivos, dando reportagens, lançou livros...), foi lembrado por vários cantores que regravam suas canções (Mercedes Sossa, Elis Regina, Milton Nascimento) e em 2003 pelo grupo Skank, com a música “Formato mínimo”.

Contudo, a dupla sertaneja Alvarenga e Ranchinho, mesmo tendo sido reportados por meio da mesma canção, foram e ainda continuam sendo esquecidos. Talvez ninguém relacione “Formato mínimo” à “Drama de Angélica”, a não ser alguém que conheça a melodia desta última, tenha vivido no período em que essa dupla era famosa, ou mesmo escute o roque do Skank. Talvez, ainda, tenha essa pessoa que estar inserida, de alguma forma, no contexto musical (crítico musical, repórter musical ou pesquisador).

Paul Zumthor (1997), citado por Valente (2004), afirma que o uso que se faz da memória determina o tipo de cultura em vigor. Tal uso, para esse autor, pressupõe um processo de seleção, operado pelo mecanismo do esquecimento: “Nossas culturas se lembram esquecendo, mantêm-se rejeitando uma parte do que elas acumularam de experiência, no dia a dia” (ZUMTHOR, 1997, p. 15).

Por outro lado, acreditamos que, ao esquecer, nossas culturas, muitas vezes, não lembram que a seleção é feita pelos setores dominantes da população, utilizando mecanismos com os quais vão tentar reafirmar esse esquecimento. Deste modo, o que deve ser lembrado e o que deve ser esquecido é estabelecido por esses grupos sociais.

No próximo capítulo, discutiremos sobre a ideologia e sobre a memória. Examinaremos os possíveis motivos que levaram os cantores compositores considerados caipiras e sertanejos – portanto “bregas” – a cair no esquecimento durante um período de nossa história. Esquecimento relacionados à ditadura, na era de Vargas, ao desenvolvimentismo proposto pelo governo de Juscelino Kubitschek de Oliveira, à

inauguração da televisão e a substituição dos programas de rádio pelos programas televisivos na década de 1950. Finalmente, o período da ditadura militar da década de 1970 com o ideário de um Brasil rico, desenvolvido, limpo, pasteurizado sinalizam a contribuição para o esquecimento desse segmento musical.

4 DISCURSO DO ESTADO, IDEOLOGIA e DISCURSO CAIPIRA

*A palavra é sempre carregada de um conteúdo
ou de um sentido ideológico ou vivencial .
(BAKHTIN, 2004, p. 95).*

A partir das três canções já descritas no primeiro capítulo, será construída uma relação entre ideologia, música, língua e discurso. Sendo assim, torna-se significativo abordar a categoria conceitual “ideologia” para, posteriormente, relacionar com as citadas canções.

Orlandi (2002) afirma, abordando a linguagem em um sentido mais amplo – a função ou o papel da ideologia na produção de sentidos:

Compreender o que é efeito de sentidos, em suma, é compreender a necessidade da ideologia na constituição dos sentidos e dos sujeitos. É da relação regulada historicamente entre as muitas formações discursivas (com seus muitos sentidos possíveis que se limitam reciprocamente) que se constituem os diferentes efeitos de sentidos entre locutores. Sem esquecer que os próprios locutores (posições de sujeito) não são anteriores à constituição desses efeitos, mas se produzem com eles. (ORLANDI, 2002, p. 21)

Para entendermos como a língua funciona, temos de observar como ela se dá na vida social.

Para Bakhtin (1992, p. 147), a língua não é o reflexo das hesitações subjetivo-psicológicas, mas das relações sociais estáveis dos falantes. Conforme a língua, conforme a época ou os grupos sociais, conforme o contexto presente tal ou qual objetivo específico, vê-se dominar ora uma forma, ora outra; ora uma variante, ora outra.

A linguagem – verbal ou não verbal – determina ações e valores sociais. E os gêneros (piada, música, xingamento...) são atravessados de ideologia, na medida em que, os gêneros textuais ou discursivos são textos organizados, no campo social (na vida social) ou no campo lingüístico (ideologia presente no discurso).

O sentido não está exatamente no texto, pois nenhum texto é completo. O sentido está na interação entre o que o falante quis dizer, o que o ouvinte entendeu e o texto por ele mesmo, olhando para a língua na vida social .

Desse modo, podemos dizer que a produção de sentidos é uma prática social, dialógica, que se apóia tanto nas práticas discursivas do cotidiano quanto nos “repertórios ampliados das produções discursivas, materializando-se por processos de significação diversos, sobretudo no universo artístico” (COELHO, 2005).

No estudo dos gêneros textuais, os autores da Linguística Textual preocupam-se em analisar os aspectos estruturais e formais do texto, enquanto na Análise do Discurso a preocupação vincula-se à análise do contexto histórico e social ao qual se relaciona o texto em estudo; esses autores preocupam-se com os fatores ideológicos e sociais do texto, e é principalmente nessa perspectiva que nos propusemos a analisar as canções.

Cada instituição tem o seu discurso. Dessa forma, pensaremos em discurso como institucional. No nosso dia-a-dia, usamos a fala, que tem um começo e um fim, em uma ação comunicativa. Até mesmo em um monólogo estamos interagindo com nós mesmos, estamos usando a estrutura da interação (num diário, por exemplo). Não podemos esquecer que, nesse contexto, há um processo, por parte do interlocutor, de ouvir, identificar, pensar, reagir, aceitar ou não aceitar. Ou seja, ele responde, ele é ativo-responsivo.

Cada ação comunicativa é um enunciado e cada enunciado tem seu(s) gênero(s). Quando se incorpora outro gênero no texto (citação, intertextualidade), sucede dessa forma, o hibridismo. Donde se conclui que nada é inédito, que tudo vem do outro. Nós reproduzimos e transformamos.

A língua traz sempre a marca, a fala do outro. As nossas práticas sociais, os nossos gêneros, textuais ou discursivos trazem (de forma consciente ou inconscientemente) sempre a presença, a marca, a voz do outro. Por isso, são dialógicos. Na canção “Formato mínimo”, o dialogismo se manifesta quando Rodrigo Leão retoma palavras e expressões das canções que foram cantadas por Chico Buarque, na década de 1970, e Alvarenga e Ranchinho, na década de 1940.

Nesse sentido, Marcondes (1989, p. 20) comunga com o discurso de Bakhtin quando nos apresenta uma discussão sobre ideologia, comentando: “Todos nós participamos de certos grupos de idéias. Esses grupos já estão criados e, quando neles entramos, compartilhamos de suas idéias”.

Ele chama isso de “bolsões” ideológicos, em que há pessoas que dizem coisas nas quais acreditamos e pelas quais lutamos, e que têm opiniões muito parecidas com as nossas, acrescentando que “há alguns autores que dizem que na verdade nós não falamos de fato o que acreditamos dizer, haveria certos mecanismos, certas estruturas que ‘falariam por nós’”.

Nesse sentido, ideologia não é um fato individual, mas coletivo. Por isso mesmo, não atua de forma consciente na maioria dos casos. O autor pontua que, quando pleiteamos alguma coisa ou defendemos uma idéia, um interesse, uma vontade, um desejo, normalmente não temos consciência de que isso ocorre “dentro de um esquema maior, de um plano, de um

projeto maior, do qual somos apenas representantes – repetimos conceitos e vontades, que já existiam anteriormente” (MARCONDES, 1989, p. 21).

O autor afirma ainda que quando damos nossas opiniões, quando participamos de algum acontecimento, de alguma manifestação, temos muito pouco de *nosso* aí, reproduzimos conceitos que já circulam nos grupos dos quais fazemos parte .

Cada situação verbal/social/comunicativa vai ter suas formas, sua linguagem, seu começo, meio e fim; toda linguagem vai ser organizada por isso (ação comunicativa). Contudo, o sujeito não é livre para dizer o que quiser, da maneira como quiser e na hora que quiser, pois a sociedade determina o que ele vai falar (gêneros discursivos). Quando essas regras podem ser quebradas? O grau de maior ou menor liberdade vai ser determinado pela situação social.

Na década de 1940, sob a ditadura de Getúlio Vargas, os músicos não tinham liberdade para dizer o que queriam, nem como e na hora em que queriam. Desse modo, Alvarenga e Ranchinho utilizavam artifícios (mesmo estes não passando sempre despercebidos pelos censores, o que os levava quase sempre a passar noites em delegacias). Pautavam-se pela brincadeira, pelo riso e pela ironia (jocosa).

A ideologia que estava manifesta no discurso da dupla se contrapunha à ideologia política social dominante no momento em que se encontravam: o Estado Novo. Embora em “Drama de Angélica” não se revelem as alegorias que tanto irritaram o governo na época, percebe-se em várias canções do repertório de Alvarenga e Ranchinho as ferroadas com que essa dupla investia contra o sistema, como as paródias que citamos no capítulo anterior. Mas, afinal, qual seria o perigo do dizer, como indagou Foucault (1970, p. 8): “Mas o que há, enfim, de tão perigoso no fato de as pessoas falarem e de seus discursos proliferarem indefinidamente? Onde, afinal, está o perigo?”.

A ideologia presente no trabalho da dupla se manifestava além das canções, piadas e metáforas que pronunciavam em suas apresentações, ocorrendo também na maneira como se comportavam e se vestiam (retomando o discurso caipira), como autênticos “capiaus”, embora fossem da cidade grande. A partir desses elementos simbólicos, a dupla passava para o público a sua ideologia, o seu ponto de vista, o seu discurso, o que não era visto com bons olhos pelo Estado, pois esse discurso contrariava a ideologia defendida por ele.

É de Marcondes (1989, p. 25) a seguinte colocação: “A ideologia vive fundamentalmente de símbolos, ela trabalha com símbolos e é formada por estereótipos.”

Desse modo, “a ideologia não fala diretamente, mas representa os fatos e interesses de forma simbólica”. Para este autor, o símbolo, sendo de natureza inconsciente, nem sempre é fácil de ser interpretado, pois ninguém reflete para relacionar, por exemplo, a pomba com a paz. Mas os símbolos, muitas vezes, são decifrados automaticamente na cabeça das pessoas, que os traduzem sem pensar, sem raciocinar. Sendo a consciência cheia de símbolos desse tipo, estes, por sua vez, são transmitidos por todos os “meios de comunicação e por toda forma de expressão” (MARCONDES, 1989, p. 20).

Desse modo, pensando a música no contexto em que ela se dá, seria aconselhável, conforme cita Moura (2004), partir daquilo que prevê a legislação. O rádio e o disco, segundo esse autor, irmanaram-se no Brasil desde a década de 1920. A televisão foi inaugurada em território brasileiro em outubro de 1950, por Assis Chateaubriand. Embora representem “empreendimentos comerciais e privados, precisam de concessão do Estado, o que implica em alguma forma de controle em suas programações” (MOURA, 2004, p. 2). Desse modo, tanto a mídia televisiva como as transmissões radiofônicas veiculam, de certo modo, o que determina essa ideologia, uma vez que tais meios de comunicação estão submetidos a esse controle:

Os símbolos têm a função de falar de forma indireta, de falar de uma maneira não-claras sobre os fatos e coisas e também de fazer que as pessoas pensem de uma forma não-imediata, ou seja, não-direta no assunto, mas por meio desse mecanismo inconsciente, que é o mecanismo simbólico. (MARCONDES, 1989, p. 21)

Nesse sentido, tanto a forma de se vestir como o objeto simbólico, por exemplo: a figura caipira sobre a qual a dupla Alvarenga e Ranchinho falavam por meio das canções e do modo como se trajavam, impunham uma corrente de valores subjacentes.

Os objetos têm a capacidade de “falar” algumas coisas [...] Além de os objetos que eu levo ‘falarem’ aos outros o que eu sou (ou o que pretendo ser, o que é mais comum), outras coisas igualmente “falam”, transmitem: o próprio corpo, a postura, o jeito de ser das pessoas, tudo isso também “fala”. (MARCONDES, 1989, p. 36)

A isso acrescentamos a ideologia presente nesse modo de agir, que pode denotar conservadorismo ou resistência, jogada inteligente da dupla para tentar driblar a situação. Daí, podemos ler que um “capião”, homem simples, bronco, sem cultura, burro, não pode ser uma ameaça, um inimigo em potencial. Além disso, não se pode levá-lo a sério por tratar-se de uma figura insignificante.

4.1 OS ESTEREÓTIPOS E OS PRECONCEITOS

No capítulo “Os estereótipos e os preconceitos”, Marcondes (1989, p. 25) discorre a respeito da construção dos tipos de sujeitos, da leitura que as pessoas fazem desses tipos e do problema com esses estereótipos, pois, não sendo essas figuras reais, representam idéias “fixas, permanentes, imutáveis” que nós temos na cabeça.

O autor ainda responsabiliza os estereótipos pela criação de preconceitos, “racismos, segregações e comportamentos dessa natureza”:

O estereótipo, portanto, embora seja usado em toda parte (nos anúncios, na televisão, no cinema), é algo que faz as pessoas verem errado, raciocinarem de forma incorreta, pois **tira aos sujeitos a capacidade de pensar**. (MARCONDES, 1989, p. 25, grifo nosso)

Observemos como a música caipira tem sido tratada, sobretudo a partir do final da década de 1950, quando a TV Globo substituiu o rádio e inseriu nas casas da população brasileira seus programas televisivos. Dessa forma, a televisão assume o posicionamento marcado pela nova safra musical que sustentaria o modo de pensar da elite universitária brasileira, a qual elege alguns cantores/compositores como legítimos representantes da MPB.

Vinte anos depois, na década de 1970, os anos do “milagre econômico” impunham uma nova maneira de pensar. O Estado tem como aliados nesse discurso, novamente, a Rede Globo de Televisão, que se apoiava em suas novelas, nas canções criadas para essas novelas, além dos comerciais voltados para o público consumidor feminino que assistia a esses programas, para vender a imagem de um Brasil rico, bonito e que estava em expansão.

Segundo o programa Telecurso 2000, exibido no dia 7 de janeiro de 2005 pela Rede Minas de Televisão, o “milagre” foi um período em que o país teve um grande desenvolvimento econômico, com taxas baixas de inflação, associando empresas nacionais e internacionais. Isso resultou no aumento do poder aquisitivo de uma parte da população. São construídos os primeiros *shoppings centers* e a classe média fica entorpecida com a imagem de glamour oferecida por esses centros comerciais.

Músicas contendo os refrões “Eu te amo, meu Brasil, eu te amo. Meu coração é verde, amarelo, branco, azul-anil, eu te amo, meu Brasil, eu te amo, ninguém segura a juventude do Brasil” da dupla Dom e Ravel – apropriada pelo regime militar, e não encomendada para

servir ao regime como fora atribuída na época²¹. Também a música que dizia em seus versos “Este é um país q vai pra frente ... ô ...ô ...ô ...ô ...ô ...” exemplifica bem esse momento histórico. Eram canções conhecidas pela população brasileira e veiculadas pela mídia televisiva, indicando o discurso projetado pelo sistema político vigente, e todos foram hinos do Brasil Grande Potência sonhado pela Ditadura Militar, pois naquele momento expressavam um certo otimismo com o país.

Além disso, a fase ufanista do "Brasil Grande", do "milagre" econômico do período do governo Médici revelava ainda, nas janelas dos carros, adesivos que diziam: "Brasil, ame-o ou deixe-o", "Brasil, conte comigo". Conforme Albin, essa frase, “Brasil, ame-o, ou deixe-o”, foi, mais tarde, ironizada pelo jornal *O Pasquim*, que completou: “O último que sair apague a luz!”

O Brasil era prosperidade para todos os lados, mas essa prosperidade que não atingia a todos. Uma parcela da população ficava mais pobre, gerando o surgimento de favelas.

Nessa época – do Governo Médici –, tudo o que se ouvia, lia e via tinha que ser autorizado pela Censura Federal. Portanto, as músicas, os programas televisivos e os livros que não corroboravam com o discurso vigente eram impedidos de circular pelo país.

As músicas caipiras – marcadas pela ideologia do homem suburbano, pobre, ingênuo, tosco e vulgar – não combinavam com o Brasil rico e em crescente progresso. Da mesma maneira ocorria com a música considerada brega, cujos compositores e cantores mostravam um Brasil diferente, pobre, de gente aleijada: canções como “A ceguinha (Jorge de Paiva), Tamanho não é documento (Nelson Ned), Canção do Paralítico (Carlos Alexandre), Cadeira de rodas (Fernando Mendes) e outras eram, segundo Araújo, uma “temática delicada e não muito agradável para certos ouvidos”. (ARAÚJO 2003, p.308)

Com relação à divulgação de artistas que enveredavam por essa temática, Carvalho, citada por Araújo, afirma que na Globo, por exemplo, havia um padrão estético a ser respeitado: “pessoas com defeito físico, de ar muito miserável, sem alguns dentes na boca ou mesmo com roupas rasgadas deveriam a todo custo ser evitadas no vídeo”. (CARVALHO *apud* ARAÚJO 2003, p.303)

²¹ Ravel afirma que a música foi composta só para aproveitar a onda do tricampeonato da seleção de futebol. Além dela, “Você também é responsável” fora transformada pelo ex-ministro da Educação, Jarbas Passarinho, em hino do Mobral. “Dois anos depois, o que prova que ela não foi feita sob encomenda”, frisa Ravel. (ISTOÉ, on line. Disponível em: <<http://www.terra.com.br/istoe/>>On-line. Acesso em: 6 maio 2006.)

Dessa maneira, caipira e brega denotavam o mesmo sentido, ou seja, eram discursos carregados de sofrimento, tristeza e atraso.

A essas vertentes musicais restaram o anonimato e o esquecimento da mídia, embora grande parte da população ouvisse e se identificasse com elas. Os meios de comunicação, feitos pela classe dominante e para atender a ela (pois ela representava “a maior fatia do bolo”, era o grande público consumidor), não veiculavam as canções sertanejas e as consideradas bregas.

Desse modo, marcado pelo estereótipo que representava, o cantor caipira com sua viola no saco sofreu o fortalecimento do preconceito que ocorreu por intermédio de poderosos mecanismos. Isso porque a idéia contida na imagem do homem sertanejo era símbolo de brega, do atrasado e do homem preguiçoso como no Jeca Tatu, por exemplo.

Voltando às décadas de 1930 e 1940, nas figuras simbolizadas por Alvarenga e Ranchinho, podemos, a partir da discussão traçada por Marcondes (1989), observar que essa dupla estava longe de ser atrasada, tosca, ingênua, vulgar. Esses dois artistas se utilizavam da ideologia imposta pelo Estado para falar ao e do próprio Estado. Para isso, serviam-se do riso, ironizavam e zombavam, não só com as palavras – nos causos e nas letras das canções –, como também com sua atitude aparente de ingenuidade do homem da roça.

Mediante a inversão dos papéis, a dupla coloca o discurso do Estado como signo de rudeza, ingenuidade, enaltecendo, dessa forma, a figura do caipira, traduzida pela construção imagética de suas roupas, seus causos e sua maneira de falar e cantar, pela sua atitude no palco e, enfim, pelas canções. Até mesmo as constantes prisões provavelmente serviram para eles como fonte de publicidade, pois era uma maneira de mostrar ao público que estavam incomodando, fazendo com que esse respondesse de alguma forma. E, ao que tudo parece, respondiam positivamente, pois essa dupla foi bastante conhecida, famosa e ouvida durante várias décadas, mostrando que de burro, tosco, ingênuo e atrasado o caipira não tinha nada. Que audácia, que sutileza, que saída inteligente!

Finalmente, partindo-se do princípio de que todo discurso emana uma carga ideológica na qual, segundo Marcondes (1989), carrega “uma poderosa força para acionar indivíduos”, no discurso caipira representado pela dupla Alvarenga e Ranchinho, há o que esse autor chama de *elan*, ou seja, “uma energia que torna as pessoas ativas em certas idéias e ideais, ativas na política, ativas na religião, ativas no dia-a-dia”.

5 MEMÓRIA E ESQUECIMENTO DA MÚSICA CAIPIRA

*Na roça tem gente e não tem povo, na cidade
tem povo e não tem gente.*
Renato Andrade

Embora sofra grande influência da música internacional (francesa, norte-americana, européia, latino-americana), a música brasileira teve como resultado final o fato de ser original, dotada de personalidade própria e de nacionalidade.

Desse modo, nem toda música brasileira sofreu, ou ainda sofre, um processo de “imitação alienada”²², como julgam alguns estudiosos do assunto. Pelo contrário, creio que algumas correntes musicais se apoiaram em expressões culturais diversas, traduzindo uma identidade brasileira.

Falar em memória e identidade da música popular brasileira requer um estudo de nossa história, cultura e sociedade – tão diversificadas. Relembrando Albin (2003, p. 342):

Ao modelo de país que temos hoje, consideravelmente integrado, internamente, entre suas regiões, e conjugado ao mundo em vários aspectos, corresponde uma musicalidade múltipla, com identidade, trajetória e tradições próprias, consolidadas, embora jamais isolada em si mesma (do contato com os influxos internacionais).

Contudo, ao mexermos com a constituição física/espacial de um grupo social, estaremos também interferindo na sua cultura, na sua história e, conseqüentemente, na sua memória e na sua identidade. Para Kessel (2005, p. 3), um aspecto importante acerca da memória é a sua relação com os lugares:

As memórias individual e coletiva têm nos lugares uma referência importante para a sua construção, ainda que não sejam condição para a sua preservação (...). As memórias dos grupos se referenciam, também, nos espaços em que habitam e nas relações que constroem com estes espaços. Os lugares são importante referência na memória dos indivíduos, donde se segue que as mudanças empreendidas nesses lugares acarretam mudanças importantes na vida e na memória dos grupos.

Desse modo, nos perguntamos: o que teria acontecido com a música sertaneja de raiz, aquela que, acompanhada pela viola caipira, falava do campo, da vida rural, dos amores e anseios da gente que habitava o mundo rural?

²² Termo utilizado por Tinhorão (1997) ao se referir aos compositores da bossa-nova.

Com o desenvolvimento das cidades, a vida urbana veio tomando maior espaço e cada vez mais o rural foi ficando sufocado. José Roberto Zan (2004, p. 2) afirma:

As diferentes configurações que adquire o segmento da música popular brasileira conhecido como sertanejo nos remetem a matrizes musicais associadas a um determinado modo de vida ou a um tipo de sociedade que, na atualidade, praticamente desapareceu.

Ainda acrescenta o autor que o “desenvolvimento do capitalismo no Brasil, acompanhado pela industrialização e pela urbanização, especialmente ao longo do século XX, provocou o rompimento do ‘equilíbrio ecológico e social’, desse modo de vida” (2004, p. 2). Um modo de vida de pequenos sitiantes, de parceiros, de agregados e de um tipo humano conhecido como caipira²³, cuja música estabelecia um elo com a cultura dessa comunidade, visto que essa música era agregada às suas manifestações culturais e de cunho religioso, como descreve Zan (2004, p. 2):

Uma complexa ritualística associada a práticas festivas e religiosas, em geral vinculadas ao universo do chamado “catolicismo rústico”, garantia a reprodução da sociabilidade dos bairros. A música era um dos elementos fundamentais desse universo.

Mas, apesar da sua desintegração, para esse autor, “aspectos dessa cultura ainda sobrevivem na memória de boa parcela da população brasileira”.

Sabemos que o rádio foi um dos grandes veículos de comunicação de massa e o maior difusor de alguns nomes da música no Brasil. No final da década de 1920, o rádio torna-se o grande responsável pela difusão da música popular. E, segundo registra o material desenvolvido pelo CENPEC ([s.d.]), “em muitos aspectos é responsável pela expansão da música popular”.

Entre 1930 e 1945, Noel Rosa, Ary Barroso, Dorival Caymmi, Carmem Miranda, Francisco Alves e Sílvio Caldas, entre outros, tornam-se conhecidos graças ao rádio.

O sanfoneiro Luiz Gonzaga, na década de 1940, aparece divulgando mais um gênero popular, o baião, cuja expansão também é favorecida pelo rádio.

²³ O mundo dos sitiantes aos quais Zan se refere “abrangeu desde o século XVII as regiões de população rarefeita do centro-sul do Brasil, mais precisamente no Estado de São Paulo, sul de Minas Gerais, sul de Goiás e sudeste do Mato Grosso do Sul. [...] Os sítios formavam unidades sociais caracterizadas por relações de parentesco e de solidariedade vicinal, um tipo de *habitat* disperso denominado ‘bairro rural’” (QUEIROZ, 1973 *apud* ZAN, 2004).

Além do rádio, os circos eram locais onde os músicos sertanejos, com suas violas caipiras, chapéus de palhas e camisas xadrez, cantavam em duetos, canções cujos temas remetiam à velha roça que deixaram para traz. Mas, aos poucos, os artistas rurais iam perdendo espaço para outros. Como relata Nepomuceno (2001, p. 159):

No final da década de 50, os gêneros sertanejos disputavam espaço com os da cidade, em desvantagem, no rádio e na televisão. Sua música foi empurrada aos poucos da sala de visitas para o quintal, embora mantivesse um enorme público, a maior parte dele de origem rural. No país que se urbanizava rapidamente, a moda era ser moderno.

Com o advento da televisão na década de 1950 e o início dos festivais da canção na década de 1960, esses músicos foram dando lugar a outra geração de artistas que emergiam: a bossa-nova, a MPB, a tropicália e o *rock*, com suas guitarras elétricas. Esses novos artistas eram apoiados além das rádios e das emissoras televisivas, sobretudo pela elite universitária brasileira.

Paralelamente ao nascimento dos gêneros musicais consagrados pela elite brasileira, outros gêneros vinculados às classes menos favorecidas, como a música sertaneja ou caipira e a música “brega”, eram colocados à margem da mídia televisiva, em função de outros interesses.

Durante a ditadura militar, na década de 1970, um dos maiores divulgadores da cultura popular – Abelardo Barbosa, o Chacrinha – é retirado do ar. O Brasil tinha outras pretensões, e mostrar ao povo um país rural, subdesenvolvido e pobre não correspondia aos interesses do regime vigente.

Abelardo traduzia a contradição dessa época – popularesco *versus* glamour – e vai nos ajudar a tecer algumas possíveis respostas para o desaparecimento da música sertaneja em detrimento de outros gêneros musicais num período que coincide com a expansão da TV Globo.

5.1 CHÁCARA (PEQUENA CHÁCARA) CHACRINHA

O pseudônimo adotado pelo pernambucano José Abelardo Barbosa apresenta um trocadilho que alude à vida no campo, à roça, aos sítios, às pequenas chácaras, (chácara/chacarazinha/chacrinha). Araújo (2003) aponta para o fato de o “Velho Guerreiro”²⁴ ter tido um programa carnavalesco, “O Rei Momo na Chacrinha”, cujo nome fazia referência “ao fato de a rádio funcionar numa pequena chácara da cidade” (ARAÚJO, 2003, p. 304).

Esse “gênio da comunicação de massa”, como foi classificado pelo antropólogo Edgar Morin, citado por Araújo (2003), serviu aos propósitos da TV Globo enquanto foi de interesse dessa emissora angariar público e obter maior índice de audiência. Enfim, foi um bom negócio para ambos: “Chacrinha deu à emissora a popularidade que ela ainda não tinha, e a Globo deu a Chacrinha a estrutura necessária para lançar seu programa pela primeira vez em rede nacional, consagrando o comunicar como um ícone da nossa televisão”.(ARAÚJO, 2003, p.305). Contudo, esse negócio durou enquanto a emissora, o governo, a censura federal e a Igreja permitiram.

A carreira de Abelardo Barbosa teve início em 1935, aos 18 anos de idade, como locutor de rádio, em Pernambuco. Em 1940, foi para o Rio de Janeiro, onde, três anos mais tarde, estreou na Rádio Clube de Niterói com o programa carnavalesco “O Rei Momo na Chacrinha”. Nessa época, já famoso, ele se transfere para a Rádio Tamoio do Rio e carrega consigo o apelido com o qual se tornaria conhecido. Em 57, Chacrinha estréia na TV Tupi, com o programa “A Discoteca do Chacrinha”. Mas é na próxima década que ele vai obter a consagração, na então emergente TV Globo, em 1968, que precisava melhorar seus índices de audiência.

Chacrinha passou, então, a despertar o interesse tanto das classes populares quanto de intelectuais no exterior. Contudo, nessa década (de 1970) o Brasil está voltado a mostrar exatamente o oposto do que o Velho Guerreiro apontava em seus programas. Para os detentores do poder, interessava apresentar um país bonito e desenvolvido economicamente.

Desse modo, a emissora iniciou um processo de higiene, de limpeza na sua programação, pois naquela época, segundo Araújo (2003, p. 302), a “Rede Globo estava comprometida com o projeto ‘Brasil Grande’ e valia-se do *design* limpo e pausterizado para

²⁴ Termo cunhado por Gilberto Gil nos versos do samba “Aquele abraço”, em que exaltava a figura desse comunicador. O sucesso da música veio a contribuir para que Chacrinha também ficasse conhecido como o “Velho Guerreiro”.

vender ao espectador a idéia de um país moderno, bonito, bem-sucedido e desenvolvido”. O popular, o grotesco (como por exemplo pessoas com defeito físico) e tudo que lembrasse a pobreza (pessoas de ar miserável, sem dentes na boca ou com roupas rasgadas) deveria ser ofuscado pela imagem de luxo e glamour e pela divulgação dos sonhos do “milagre econômico”, veiculados por essa emissora.

No entanto, nessa mesma rede televisiva, no programa “A Discoteca do Chacrinha”, a exposição da miséria, traduzida pela imagem de “bananas e bacalhaus sendo atirados na cara da platéia faminta”, assim como pelo quadro “Sua Desgraça Vale um Milhão”, foi, segundo Araújo, o sinal vermelho dado ao Guerreiro, vindo do Governo, da Igreja e dos setores médios da sociedade, que pediam a intervenção no programa pela Censura Federal.

Mas o xeque-mate foi dado mesmo quando o apresentador convidou o compositor e humorista Juca Chaves ao seu programa, que era ao vivo. O menestrel não se conteve e fez um discurso contra a televisão, o que resultou na retirada do programa do ar. No dia seguinte, relata Araújo (2003, p. 308), “Chacrinha rescindiu seu contrato com a TV Globo, o que foi prontamente aceito”.

Desse modo, o programa foi sendo substituído por outros que corroboravam com o apelo exercido por esse veículo de comunicação de massa: as novelas televisivas, que, seguindo a lógica de mercado, conforme Araújo, de que “se é o homem quem trabalha e ganha o dinheiro, é a mulher a principal consumidora”, introduz em seus folhetins eletrônicos, com os quais a classe média brasileira se identificava, as trilhas sonoras, abastadas por canções do repertório daquela geração consagrada pelos festivais da TV Record. Agora, na década de 1970, entravam em cena esses artistas, com uma poderosa aliada: a TV Globo, com suas novelas, que, ao serem lançadas no mercado, aumentavam a vendagem dos LPs, o faturamento das gravadoras e a expansão da indústria fonográfica no país, promovendo a popularidade desses artistas.

5.2 O ANTIGO DÁ LUGAR AO NOVO

No lugar dos sertanejos (desdentados, de botas surradas e velhas e chapéu de palha) e da geração considerada brega, nomes como os de Chico Buarque, Caetano Veloso, Sérgio Ricardo, Carlos Lyra, Elis Regina, Milton Nascimento, Roberto Menescau, Egberto Gismonti,

Tom Jobim, Paulinho da Viola, Rita Lee, Toquinho, Vinícius, Edu Lobo, Gonzaguinha, Ivan Lins, Baden Powell, Maria Bethânia, Nara Leão, Gilberto Gil, Gal Costa, João Bosco, Beth Carvalho, Ednardo e Djavan tomam lugar no gosto popular. Como reforça Araújo, “no período do AI-5, a trilha de novela global foi monopólio dos cantores/compositores da MPB”. As músicas tocadas nas novelas tornavam-se imediatos sucessos nacionais. Naquela época “todo mundo queria cantar músicas para novela.” (MOTA, 2000, *apud* ARAÚJO, p. 212-213).

Com relação às novelas televisivas, a escritora e psicanalista Kehl (2003) relata que, “quando uma novela de grande audiência é espichada, o autor tem que escrever incontáveis cenas apenas para preencher o tempo e render mais investimentos publicitários à emissora”. Onde concordamos que novela e o jogo publicitário formam um só investimento.

Esses fatores, ou seja, o avanço do capitalismo, o crescimento das cidades, a vida urbana, traduzida em modernidade, além das imposições marcadas pelo contexto político da ditadura militar das décadas de 1960 e 1970 e os interesses da indústria fonográfica em alcançar cifras milionárias, apontam para os caminhos que a música caipira tomou a partir de então: o silenciamento, a substituição do velho pelo novo.

O conceito de modernidade passa a ser assimilado pelas pessoas como a forma de vida ideal. Desse modo, o velho, o sertanejo, o caipira – signo de “indivíduo sem traquejo social; cafona, casca-grossa ou mesmo habitante do campo ou da roça, particularmente os de pouca instrução e de convívio e modos rústicos e canhestros” (FERREIRA, 1999) – teria então que dar lugar aos novos sertanejos. A geração dos sertanejos eletrônicos, mobilizada por esse conceito de modernidade e amparada, como acontecera com a geração dos festivais da canção da Record, pelas grandes gravadoras, incorporou a “moda do ser moderno”, substituindo tudo que remetia ao antigo – a viola, o modo de se vestir, de tocar, bem como os temas – pelo novo.

Nesse sentido, a historiadora Núbia Braga Ribeiro (2001, p. 37) busca em Marilena Chauí, na introdução do livro de Bosi (1999, p. 18), a articulação do velho com o novo:

A função social do velho é lembrar e aconselhar – *memini, moneo* – unir o começo e o fim, ligando o que foi e o porvir. Mas a sociedade capitalista impede a lembrança, usa o braço servil do velho e recusa seus conselhos. Sociedade que, diria Espinosa, “não merece o nome de cidade, mas o de servidão, solidão e barbárie”, a sociedade capitalista desarma o velho mobilizando mecanismos pelos quais oprime a velhice, destrói os apoios da memória e substitui a lembrança pela história oficial celebrativa.

Na década de 1980, os representantes de uma geração de jovens artistas de origem rural continuam comprando os sonhos vendidos pelas redes de comunicação de massa e, agraciados pelas grandes gravadoras, perpetuam a imagem de *glamour*:

Regidos por novos parâmetros, sob os quais a música deixara de ser simplesmente arte, expressão da alma do povo, para se transformar numa indústria gigante, sustentada por vendagens astronômicas e capaz de recompensar os vencedores com muito dinheiro e fama, a essa altura, o *caipiau* já perdera a ingenuidade e a roça, o encanto. (NEPOMUCENO, 2003, p. 22)

Em tempos de modernidade, como recorda Nepomuceno (2003, p. 22), remetendo a uma citação de Inezita Barroso, faz uma observação sobre o termo *caipira*, que, na sua concepção original, seria aquele que se conserva ligado a terra, à cultura original, passando a ser “pejorativo e sinônimo de brega, mal-vestido, idiota, velho”. Ou seja, caipira, sertanejo, brega e cafona estão no mesmo patamar. Ser caipira significa ser brega, cafona, antigo, ultrapassado.

5.3 A MÚSICA SERTANEJA DE RAIZ E OS SERTANEJOS ELETRÔNICOS

Sobre a música caipira, Tremura ([s.d.]) escreve:

No final da década de 1920 a música do interior do Brasil começava a ser levada para os centros urbanos, e através do escritor Cornélio Pires e de seu projeto pioneiro de gravação, passa a ser denominada “música caipira”. No decorrer dos últimos 50 anos o gênero caipira passou não somente a representar o interior, mas também a influenciar outros estilos de música. Através da rádio, temas bucólicos como ‘Trenzinho Caipira’ e ‘Tristezas do Jeca’, dos compositores Heitor Villa Lobos e Angelino de Oliveira respectivamente, se tornam exemplos desta expansão da temática rural, a qual se transformou em outros estilos e influenciou inúmeros gêneros de música erudita e popular.

Contudo, que parcela da nova geração (pós 1980) já ouviu falar ou mesmo recorre aos cantores e compositores rurais da velha guarda? Onde estão as figuras que conheceram a glória? Aqueles cantores que, onde houvesse uma feira, uma quermesse, barracas ou circos, palácio do Catete, estavam ali tocando para um público que os consagrou, que os admirou, mas que morreram pobres e quase anônimos? Onde estão Catulo da Paixão Cearense, João Pacífico, Alvarenga e Ranchinho, Jararaca e Ratinho e tantos outros representantes da música caipira, os quais traduziram em suas canções um momento da cultura brasileira?

O historiador francês Jacques Le Goff, citado por Araújo (2003, p.23), afirma que é preciso interrogar-se sobre os esquecimentos, os hiatos, os espaços em branco. E acrescenta: “Devemos fazer o inventário dos arquivos do silêncio, e fazer a história a partir dos documentos e das ausências de documentos.”

Segundo Paulo César de Araújo (2003, p. 16),

através da análise da construção social da memória é possível identificar de que maneira ficou cristalizada em nosso país uma memória da história musical que privilegia a obra de um grupo de cantores/compositores preferida das elites, em detrimento da obra de artista mais populares.

Para ele, o fato de não conhecermos muitos desses cantores ou compositores pode ser mais um “reflexo do processo de silenciamento que atinge esta geração de artistas ‘cafona’” (p. 23). Nesse sentido, podemos acrescentar ao conceito de cafona tantos outros termos que receberam também valores pejorativos, como por exemplo, o caipira e o antigo já discutidos anteriormente.

Com relação à memória, o autor questiona: “Qual é o tipo de memória histórica da música que tem sido construído no Brasil?” e “Até que ponto esse descaso com a história da canção popular ‘cafona’ reflete o autoritarismo de áreas insuspeitas da nossa sociedade?” Para ele, “o ato de esquecer pode ser resultado de manipulação exercida por grupos dominantes sobre dominados, ou de vencedores frente a vencidos.”.

Napolitano (2004), no artigo intitulado “A Produção do silêncio e da suspeita: a violência do regime militar contra a MPB nos anos 70”, relata que a produção do silêncio se deu também através do controle exercido pelo Estado autoritário sobre os músicos e sobre as canções. Controle este voltado para a circulação das canções – tanto dos compositores consagrados como representantes da MPB quanto de outros relacionados às camadas mais baixas da população brasileira. “A ação repressiva dos órgãos do regime tornou-se parte da cena musical do período²⁵, entrando em conflito com um momento de grande expansão da indústria fonográfica nacional.”

Tendo em vista o momento de expansão da indústria fonográfica e da vendagem de aparelhos toca-discos, podemos traçar uma possível resposta para o esquecimento de alguns representantes da música popular no Brasil.

Para os cantores e compositores da elite a produção do silêncio estava submetida às circunstâncias impostas pelo regime militar – silenciar porque é subversivo. Os motivos para

²⁵ O período ao qual Napolitano se refere é entre 1970 e 1979.

silenciar a geração dos músicos caipiras estariam atuando de forma mais implícita; ou seja, o discurso brega, caipira deveria calar-se por contradizer o discurso vigente (o “milagre”). Tanto o brega quanto o caipira mostravam um Brasil que deveria ser censurado, silenciado, escondido, esquecido.

A concepção de silêncio formulada por Orlandi (1992) aponta para o fato de que o silêncio sofre processos de significação – com ou sem palavras. Sendo assim, se o “silêncio significa em si”, podemos enunciar que a significação desse processo se sucede no espaço discursivo produzido por interlocutores em um contexto. Assim, em determinados momentos históricos, o silêncio estabelecido pela censura seria o resultado de não se poder dizer “certos” sentidos.

No espaço intermediário constituído pelo silêncio, esse sujeito trabalha sua relação com o dizível. É o silêncio que torna possível o movimento da subjetividade em sua relação (sua distância) com o discurso estabelecido. São outros sentidos que ganham existência nesse silêncio. Ou seja, ao silêncio imposto pela censura ele responde com o silêncio dos *outros* sentidos que ele constitui em outra região. (ORLANDI, 1992, p. 87-88)

Desse modo, considerando o resgate da memória do discursivo-musical, seria importante assinalar o trabalho representado pelos diversos gêneros musicais e por alguns músicos que atuaram na produção da nossa música popular, seja ela brega ou não brega, sertaneja eletrônica ou caipira, seja da elite universitária ou da massa.

Ao passo que uma se considera superior, de mais bom gosto estético e, portanto, dona de um saber também superior, julga e lhe confere ao mesmo tempo, poderes para ditar normas, costumes, valores e, sobretudo, realizar segregações: sociais, ideológicas, políticas, espaciais e religiosas, além da segregação que propusemos iniciar neste capítulo: a segregação musical que põe em cena o esquecimento.

5.4 OUTRAS CANÇÕES SERTANEJAS E A ENTRADA NA MODERNIDADE

O caboclo é muito simples nisso. Ele gosta muito que uma música conte uma história, uma história com a qual ele se identifique. Eu percebi isso quase sem querer, apenas sentindo a aceitação do público pela minha música. (João Pacífico).

Pode ser que para os que nascem e vivem na “cidade grande”, sobretudo a parcela da população que possui recursos econômicos, a vida no mundo rural seja menos encantadora, pois não oferece os meios materiais permitidos pelo capitalismo (shoppings, ônibus, supermercados, os *self-services*, a proximidade com os meios tecnológicos – rádio, cinema, televisão, luz elétrica, telefone...) que tanto fascinam o homem urbano. Um dos aspectos relacionados ao modo de vida do homem da roça é sua relação com a natureza. Em alguns lugares, ele vive rodeado pela água dos rios, pelas montanhas e matas, pela vaca, o queijo, o forno à lenha, as plantações, os cavalos e as mulas, as aves e os suínos, as lavouras de milho, as roças de feijão ou tomate, ainda que seja para a agricultura de subsistência. Tudo isso lhe proporciona uma convivência em harmonia, mantendo uma relação afetiva com essa natureza, o que vem a refletir em suas canções.

É de Mayer (2003, p. 12) o seguinte comentário sobre um povoado rural do Brasil, e penso ser significativo neste momento transpor a citação:

Havia escassez de dinheiro circulante e de objetos de corrente consumo no mundo urbano tais como janelas e copos de vidro, mas o trabalhador agrícola podia contar com a sua casa, subsistência alimentar e dispor de um tempo disciplinado segundo as exigências da própria natureza: tempo de plantar, crescer, colher. Sua vida estava intimamente ligada ao ciclo da natureza.

Na toada “Violeiro triste”, de autoria da dupla sertaneja Alvarenga e Ranchinho, gravada por eles em 1937, mesmo sem a intervenção do dinheiro e de tudo o que ele pode oferecer, e ainda que não possuísse bens materiais, o poeta julga ter “tudo”. A riqueza, neste caso, carrega outro valor, cujo dinheiro não pode comprar: o canto dos pássaros, a luz do luar, o seu ranquinho, e não um rancho ou uma grande propriedade rural. O rancho ao qual ele se refere tem um valor sentimental e modesto, adquirido mediante a aplicação do sufixo *inho*.

Também aparecem os sentimentos de solidão e de saudade. O eu-lírico tem como interlocutor a natureza. É como ele mesmo diz: “na minha mata, eu tenho tudo o que quero”. Ele se lamenta com os pássaros. Estes, por sua vez, servem como suporte para aliviar o seu sofrimento. A lua aparece como instrumento de remoção dessa saudade:

Canta, canta bentevi/Pra mim ouvir/Canta, canta sabiá/Pra mim consolá/Que a tristeza e a sodade/Tão me fazeno chorá/Tem uma viola/Que nas noite de luá/Quando eu pego a pontiá/Chora até os passarinho/E quando a lua lá no céu me vê sozinho/Põe a sua luz prateada/Clareando meu ranquinho/Aqui na mata/Tenho tudo que eu quero/Tenho o céu e a natureza/E quando a lua vem saindo que

beleza/Só me farta um amor/Pra matar minha tristeza. (ALVARENGA; RANCHINHO, 2004)²⁶

E essa ligação assinalada pelo saudosismo nos faz lembrar do sofrimento amoroso, da solidão, do “escapismo”, contido nos poemas caracterizados pelo “romantismo”, em que o eu lírico do poeta tenta esquivar-se da realidade, refugiando-se na natureza – musa inspiradora –, ou mesmo mediante a volta ao passado.

Embora estejam separadas pelo tempo cronológico, tanto as canções sertanejas produzidas no século XX quanto os poemas escritos nos séculos XVIII (Arcadismo) e XIX (Romantismo) se aproximam por motivos e temas semelhantes.

No Romantismo o narrador lembra em alguns aspectos o locutor da “literatura de viagens”, registrando a paisagem, colhendo curiosidades sobre a terra e sua gente, seus costumes, suas credices, seus modos de ser e de falar. A temática gira em torno da saudade, da tristeza, da melancolia, do sofrimento amoroso. No Arcadismo, a simplicidade da linguagem, a recorrência à vida simples e bucólica do campo dialoga com a produção sertaneja.

Na valsa intitulada “Seresta”, composta por Alvarenga, Ranchinho, em parceria com Newton Teixeira, gravada em 11/1939 e lançada em 4/1940, pela gravadora Odeon, percebe-se o sofrimento amoroso marcado pela ausência da pessoa amada. O poeta se reporta à natureza como seu interlocutor – a lua –, com quem ele divide seu sofrimento, ao mesmo tempo em que esta lhe serve de consolo.

Um violão em seresta/A luz de um luar/A natureza em festa/Tudo parece cantar/Só eu tristonho na rua/Sozinho sem ninguém/Vivo cantando pra lua/A canção que é só tua/Meu querido bem/E tu não vens?Não vens escutar/O teu cantor/A cantar/Esta canção/Que eu mesmo fiz/Infeliz. (ALVARENGA; RANCHINHO, 2004)

Mas há também aqueles habitantes rurais que, fascinados, seduzidos pela expectativa de melhoria de vida do mundo urbano e diante da pobreza material oferecida no meio rural onde habitam, migram para a cidade, na esperança de melhores condições de vida. No entanto, ao se depararem com a realidade da cidade grande, percebem que eram mais felizes quando viveram lá na roça, e lamentam.

²⁶ Devemos lembrar que as canções que compõem esse CD foram extraídas de 78 RPM e que não existiam as modernas técnicas de gravação no período em que foram gravadas – décadas de 1930 e 1940.

O poeta Antônio Gonçalves da Silva (Patativa do Assaré), no poema “A triste partida”, gravado por Luiz Gonzaga, cantiga de 152 versos, relata, de forma dolente, as mazelas de um nortista que se vê obrigado a deixar seu pedaço de chão e tentar sobreviver na cidade grande.

[...] Chamando a fãmia/Começa a dizê:/Eu vendo meu burro, meu jegue e cavalo,/Nós vamo a São Palo/Vivê ou morrê. [...] Nós vamo a São Palo, que a coisa tá feia;/Por terras aléia/Nós vamo vagá. [...] Em riba do carro se junta a fãmia;/Chegou o triste dia,/Já vai viajá./A seca terrive, que tudo devora,/Lhe bota pra fora. Da terra natá./ [...] E assim vão dexando, com choro e gemido./Do berço querido/O céu lindo e azu./Os pai, pesaroso, nos fio pensando,/E o carro rodando/Na estrada/do Su./ [...] Do mundo afastado, sofrendo desprezo./Ali veve preso./Devendo ao patrão./ O tempo rolando, vai dia, vem dia,/E aquela fãmia/Não vorta mais não! Distante da terra tão seca mas boa,/Exposto à garoa,/À lama e ao paú,/Faz pena o nortista, tão forte, tão bravo,/Vivê como escravo/Nas terra do Sul.

Ao falar sobre a migração do caipira para a cidade, Mayer (2003), escreve:

Ao mesmo tempo em que se amplia o controle de grande parte da área por poucos proprietários, o pequeno proprietário tem maiores dificuldades de conseguir colocar no mercado a bons preços seus produtos, e termina por ver inviabilizada sua produção, abandonando a terra e partindo para o êxodo rural. Provêm de área de minifundistas a maior parte do contingente aproximado de 30 milhões que, de 1950 a 1980, deixaram a área rural e modificaram a composição demográfica da população brasileira que passou a se concentrar nas cidades. (MAYER, 2003, p. 483)

Seja de maneira dolente ou em forma de zombaria, nossos artistas vão tecendo suas histórias.

5.4.1 A ironia jocosa em Alvarenga e Ranchinho

E há, ainda, aqueles que, tendo uma visão mais crítica da sociedade urbana, ironicamente se travestem de caipiras, como se zombassem da própria desgraça, como é o caso de Alvarenga e Ranchinho e de outras duplas da época.

Boris Fausto (2005) acredita que a fase mais brilhante das sátiras produzidas pela dupla Alvarenga e Ranchinho concentra-se no período que vai da Segunda Guerra Mundial aos primeiros anos posteriores à deposição de Vargas em 1945. Na sua coluna para a *Folha de S. Paulo*, ele comenta um episódio da dupla Alvarenga e Ranchinho, no âmbito da política interna, destacando, entre outras sátiras, uma referente aos primeiros tempos que se seguiram

à deposição de Getúlio, que diz respeito à conduta, segundo esse historiador, “do ex-ditador, na expectativa de retomar ao poder via democrática, sucedendo o general Dutra”. Para Fausto, o comportamento de Getúlio é sintetizado num trecho inicial onde se diz: “Quem não conhece esse baixinho tão gordinho/Que agora está quietinho/Governou lá no Catete 15 anos/Agora está ‘urubuservando’...” (FAUSTO, 2005).

Tendo em vista a relação de ironia jocosa, Silva (2006) aponta para o fato de a ironia jocosa ser uma saída para a melancolia. Nesse sentido, ele revela que a melancolia seria uma estrutura capaz de “manifestar defensivamente quadros histéricos ou simplesmente maníacos”.

Relata o autor, ainda, que um sujeito marcado por uma forma irônica e jocosa de se relacionar com os objetos, a seu ver, “poderia trazer uma base melancólica importante, tendo no entanto a possibilidade de elaborá-la nessa intensa expressão irônica, traço distintivo de suas relações com o mundo”. Ele acrescenta que a ironia jocosa seria “uma espécie de acordo feito na economia psíquica deste sujeito, o que o colocaria na possibilidade de não sucumbir ao puro auto envilecimento e depreciação, que, no melancólico, leva-o até o limite extremo da morte por inanição”:

‘Rir da própria desgraça’ diz a sabedoria popular ‘é também uma forma de filosofar’. E nós diríamos um pouco mais, não se levar tão a sério, não desejar ser sócio de nenhum clube, principalmente daqueles que nos aceitam como sócio, talvez seja uma boa forma de se estar no mundo, sorvendo suas belezas, se indignando com suas vilanias e, principalmente, não se iludindo que o mundo e os objetos de amor são movidos por nossa imagem que se apresenta como espelho.

Assim, aceitar sua condição de desamparo e dos seus objetos de amor e achar bonito o que não é espelho. (SILVA, 2006)

Conforme Bakhtin, citado por Silva (2006) a ironia penetrou em toda parte, em todas as línguas modernas, incorporou-se nas palavras e nas formas. Ela é demonstrada em todos os seus aspectos: desde aquela ironia imperceptível, até a zombaria declarada. Esse autor ainda salienta que o homem moderno “fala com restrições”, a ironia e o riso servem para transmutar situações, superá-las e elevar-se acima delas.

Seguindo a linha de raciocínio sobre a ironia, deveríamos considerar o motivo pelo qual alguém se travestiria de algo, digamos, insignificante, como fez por exemplo, a dupla caipira Alvarenga e Ranchinho, que era formada na verdade, de homens da “cidade grande” com direito a tudo o que ela pode oferecer, inclusive a consciência dos problemas sociais, políticos e econômicos gerados em função do contexto sociopolítico vigente na época.

Foucault (1970), menciona o fato de nosso discurso ser controlado e de estar submetido a condições sociais. Este autor ainda aponta para o fato de a sociedade produzir o seu próprio discurso, e o faz mediante processos de seleção e controle:

Suponho que em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade. (FOUCAULT, 1970, p. 8-9)

As palavras de Bakhtin também remetem ao fato de o homem moderno falar com restrições. Nesse sentido, talvez fosse conveniente para a dupla sertaneja arranjar uma maneira de contestar a ideologia que vigorava sem chamar, ou não, muita atenção.

Para tanto, nada melhor do que se travestir de figuras consideradas do ponto de vista da ideologia dominante, como ingênuas, burras, desprezíveis, sem valor. Isso nos faz lembrar a fábula de Esopo, “Parto da Montanha”, que transcreverei abaixo para fins de comparação com a ideologia representada por Alvarenga e Ranchinho:

Há muitos e muitos anos uma montanha começou a fazer um barulhão. As pessoas acharam que era porque ela ia ter um filho. Veio gente de longe e de perto, e se formou uma grande multidão querendo ver o que ia nascer da montanha. Bobos e sabidos, todos tinham seus palpites. Os dias foram passando, as semanas foram passando e no fim os meses foram passando, e o barulho da montanha aumentava cada vez mais. Os palpites das pessoas foram ficando cada vez mais malucos. Alguns diziam que o mundo ia acabar. Um belo dia o barulho ficou fortíssimo, a montanha tremeu toda e depois rachou num rugido de arrepiar os cabelos. As pessoas nem respiravam de medo. De repente, do meio do pó e do barulho, apareceu [...] um rato. Moral: Nem sempre as promessas magníficas dão resultados impressionantes. (ESOPO, [s.d.])

Se grandes expectativas não correspondem, necessariamente, a resultados grandiosos, ao contrário, pequenas expectativas podem causar muito mais resultado. É o que fez essa dupla sertaneja, que, mediante o uso de figuras simplórias e de suas canções, revelou, protestando ou ironizando o contexto político-social ao qual estavam submetidos. Para tanto, é nesse contingente, das cenas, das lembranças e dos fatos do dia-a-dia que esses cancionistas retiraram a matéria prima para elaborar seu trabalho. Fatos que passam despercebidos pelos olhos do homem comum e que o artista transforma em canção.

Recordando a fábula, quem imaginaria que um reles ratinho causasse tanto alarde ao nascer ou teria tanto poder emergido pela força estrondosa de uma montanha? Por trás desse ratinho se escondem atributos (força, vigor, poder) nunca antes percebidos pelo homem, os

quais vêm à tona somente mediante a intervenção feroz, como a de uma montanha se abrindo. Nesse sentido, indagamos: O homem caipira seria mesmo tão insignificante como pretendia sugerir o Estado? Não seria intenção da dupla caipira debochar do próprio Estado ao se mascarar da figura da qual o Governo ridicularizava e que, ao mesmo tempo, encobria um certo temor? Caso contrário, não haveria motivo para censurar, prender, punir aquilo que não intimidava. Moral da história: enquanto a população ria deles, eles riam do Estado.

Nesse sentido, o uso inusitado que faz Alvarenga e Ranchinho do personagem caipira, para Charaudeau e Maingueneau (2004, p. 220), seria o uso do *ethos* do caipira, isto é, a figura do caipira funcionando como uma espécie de bobo da corte, que, naquele contexto modernista/capitalista, ironiza, debocha dos valores defendidos por esse modernismo capitalista. Ao mesmo tempo, a figura do caipira reforça os valores do campo, da natureza e da qualidade de vida na roça. Esse paradoxo representado por Alvarenga e Ranchinho parece revelar/indiciar esse contexto brasileiro de entrada na modernidade (JK, por exemplo), mas ainda preso nas suas caipirices.

Sobre o tempo de Juscelino Kubitschek, Neves (2006) discute a questão da representação do tempo em que ele governou e a representação desse período na memória dos brasileiros, o qual é marcado pelo otimismo, ousadia e valorização do novo.

Mesmo porque até nas atividades culturais e artísticas o culto ao novo cresceu e se solidificou. A bossa-nova, com seu ritmo suave e influenciado pelo jazz, contaminou a juventude oriunda da classe média. O cinema novo renovou a estética e a temática da indústria cinematográfica nacional. Os grupos de teatro Arena e Oficina foram marcos de inovação nas artes cênicas. A construção de Brasília revolucionou a arquitetura e o urbanismo.

Para essa autora, o desenvolvimentismo proposto pelo governo JK deve ser analisado também sob o ângulo dos problemas que gerou: o crescimento da inflação, o desgaste salarial, o êxodo rural, provocado pela construção de Brasília e o desemprego. Ela salienta que a “onda desenvolvimentista, apesar do empenho de economistas, não chegou às áreas rurais”. Ela define o programa desenvolvimentista de Juscelino “como sendo mais econômico do que social e, por isso, compatível com o conceito de modernização conservadora”.

Conforme Graziano (2006), na década de 1950, o desenvolvimentismo representou a virada da economia brasileira. A política do “café-com-leite”, engendrada pelas oligarquias paulista e mineira desde a década de 1930, havia perdido o jogo do poder. Desse modo, começava a industrialização, comandada pelo Estado, “a serviço da nascente burguesia”.

O slogan do Plano de Metas de JK, “50 em 5”, segundo esse autor, mostrava pressa em romper com o passado. “Na economia, a ordem era substituir importações pela produção local” (GRAZIANO, 2006). É de Neves (2006) a explicação sobre o plano de metas:

Tratava-se de um plano quinquenal, que visava alcançar objetivos que, se cumpridos, poderiam, segundo os economistas do governo, eliminar os principais pontos de estrangulamento do sistema econômico brasileiro. Eram 31 metas, distribuídas em seis grandes grupos: energia, transportes, alimentação, indústrias de base, educação e a construção de Brasília, que era identificada como meta síntese do programa de modernização do Brasil.

Contudo, Graziano nota a importância de se “ressaltar que a verdadeira obsessão pela indústria, criada naquele período, promoveu um desprezo pela produção rural. As luzes brilhavam todas na cidade. A terra restou esquecida”.

Tal fato incide sobre esse desprezo: ao se esquecer da terra, tudo ao qual ela remete também ficaria omitido: o homem caipira, seus modos, seus valores e suas canções. Como deixar que se lembrasse algo que naquele momento deveria ficar oculto, sendo que prevalecia outro discurso no país – o do desenvolvimento, do urbano, do progresso?

A atividade rural deu origem à palavra ‘agrura’, sinônimo de amargura, sofrimento, dificuldades enquanto a cidade, a polis ensejou adjetivos como polido e cidadão. A cidade era o palco da civilização, enquanto a vida no campo era vista como um constante sacrifício (MAYER, 2003, p. 15)

Em consequência do fato de os olhares estarem voltados para a cidade – representação do desenvolvimento – e atraído pela urbanização, o homem da roça migra para a cidade. De um lado, a esperança por condições melhores de emprego e conforto urbano, o qual representava “o Brasil livrando-se de seu passado, da opressão latifundiária. Velhos coronéis do sertão substituídos pelos novos patrões capitalistas”; de outro, as famílias sendo expulsas da roça pela mecanização agrícola, as incertezas, os caminhões pau-de-arara, a falta de emprego na cidade grande, a fome, a miséria, revelam as faces ocultas do êxodo rural:

No final da vida, JK virou fazendeiro. Provavelmente ele já tinha ciência de que o fosso entre campo e cidade, subproduto cultural da onda desenvolvimentista dos anos 50, havia gerado o caipira, terrível caricatura do trabalhador rural. Chapéu na cabeça, mineiro de fala arrastada, caiu ele próprio, sem o perceber, na armadilha ideológica do progresso, que costuma negar o passado. (GRAZIANO, 2006)

A visão desses autores sobre o desenvolvimentismo e suas conseqüências parece vir ao encontro das nossas intuições no que diz respeito ao paradoxo representado por Alvarenga e Ranchinho, os quais nos dão uma indicação desse contexto brasileiro de entrada na modernidade, mas ainda preso nas suas caipirices. Tal paradoxo foi revelado também no contexto histórico da década de 1950, que contribuiu para o esquecimento e para a negação do passado – subdesenvolvido, representado pela figura do caipira.

A década de 1950 foram os anos de ouro para a música caipira, tendo o rádio como o maior difusor da música nessa época. Dentro das contradições, apesar de a música caipira viver seus anos dourados e ser difundida nas rádios, ela não circulava por todos os meios. Seus ouvintes pertenciam às camadas populares, cujo rádio era, talvez, seu único passatempo. Para a elite, os shows nos cassinos, o cinema e os teatros figuravam como os principais meios de diversão, local onde não penetrava esse gênero musical.

Desse modo, havia uma divisão, uma dicotomia, em que se apresentava de um lado a música ouvida pelas classes dominantes e de outro, a música escutada pelas camadas populares da população. E ambas não podiam e nem deviam ocupar o mesmo espaço. Portanto, uma delas deveria sair de cena, e neste caso, sairia a que possuía menos respaldo da mídia e dos setores dominantes da população (igreja, empresariado, Estado).

Segundo Tinhorão (1981), o rádio estava no auge ao iniciar-se a década de 1940, figurando como veículo de lazer, sobretudo para as pessoas de menor poder aquisitivo, pois para as pessoas da camada média alta da sociedade a cidade oferecia outras formas de divertimento, tais como cabarés, cinemas, danceterias, espetáculos nos cassinos e as novas boates.

Além disso, surge na década de 1950 a televisão, marcando o início da ruptura definitiva entre a produção da cultura popular e a capacidade de divulgá-la por meio de uma tecnologia de comunicação mais sofisticada. Do ponto de vista artístico, a televisão aparece, provocando a substituição dos assuntos do rádio pelos da televisão. E o rádio, por conseguinte, deixou de se destinar às camadas mais pobres, direcionando-se a um público de melhor poder aquisitivo. (TINHORÃO, 1981)

Nesse contexto, os compositores tinham que atender às necessidades e aos desejos do novo público, e passaram a utilizar temas voltados para esse público.

Do ponto de vista da música popular, isso significaria que, tal como acontecera com o rádio, quando a crescente publicidade de bens industriais obrigou a uma seleção mais rigorosa das faixas de ouvintes, só viriam a ser admitidos diante das câmaras de televisão os artistas e estilos musicais culturalmente e ideologicamente mais de

acordo com o tipo de público potencialmente comprador de sofisticados artigos veiculados através dos caríssimos comerciais dos intervalos. (TINHORÃO, 1981, p. 157)

Nesse sentido, a música brega, pobre, sertaneja, caipira não serve aos propósitos do novo público, pois este se identifica com outros valores e com outra ideologia. Com isso, a música da roça deixa, ou melhor, é retirada do rádio e, como não encontra espaço na televisão, começa a sua trajetória para o esquecimento... Ela ressurge na década de 1980, mas com a nova roupagem que expusemos. Assim, fica um espaço em branco, uma página vazia na história de nossa música, de nossa identidade, de nossa memória.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir do que foi desenvolvido nesta dissertação, articulando memória, identidade, ideologia, apresentamos nestas considerações o caminho do trabalho e suas relações com o silenciamento de alguns segmentos musicais considerados por alguns setores da população como sendo atrasados, pobres, bregas, caipiras.

Para que tal articulação fosse possível, os primeiros capítulos foram elaborados de forma a permitir ao leitor compreender a abordagem desses elementos num plano relacionado ao contexto histórico.

A problemática apresentada foi: quais motivos estariam relacionados ao fato de a música caipira ter ficado relegada ao silêncio durante um período de nossa história?

Buscando uma compreensão mais ampla da problemática, materiais relacionados a obras musicais pertencentes ao mundo caipira foram utilizados como mediadores: pesquisa bibliográfica e discográfica sustentando como eixo central a análise do discurso, tendo em vista o contexto histórico, político e cultural nessa análise.

A partir disso, tentamos traçar alguns prováveis motivos para o esquecimento do segmento musical sertanejo, caipira, portanto, signo de atrasado e pobre: Observamos que fatores como o avanço do capitalismo e o surgimento das grandes cidades, a retirada do homem da roça, provocando o êxodo rural, aliados à ditadura nas décadas de 1930 e 1940 mexeram com a memória e a identidade do homem, sobretudo aquele que vivia no ambiente rural.

Examinamos, na década de 1950, o plano de desenvolvimentismo de JK e o surgimento da televisão; os festivais da canção na década de 1960 e o conseqüente surgimento de uma geração que seria consagrada pela elite universitária brasileira como os legítimos representantes da MPB, bem como o período do AI-5, 1968, que se alastrou pela década seguinte.

Observamos ainda que, na década de 1970, período em que a indústria fonográfica mais faturou e vendeu, ficaram à margem da mídia televisiva cantores/compositores que representavam o segmento pobre, brega, caipira da população, uma vez que estes denunciavam um Brasil que não condizia com o “milagre brasileiro”, momento em que o país queria se mostrar desenvolvido, rico, limpo e pasteurizado.

Nesse sentido, observamos que tais fatores se fundem em um ponto comum: o recorte social que tem de um lado o discurso emanado pelos setores dominantes da sociedade e do lado oposto, o discurso proferido pela camada socialmente menos prestigiada. Desse modo não podemos nos esquecer de que cada instituição tem o seu discurso, e que “a palavra é sempre carregada de um conteúdo ou de um sentido ideológico ou vivencial” (BAKHTIN, 2004, p. 95). Para tanto, o setor dominante vai querer fazer valer o seu discurso, tentando abafar aquele que não lhe interessa.

Do ponto de vista de uma memória discursiva que faz parte de uma identidade nacional, o discurso que vai de encontro à proposta política social do setor dominante – Estado – é muitas vezes silenciado, como vimos, por mecanismos simbólicos e ideológicos nem sempre aparentes ou, quase sempre, não perceptíveis (por exemplo, programas televisivos: novelas, músicas feitas para essas novelas, programas de auditório, festivais da canção, propagandas, ou a substituição do velho pelo novo).

Nesse sentido, pensamos que esta pesquisa, com todas as suas limitações e diante das dificuldades para encontrar materiais em que discutissem o assunto (música caipira e seus representantes), é importante porque permitirá aos meus colegas continuarem este estudo a partir do que foi desenvolvido aqui, projetando, de alguma forma, esses cantores/compositores que, embora tenham tido um papel de contribuição para o País, foram mantidos em silêncio, em algum momento de nossa história. É relevante também porque permitirá aos pesquisadores indagarem sobre outros motivos relacionados a esse esquecimento, além de outras inquietações que porventura venham a surgir.

O que importa é apagarmos o silêncio, afinal, somos ou não “somos responsáveis pelo que falamos e pelo que calamos” (CASTORIADIS *apud* GONÇALVES, 2005).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBIN, Ricardo Cravo. *O livro de ouro da MPB: a história de nossa musica popular de sua origem até hoje*. 2. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

ALEXANDRE, Ricardo. *Skank*. Disponível em:
<http://www.rockcedaspy.hpg.ig.com.br/skank.htm> On-line. Acesso em: 15 jun. 2004.

ALVARENGA E RANCHINHO. *Os milionários do riso*. Disponível em:
<http://www.meumundo.americaonline.com.br/netinhaericardo/>. On-line. Acesso em: 11 jun. 2004.

ARAGÃO, Verônica Palmira Salme de; PAULIUKONIS, Maria Aparecida Lino. *Marcas da enunciação*. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/viicnlf/anais/caderno07-12.html> On-line. Acesso em: 11 jun. 2005.

ARAÚJO, Paulo Cesar de. *Eu não sou cachorro não*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

BAKHTIN, M. M. *Marxismo e filosofia da linguagem*, São Paulo: Huittec, 1992. [1929]

BAKHTIN, M. M. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1997.

BENVENISTE, E. *Problemas de lingüística geral I e II*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BORGES, Márcio. *Os sonhos não envelhecem: histórias do clube da esquina*. São Paulo: Geração Editorial, 1996.

CARDOSO, Sílvia Helena Barbi. Benveniste: enunciação e referência. *Revista de Estudos da Linguagem*, Belo Horizonte, n. 5, v. 1, 1997.

CARVALHO, Elisabeth. Telejornalismo: a década do jornal da tranqüilidade. In: ARAÚJO, Paulo Cesar de. *Eu não sou cachorro não*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

CARVALHO, Paulo Henrique. Nossa gente. *A voz do Brasil*. Disponível em:
<http://eptv.globo.com/caipira/>. On-line. Acesso em: 18 jan. 2006.

CENTRO DE ESTUDOS E PESQUISAS EM EDUCAÇÃO CULTURA E AÇÃO COMUNITÁRIA (CENPEC). *Artes do som*: SP, [s.d.].

CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 2004.

CHAUÍ, Marilena. *Cultura e democracia: discurso competente e outras falas*. São Paulo: Cortez, 1997.

CLIC RONDÔNIA. *A genialidade do Skank: Cosmotron mostra o amadurecimento do Skank como banda e de Samuel Rosa enquanto compositor*. Disponível em: <http://www.portal364.com/musica/> Acesso em: 22 mar. 2004.

COELHO, Priscilla Arigoni. Arte conceitual, linguagem e representação: apontamentos de uma memória marginalizada. *Morpheus*, revista eletrônica, ano 3, n.7, 2005. Disponível em: <http://www.unirio.br/morpheusonline/index.htm>

DIREITA, volver! Ravel, da dupla ufanista Dom & Ravel, conta que, na verdade, foi vítima do regime militar. *IstoÉ Online*. 6/6/2001. Disponível em: http://www.terra.com.br/istoe/1653/artes/1653_direita_volver.htm. On-line. Acesso em: 6 maio 2006.

DUCROT. O. *O dizer e o dito*. Campinas: Pontes Editores, 1987.

ESOPO. O parto da montanha. In: _____. *Fábulas de Esopo*. Companhia das Letrinhas. Disponível em: <http://www.metaforas.com.br/infantis/opartodamontanha.htm>. On-line. Acesso em: 21 maio 2006.

FAUSTO, Boris: A política do deboche. *Folha de S. Paulo*, 2 out. 2005, Caderno Mais.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda . *Novo dicionário aurélio: século XXI*. Versão 3.0, Nova Fronteira. e Lexikon Informática, 1999.

FOUCAULT, M. *A ordem do discurso*. Aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 dez. 1970.

FOUCAULT, M. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

GERALDI, J W. *Portos de passagem*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

GOMES, Nilo Sérgio. O texto jornalístico: tecnologia de discurso ou ocultação dos sentidos? *Morpheus*, ano 3, n. 7. 2005. Disponível em: www.unirio.br/morpheusonline/nilo.htm. On-line. Acesso em: 7 jan. 2006.

GONÇALVES, Elaine Palermo. *Memorial de formação*. Faculdade de Educação. Universidade Estadual de Campinas. Campinas, São Paulo, 2005.

GONÇALVES, José Ricardo. *Alvarenga e Ranchinho: os milionários do riso*. Disponível em: <http://paginas.terra.com.br/arte/boamusicabrasileira>. On-line. Acesso em: 11 jun. 2004.

GRAZIANO, Xico. Desenvolvimento social. Fazendeiro JK. *O Estado de S. Paulo*. 31 jan. 2006. Disponível em: <http://www.e-agora.org.br>. On-line. Acesso em: 15 maio 2006.

GUIMARÃES, Eduardo. *Os estudos sobre linguagens: uma história das idéias*. Disponível em: <http://www.comciencia.br/reportagens/linguagem/ling14.htm>. On-line.

ISTOÉ. On line. Disponível em: <<http://www.terra.com.br/istoe/>>On-line. Acesso em: 6 maio 2006.

JORNAL MENSAL EM IDIOMA GÍRIO. Edição 24, Ano 3, Niterói/RJ, dez. 2002/jan. 2003.

KATO, Mary. *O aprendizado da leitura*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

KEHL, Maria Ria. *Muito além do espetáculo*. 2003. Disponível em: <http://www.mariaritakehl.psc.br.2005>, on-line.

KESSEL, Zilda. *Memória e memória coletiva*. Disponível em: www.museudapessoa.net/biblioteca/pdfs/artigomemoriacoletiva.pdf. On-line 2005.

KLEIMAN, Ângela. *Texto e leitor: aspectos cognitivos da leitura*. Campinas, São Paulo: Pontes. 2000.

LIMA, Batista de. *Bopp e a evolução dos estudos gramaticais*. Disponível em: <http://kplus.cosmo.com.br/materia.asp?co=102&rv=Literatura> (on-line).

LOTMAN, Iuri. Sobre o problema da tipologia da cultura. In: SCHNAIDERMAN (Org.). *Semiótica russa*. São Paulo: Perspectiva. 1979.

MAINGUENEAU, D. *Novas tendências da análise do discurso*. Campinas: Pontes/Editora da Unicamp, 1989.

MARCONDES FILHO, Ciro. *Ideologia*. 5. ed. São Paulo: Global, 1989.

MAYER, Jorge Miguel. *Raízes e crise do mundo caipira: O caso de Nova Friburgo*. Universidade Federal Fluminense. 2003. Tese (Doutorado) – Centro de Estudos Gerais do Instituto de Ciências Humanas e Filosofia do Departamento de História. Niterói. 2003. v. 1.

MUSSALIN, F.; Bentes, A. C. *Introdução à lingüística: domínios e fronteiras*. São Paulo: Cortez, 2001, v. I e II.

NAPOLITANO, Marcos. A produção do silêncio e da suspeita: a violência do regime militar contra a MPB nos anos 70. *Anais do V Congresso da Seção Latino-Americana da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular*. Disponível em: <http://www.hist.puc.cl/iaspm/rio/actasautor1.html>. On-line. Acesso em: 9 out. 2005.

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

NEVES, Lucilia de Almeida. Uma modernização conservadora. *Revista História Viva*, n. 27, jan. 2006. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/historiaviva>. On-line. Acesso em: 3 maio 2006.

ORLANDI, Eni E. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. São Paulo: Editora Unicamp, 1992.

PÉ DE FRANGO, Fernando. *A construção de Chico Buarque*. Disponível em: <http://www.wayside.com.br/rabugento/colunas.asp?id=8> On-line. Acesso em: 12 jun. 2004.

PÊCHEUX, M. Análise automática do discurso. In: GADET, F.; HAK, T. (Org.). *Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. Campinas: Editora da Unicamp, 1990.

POSSENTI, S. *Discurso, estilo e subjetividade*. São Paulo: Martins Fontes, 1981.

RIBEIRO, José Hamilton. *Decifrar os acordes*. Disponível em: www.globoruraltv.globo.com/Grural. On-line. Acesso em: 2 dez. 2005.

RIBEIRO, Núbia Braga et al. *Becos da Memória, desenhos da cidadania*. Belo Horizonte: Centro Universitário de Belo Horizonte/Pró-Reitoria de Pós-Graduação e Pesquisa, 2001.

RODRIGUES, Elisângela de Castro Reynaldo. *Canções sertanejas: um diálogo entre raízes e ideologias*. 2003. Dissertação (Mestrado em Ciências da Linguagem) – Universidade do Sul de Santa Catarina. Tubarão, 2003.

SAUSSURE, F. *Curso de lingüística geral*. São Paulo: Cultrix, 1971.

SILVA, Antonio Ricardo Rodrigues. *Melancolia e ironia*. Disponível em: http://www.unicap.br/pathos/psico_dir_pesqui.htm . On-line 2006.

SILVA, José Pereira. *A origem das frases feitas usadas por Drummond*. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/pereira/textos/index.htm> on-line 2005.

TAVARES, Romero. *Grandes autores: patativa do Assaré*. Disponível em: <http://www.fisica.ufpb.br/~romero/port/grandesautores.htm>. On-line. 2006.

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

TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: um tema em debate*. São Paulo: Editora 34, 3. ed. 1997 (3ª reimpressão, 2002)

TREMURA, Welson Alves. A música caipira e o verso sagrado na folia de reis. *Anais do V Congresso da Seção Latino-Americana da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular*. IASPM-LA. Disponível em:

<http://www.hist.puc.cl/iaspm/rio/actasautor1.html>. On-line. Acesso em: 1º fev. 2006.

VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. A canção das mídias: memória e nomadismo. *Actas del IV Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*. 2004. Disponível em: <http://www.hist.puc.d/historia/iaspmla.html>.

ZAN, José Roberto. *(Des)territorialização e novos hibridismos na música sertaneja*. 2004. Disponível em: <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html>. 2005 on-line.

ZANARDI, Jadir. *Alvarenga e Ranchinho: violeiro triste*. Revivendo músicas. Contracapa do CD de mesmo nome. Curitiba. 2004.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Hucitec: Educ, 1997.

ZUMTHOR, Paul. *Tradição e esquecimento*. São Paulo: Educ. 1997.

SITES

<http://chico-buarque.musicas.mus.br/>. On-line. Acesso em: 11 jun. 2004.

<http://chico-buarque.musicas.mus.br/>. On-line. Acesso em: 11 jun. 2004

http://somlivre.globo.com/produto cd.asp?track=S&ProductID=087425&cod_sub_media=&campanha=&franquiado=1576. On-line. Acesso em: 14 jun. 2004.

http://somlivre.globo.com/produto cd.asp?track=S&ProductID=087425&cod_sub_media=&campanha=&franquiado=1576. On-line. Acesso em: 14 jun. 2004

http://www.meumundo.americaonline.com.br/netinhaericardo/alvarengaeranchinho_30.html
On-line. Acesso em: 10 jun. 2004.

<http://www.musicasmaq.com.br/bchico.htm>. On-line. Acesso em: 11 jun. 2004.

<http://www.musicasmaq.com.br/bchico.htm>. On-line. Acesso em: 11 jun. 2004.

<http://www.samba-choro.com.br/s-c/tribuna/samba-choro.0006/0801.html>. On-line. Acesso em: 11 jun. 2004.

<http://www.samba-choro.com.br/s-c/tribuna/samba-choro.0006/0801.html>. On-line. Acesso em: 15 jun. 2004.

<http://www.samba-choro.com.br/s-c/tribuna/samba-choro.0006/0801.html>. On-line. Acesso em: 15 jun, 2004

<http://www.skank.com.br/> On-line. Acesso em: 15 jun. 2004

<http://www.skank.com.br/>. On-line. Acesso em: 15 jun. 2004

<http://www.ufpr.br/bakhtin/texts/PIRES.htm>.

REFERENCIAS DISCOGRAFICAS

ALVARENGA; RANCHINHO. *Raízes Sertanejas*, CD remasterizado, EMI Brasil, 1998.

ALVARENGA; RANCHINHO. *Alvarenga e Ranchinho – violeiro triste*, CD remasterizado, Revivendo, 2004.

CHICO BUARQUE. *Minha história – O melhor de Chico Buarque*, CD remasterizado, Universal Music 1998.

SKANK. *Cosmotron*. CD, Sony Music. 2003.

ANEXO

De: Rodrigo_Leão <contato@rodrigoleaomusic.com.br> SALVAR CONTATO

Data: 20/01/2006 (09:57:31)
Assunto: Re: Dissertação
Prioridade: Normal
Para: cris.kal <cris.kal@ig.com.br>

[ver cabeçalho da mensagem]

Oi Cris,
Tudo bem?
Bom, vamos pelo começo.

Formato mínimo não tem nenhuma influência da música o Drama de Angélica, que eu nem conheço, mas gostaria muito de conhecer. Vc pode me mandar a letra?

Segundo. A canção Formato mínimo nasceu sim à sombra de Construção, uma canção de importância significativamente maior do que Formato mínimo e cuja similaridade com FM é impossível de ignorar pela escolha das rimas em proparoxítona.

Só que, enquanto o Chico, me parece, usou a estrutura modular das proparoxítonas (que podem ser substituídas umas pelas outras sem a perda do ritmo) pra falar da impermanência de pessoas e situações, e da opressão cotidiana, eu as usei por outro motivo.

Formato mínimo é uma canção sobre amor e sexo, não uma crônica social como Construção. Eu escolhi fazê-la rimando em proparoxítonas e escrita em narrativa linear (sem saltos temporais) para mostrar que na minha opinião, o amor é uma "Construção" difícil, complexa e trabalhosa e que o sexo é o seu "Formato mínimo". A letra tinha de refletir isto. Portanto, usei o apenas o título de "Construção" como contexto para minha criação. A maneira de deixar isso claro pras pessoas foi rimar em proparoxítonas. Pra elas pensarem "Porque ele está rimando uma música de amor igual o Chico rimou Construção?" E tentei fazer isso tudo sem cair em moralismo barato. Por isso a estrutura de narrativa trágica já se desenha logo nos primeiros versos "Ela procurava um príncipe. Ele procurava a próxima." Podia ser Romeu e Julieta ou Édipo Rei. O destino da história já está traçado por interesses anteriores à história.

Como eu acho que essa minha opinião (sobre amor e sexo) é um pouco antiquada (ou não parece encontrar muito respaldo popular) eu escolhi fazer a canção neste formato rebuscado (para música pop atual). Portanto o que vc diz sobre uma estrutura similar encontrar ouvidos diferentes por causa do contexto histórico-social faz sentido.

Então Construção e Formato mínimo conversam. FM usa do fato que as pessoas conhecem Construção pra discutir um novo assunto. Usei as mesma ferramentas pra fazer outra coisa.

Espero que tenha ajudado.

abraço
Rodrigo

Rodrigo Leão
55 11 99735024
55 11 30316659