

MÚSICA POPULAR BRASILEIRA E TRADIÇÃO: AS APROPRIAÇÕES DO REGIONAL (SÃO PAULO/ RIO DE JANEIRO, 1900-1940)¹

*Geni Rosa Duarte*²

Ao escrever uma obra sobre a produção musical desenvolvida no Rio de Janeiro nas décadas iniciais do século XX³, o radialista/ cantor/ compositor/ pesquisador Almirante - pseudônimo de Henrique Foréis Domingues - tentou demarcar a influência dos músicos da região hoje chamada nordeste, os quais migraram para a então capital federal nesses anos, acentuando a *transmigração* de alguns aspectos culturais regionais. Esses músicos, afirma, tinham feito seu aprendizado musical nas feiras e nos locais populares da sua região de origem. Salientando a simultaneidade da atuação deles com a publicação de obras de folcloristas abordando a complexidade das criações regionais de forma panorâmica - músicas, festas, tradições, contos, - procurou compor um quadro de referências dentro do qual pudesse situar a produção carioca desse tempo, inserindo nela a produção de Noel Rosa, tema da obra em questão. Ou seja, ao focalizar o panorama musical da época, o autor estava à procura de um ponto focal, uma *origem*, a partir da qual a autenticidade das obras produzidas em outros espaços e tempos pudesse ser determinada. Essa origem ele a localizava no mais distante, no rural, procurando aí um elemento passível de ser isolado, hierarquizado, dissecado e preservado para os mais diferentes fins.

Tais preocupações, direcionadas para identificar o que *era* a música popular nacional, ou o que ela *deveria ser*, estavam presentes em muitos autores e músicos que se debruçaram com diferentes objetivos sobre a produção popular, tomando-a como objeto - ou, na expressão de Michel de Certeau, na atitude dos que a retiraram das mãos do povo e a constituíram em “reserva de letrados e amadores” com os mais diferentes objetivos⁴.

Essas preocupações não ficaram limitadas à música popular. Dentro do modernismo, Mário de Andrade e os músicos e intelectuais reunidos à sua volta, por exemplo, buscavam a formulação de um projeto de *identidade nacional*, no qual a música nacional teria um papel determinante. Na sua vertente erudita ela deveria ser a expressão da cultura do povo brasileiro e, para tanto, deveria partir do aproveitamento do folclore e das contribuições regionais. Embora a sua preocupação mais patente fosse com a música erudita, a crítica de Mário às

¹ Este trabalho aborda algumas das questões discutidas em minha tese de doutorado, *Múltiplas vozes no ar: o rádio em São Paulo nos anos 1930 e 1940*, orientada pela Profa. Dra. Maria Odila Leite da Silva Dias, e defendida em 2000 na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

² Professora do Colegiado de História e do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual do Oeste do Paraná - UNIOESTE, Campus de Marechal Cândido Rondon (PR). E-mail: <rosaduarte@unioeste.br>.

³ ALMIRANTE. *No tempo de Noel Rosa*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1977.

⁴ CERTEAU, Michel de. *A cultura no plural*. Campinas: Papirus, 1995, p. 56.

gravações de música popular, na sua atividade jornalística, evidenciava esse critério. Em crônica publicada em agosto de 1930 no Diário Nacional, por exemplo, ele explicitava isso ao se referir a gravações como *Babão Miloquê*, de Josué Barros: não deveriam ser simplesmente uma *documentação rigidamente etnográfica*, mas algo trabalhado a partir da documentação folclórica propriamente dita. No caso em análise, ele acentua: “*Uma orquestração interessantíssima que, excluindo os instrumentos de sopro, é exatamente, e com menos brutalidade no ruído, a sonoridade de percussão dos Maracatus do Nordeste*”⁵.

O aproveitamento do folclore como matéria-prima não significava dar espaço à produção regionalista, simplesmente, mas utilizar essa *fonte* e beber nela a própria *essência da nacionalidade*. Esta, aliás, identificada por alguns autores na síntese trazida pelas contribuições das *três raças formadoras*, não mais num viés racial, mas assumindo tons mais culturalistas. Nesse sentido, expressava-se aquilo que Ricardo Ortiz denominou uma *ideologia do Brasil-cadinho*⁶, no interior da qual o *mito das três raças* aparecia como ponto de partida, na construção (enquanto mito, antecedendo a própria realidade) de uma *identidade nacional*.

Essa não era, aliás, uma preocupação nova. Desde o século XIX, vários compositores eruditos já haviam procurado conscientemente nacionalizar sua produção musical através da incorporação de temas e motivos folclóricos nacionais. Mesmo tendo como referencial uma estruturação e uma harmonia ainda muito dependentes dos cânones europeus, fossem eles italianos, franceses ou alemães, músicos como Itiberê da Cunha (1870-1953), Alexandre Levy (1864-1892), Alberto Nepomuceno (1864-1920), Barroso Neto (1881-1941), Francisco Braga (1868-1945) e outros, incorporaram temáticas, sons e ritmos a suas produções, procurando refletir qualidades buscadas muitas vezes nos já referidos *elementos formadores* da nossa nacionalidade (índios, negros, brancos e também mestiços - mais especificamente, os sertanejos). O pesquisador Renato Almeida, referindo-se a essas tendências, assim se expressou: “*A arte não tem pátria - é comum afirmar-se e possivelmente com razão, mas o artista tem pátria e nela é que terá que haurir as forças vivificadoras da sua obra*”⁷. Na obra dos músicos acima citados, o símbolo da nacionalidade trazia como referência a figura do índio - não como *produtor musical*, mas como personagem. Era o índio idealizado dos românticos e dos pintores acadêmicos, o tupi distanciado no espaço e no tempo, segundo avaliação de Renato Almeida, em função até mesmo do desconhecimento que esses músicos tinham dos índios reais, e da distância destes últimos em relação aos chamados centros *civilizados*. O sertanejo e/ ou o caipira, mais próximos, podiam também servir de inspiração, uma vez que se destacavam como portadores de um modo peculiar de cantar e tocar. Alguns compositores eruditos dessa fase buscaram nesses elementos algo mais do que simplesmente temas para serem apresentados como variações com roupagens eruditas. Francisco Vale (1869-1906), por exemplo, incorporou à sua obra não só temas populares, como ainda efeitos e modos de

⁵ ANDRADE, Mário de. *Taxi e Crônicas no Diário Nacional*. São Paulo: Duas Cidades/ Secretaria da Cultura Ciência e Tecnologia, 1976, p. 236.

⁶ ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira & identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1986, p. 36-44.

⁷ ALMEIDA, Renato. *História da música brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp. Editores, 1942, p. 421.

tocar viola e de cantar dos nossos sertanejos, da mesma forma como Francisco Braga (1868- 1945), que utilizou o recurso do *abaixamento da sétima*, diminuindo-a de meio tom, conseguindo com isso incorporar à sua obra “*a nostalgia melódica e expressiva daquela cantilena do sertão*”⁸.

Contudo, a redefinição da relação popular / erudito expressou-se, com muito mais vigor, nos cânones propostos pelo modernismo musical. Era preocupação de Mário de Andrade, assim como de compositores como Vila-Lobos (1887-1959), Lorenzo Fernandez (1897-1948), Francisco Mignone (1897-1986), Camargo Guarnieri (1907-1993) e outros, *abrasileirar* a música erudita nacional, não mais pela incorporação dos elementos exóticos que pudessem agradar as platéias européias, mas procurando embeber-se nas chamadas *raízes da nacionalidade* - dadas pela pesquisa folclórica, que possibilitaria a esses músicos inspirar-se no popular, no “autêntico”, no “não maculado”. Somado a isso a influência de compositores como Schönberg e Strawinsky, por exemplo, que abriam caminho para a incorporação de harmonias de forma mais ampla, buscava-se a construção de uma música ao mesmo tempo *moderna e nacional*⁹. Para isso, o folclore devia ser encarado como uma disciplina científica, que requeria atitudes bem específicas na sua coleta¹⁰. O regional e o específico entravam apenas como elementos na elaboração de uma totalidade representativa da nação, ou seja, na operacionalização de uma síntese. Visava-se, conforme a expressão usada por Mário de Andrade, “*a estilização culta e não a fotografia do popular*”. A música, nesse processo, deveria ser ao mesmo tempo *nacional*, e se expressar numa linguagem que a colocasse no contexto da civilização de que fazia parte. Deveria ser reconhecida como *brasileira*, expressando o regional, mas sem *ser* regional. O batuque negro, nesse sentido, deixaria de ser a música de um determinado *grupo* - negro, rural, regional - para ser tomado como *componente* de uma musicalidade representativa de um *povo*.

A diversidade regional passava a ser explicitada, em diferentes situações, levando-se em conta o peso desigual das diferentes influências étnicas ou, conforme outros autores, das diferentes possibilidades de relações do homem com a natureza. As qualidades da produção musical passavam a ser equacionadas tendo em vista as contribuições das *três raças formadoras* da nacionalidade - negra, branca e índia - no seu processo de afirmação sobre o território ou a natureza bruta. Conseqüentemente, a contribuição de cada uma delas vinha hierarquizada conforme a sua força mostrada na preservação das suas características essenciais - isso, aliás, explicava a pouca influência musical o índio, e a prevalência das características harmônicas da música ibérica, dominantes inclusive sobre os ritmos negros.

O olhar que era dirigido para o popular procurava ainda identificar e apreender os elementos constitutivos das *três raças* do ponto de vista material e espiritual: o

⁸ ALMEIDA, *História da música...*, p. 441.

⁹ ANDRADE, Mário de. *Aspectos da música brasileira*. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Vila Rica Editoras Reunidas, 1991, p. 26.

¹⁰ Foi o que Mário de Andrade procurou fazer, quando exerceu o cargo de Diretor do Departamento de Cultura da cidade de São Paulo, em 1937, constituindo um acervo hoje disponível no Centro Cultural daquela cidade.

instrumental indígena, algumas formas rítmicas e harmônicas, mas também a rebeldia latente desses povos, não desvirtuada pela catequese; o ritmo sincopado dos batuques negros africanos, mas também a alegria e a sensibilidade preservadas mesmo na situação de escravidão; a estrutura melódica herdada de Portugal, bem como os principais instrumentos musicais, acrescentando-se a isso “a religião, a língua, a instrução, os costumes, sem contar a maior dosagem de sangue”, como acentuava Renato Almeida¹¹. Valorizavam-se, dessa forma, os produtos híbridos, ou seja, os *sincretismos* diluidores dos defeitos intrínsecos de cada um dos grupos étnicos.

Embora essas questões fossem colocadas especificamente em relação à música erudita, elas não deixaram de ter reflexos na produção popular veiculada no espaço urbano. Num certo sentido, na música popular urbana produzida no eixo Rio de Janeiro/ São Paulo, podemos afirmar que o sertanejo acabou tomando o lugar do índio, e o mulato substituiu o negro. Na vertente popular, o samba, posteriormente elevado à categoria de música nacional, tornou-se representativa não mais das populações negras/ ex-escravas/ libertas, mas das populações negras inseridas no espaço urbano (mesmo marginal) - tornadas mulatas. Da mesma forma, o rural estilizou-se nas canções sertanejas, referidas a um rural bucólico que em nada lembrava a rudeza dos sertões.

Na obra *No tempo de Noel Rosa*, já citada, Almirante referiu-se à migração do compositor pernambucano João Pernambuco (João Teixeira Guimarães - 1883-1947) em direção ao Rio de Janeiro. Esse músico, exímio violonista, que havia sido discípulo dos artistas populares que percorriam as feiras na sua região de origem, fez-se amigo, no Rio de Janeiro, de Quincas Laranjeira, Zé Rebelo, Mário Cavaquinho, Sátiro Bilhar, Veloso e outros, participantes das rodas de choro que se realizavam com muita freqüência, às quais se incorporavam também músicos portadores de uma linguagem mais erudita, como Heitor Vila-Lobos. A partir desses encontros, conforme Almirante, e da participação do grupo em festas populares, como o carnaval, processou-se na então capital federal a popularização de um ritmo regional - a embolada - que passou a fazer parte constantemente de apresentações individuais ou coletivas desses músicos. Almirante destacou que mesmo Noel Rosa chegou a escrever algumas emboladas no início de sua carreira como compositor, salientando esse fato quase como um ponto de partida da obra posterior desse sambista.

Naturalmente, essa popularização da embolada não pode ser pensada apenas em termos de mera imitação por parte dos compositores, executantes e cantores de São Paulo e Rio de Janeiro. Quando analisamos as vivências musicais desses músicos populares, desses *chorões* que se reuniam nas casas e nos terreiros para fazer música, percebemos aproximações não puramente musicais. Ou seja, os que migravam moravam nesses bairros populares, conviviam cotidianamente, compartilhavam das mesmas influências, e compartilhavam identidades no fazer musical. Os próprios lugares de execução musical, as formas de canto coletivo, o aproveitamento de temas populares (presentes também em *Pelo Telefone*, considerado a primeira produção musical registrada como *samba*), bem como a própria profissionalização desses músicos impede-nos de pensar esse território

¹¹ ALMEIDA, *História da música...*, p. 7.

popular como algo fechado em si mesmo, simplesmente *refletido* em outros espaços - ou seja, pensar na popularização da embolada, que passa a fazer parte tanto dos festejos populares carnavalescos como do cinema e do teatro de revista, simplesmente como uma *moda*.

Almirante referiu-se às influências dos grupos e músicos nordestinos sobre os cariocas, o que os levou à constituição de um grupo carnavalesco fantasiado de cangaceiros. Por um lado, deu uma ênfase significativa à influência da cultura nordestina sobre a produção musical na capital federal, sobrepondo a embolada a outros ritmos presentes tanto nas gravações pioneiras quanto na veiculação em cafés, circos e revistas musicais, como o lundu, o maxixe, a chula e outras. Além disso privilegiou, na sua interpretação, a interposição de uma cultura popular com uma vertente literária, erudita. Narrou, nesse sentido, o encontro de João Pernambuco com Catulo da Paixão Cearense; do conhecimento que o primeiro tinha das coisas do sertão, com a intermediação “literária” do segundo, teria nascido a *primeira canção sertaneja de cunho folclórico: Caboca de Caxangá*. A partir daí, outras se seguiram, como a conhecidíssima *Luar do Sertão*.

E foi exatamente sob a égide do *folclore*, tomado na concepção de *antiguidades populares* que Almirante analisou o sucesso dessas composições; estabelecendo ligações entre elas e a publicação simultânea de obras sobre tradições populares nordestinas. Citou obras de Sylvio Romero, Melo Morais Filho, Pereira da Costa, Alexina de Magalhães Pinto e outras, construindo uma cisão, situando, de um lado, músicos e compositores populares urbanos, e de outro, aqueles provindos de um meio rural, que traziam “*um vocabulário ainda não pervertido pela língua culta*”. Estes últimos, portadores de uma cultura popular dita *folclórica*, tinham condições de *influenciar* a cultura popular urbana, ou seja, de fornecer a matéria prima sobre a qual os compositores urbanos trabalhariam.

É significativa a produção desse distanciamento culto/ popular: pensada enquanto *fonte*, a obra popular deveria conservar a sua *pureza*, o que levou muitos compositores (populares e eruditos) a se voltarem para o interior do país, objetivando a recolha de músicas e temas *não contaminados* pelo urbanismo. Todavia, a *difusão* dessas composições, devidamente trabalhadas, se dava num outro espaço, que não o da *produção* - ou seja, no espaço urbano.

Os produtos decorrentes do encontro João Pernambuco/ Catulo (do músico popular com o poeta letrado), contagiaram tanto as festas populares como as produções teatrais do período, mas não ficaram restritos ao Rio de Janeiro. Fizeram-se sentir também na cidade de São Paulo, tornando-se componentes de um processo de *abrasileiramento* - ou de *paulistanização* - da produção musical, contrapondo-se ao peso da influência da população imigrante, que se acrescentava à cidade dia a dia.

Um dos pontos a assinalar, com relação a São Paulo, diz respeito ao fato dela ser apontada principalmente como *cidade italiana*, ou seja, onde grupos não-nacionais dominavam a produção cultural urbana. Referindo-se ao panorama musical paulista nas primeiras décadas do século, J. L. Ferrete assinalou especificidades decorrentes da intensa imigração estrangeira: predominava, segundo ele, a música cantada, particularmente o tango, a modinha, a canção de

serenata, a toada, além da existência de “inúmeros grupos de chorões atuando num gênero de criação melodicamente mais próximo das canções italianas ou das cantigas portuguesas, diferenciando-se, assim, do choro de raízes negras cariocas”¹².

Urgia, pois, abrazeirar, ou até mesmo paulistanizar essa produção musical. Um dos caminhos seria, exatamente, revolver as raízes rurais, na qual esses elementos musicais pudessem se apresentar de forma mais “pura”. O rádio, mesmo no seu início, se apresentava enquanto campo fértil para isso - não pela sua abrangência em termos de ouvintes, muito reduzida na década inicial de sua implantação, mas porque se constituía dentro de uma concepção educativa, apresentando, na sua programação, tanto a chamada *música clássica*, quanto alguns números regionais e folclóricos.

Um dos nomes mais significativos nesse processo foi o cantor, compositor e radialista Roque Ricciardi (1894-1976), que rejeitou com muita força o apelido que recebera, “italianinho do Brás”, referido às suas origens (o Brás, na época, era bairro italiano), procurando um pseudônimo que demarcasse claramente a sua identificação com um projeto de *abrasileiramento*. Passou então a adotar o pseudônimo de Paraguassu (*com dois esses*, como salientava), demarcando uma identificação indígena, um dos ramos formadores da nacionalidade. Esse propósito, aliás, ficou bem explicitado no seu repertório, calcado significativamente nos temas tradicionais do cancionista regional e na incorporação dos ritmos nordestinos em evidência, como a embolada, mas cantado com um sotaque *caipira*. Suas gravações faziam referência, muitas vezes, a um mundo rural, ao violeiro, ao caboclo, ao caipira, utilizando um modo de falar que construía um referencial do morador de fora das cidades:

*Às veiz di noite/ adisfarçando as minhas mágoa/ vô beirando o corgo
d'água/ qui travessa o meu pomá/ e fico ouvindo/ o choro triste do
corguinho/qui é o cantô que embala os ninho/ qui é o violêro do luá.*

O violero do lua, música de Paraguassu e letra de A. Fleury, gravação de 1933

A utilização de um modo de falar acaipirado procurava dar sentido a uma visão idílica do mundo rural, com seus prazeres simples, referidos a uma atitude contemplativa da natureza - distanciado portanto do duro trabalho cotidiano dos seus habitantes. A oposição campo/cidade também se situaria no terreno dos valores, opondo a pureza rural ao artificialismo urbano, como no cateretê *Rachapé*, de Fernando Magalhães, gravado por Paraguassu em 1933¹³ :

*Gosto do samba/ Também do cateretê/ É a dança brasileira/ de fazê
amanhecê/ Eu da cidade/ Vou vivê lá no sertão/ Lá não tem tanta vaidade/
Tudo é justo, tudo é bão/ Vou no samba do sertão/ Que alegra meu
coração.*

¹² FERRETE, J. L. *Capitão Furtado: viola caipira ou sertaneja?* Rio de Janeiro, FUNARTE; Instituto Nacional de Música, 1985, p. 45.

¹³ As datas das gravações não se relacionam, como na atualidade, ao *lançamento* da música no mercado. Muitas vezes elas de davam quando a música já era conhecida por ter sido já muito divulgada através de outros meios - do teatro, cinema, circo, cafés, etc.

Nas letras dessas canções não se buscava a posituação do caipira enquanto trabalhador, mas a idealização de uma vivência campestre definida em oposição à vida na cidade. O falar caipira servia de veículo para a associação do mundo rural com “*uma forma natural de vida - de paz, inocência e virtudes simples*”, conforme assinala Raymond Williams, quando analisa a literatura ruralista inglesa¹⁴. Nesse sentido, o valor recai no *estar* no meio rural, não no *fazer parte* desse ambiente. O bucolismo, a ligação com um modo não-urbano de vida, sem preocupações e sem a necessidade de competir, caracterizaram a produção das *canções sertanejas* desse período. A identificação, no caso, se processava não com o trabalhador propriamente dito, empregado ou sitiante, que muitas vezes aparecia como *personagem* de narrativas, em histórias envolvendo acontecimentos que escapam da rotina e dos afazeres cotidianos - mas com o não-trabalho, com um modo de vida *de papo pro ar*, conforme assinalavam os versos do conhecido cateretê de Joubert de Carvalho e Olegário Mariano:

Não quero outra vida/ pescando no rio/ de Jereré/ tem peixe bom/ tem siri-patola/ de dá c'o pé/ Quando no terreiro/ faz noite de luar/ e vem a saudade/ me atormentá/ eu me vingo dela/ tocando viola de papo pro ar/ Se compro na feira/ feijão, rapadura/ prá que trabalhar... etc.

O processo de *abrasileirar* (ou *paulistanizar*) a música popular, num sentido, caminhava na direção da constituição de uma síntese, na qual a influência nordestina tinha um peso considerável. Raul Torres (1906-1970), músico e radialista com uma longa carreira, iniciou gravando emboladas, primeiro com o pseudônimo *Bico Doce e sua Gente do Norte*, na série de discos gravadas por Cornélio Pires, e formando o conjunto *Turunas Paulistas*, inspirando-se no grupo nordestino *Turunas da Mauricéia*, que excursionou, na década de 1920, com grande sucesso pelo país. Das gravações de Raul Torres, a partir da década de 1930, constavam modas de viola, emboladas, cocos, sambas, cateretês, toadas, jongos etc. Essa síntese se contrapunha à influência da música estrangeira, constituindo aquilo que poderia se chamar “*coisas nossas*” (aliás, “*Cousas Nossas*” foi o título de um filme musical, dirigido por Wallece Douwney em 1931, congregando um conjunto expressivo de artistas com trânsito no rádionesse período).

O rádio paulistano, por essa época, expressava ainda uma outra *síntese* na sua programação. Dirigida a um público de elite que tinha acesso aos aparelhos e às rádio-sociedade, às quais se aderiu mediante uma taxa, dela constava principalmente a chamada música erudita, com grande peso da música lírica, entremeada com programas dirigidos às várias “*colônias*” estrangeiras, assim como uma programação de música popular nacional. Dessa última podiam constar números musicais classificados como “*folclóricos*”, normalmente cantados ou apresentados por conjuntos ou cantores com experiência radiofônica (ou seja, não eram músicas “*recolhidas*”, embora algumas pudessem, eventualmente, ser assim apresentadas). O rádio direcionava seu crescimento às camadas que já tinham acesso ao aparelhamento para sintonia, procurando montar uma programação que desse conta dessa diversidade, sem esquecer as chamadas

¹⁴ WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade: na História e na Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 11.

“raízes” da brasilidade.

Não em oposição, mas coerentemente com essa *síntese*, expressava-se um direcionamento no sentido de conhecer o *ponto de origem* da produção cultural brasileira, ou mais especificamente da paulista, ou seja, como eram, o que faziam, o que produziam, em termos de arte, os habitantes do interior do Estado de São Paulo. Respondendo a essa *fome de exotismo*, o jornalista, pesquisador e escritor Cornélio Pires (1884-1958) começou a organizar *conferências caipiras*. Nelas, discorria sobre os modos de vida e de comportamento dos chamados *caipiras*, passando a apresentar alguns cantadores *recolhidos* nas cidades do interior.

Em 1910, ano da publicação de sua obra *Musa Caipira*, realizou a primeira dessa série de palestras, com a apresentação de cururueiros, catireiros, cantando, dançando e representando o que seria um autêntico *velório caipira*. Essa apresentação se deu num dos espaços mais refinados de São Paulo – o Colégio Mackenzie. Muitas outras se seguiram nos anos seguintes, sempre em espaços de elite, e isso levou Cornélio Pires a constituir uma verdadeira *troupe* de artistas populares, recrutados em suas andanças pelo interior do Estado.

Sem ter chegado a constituir uma obra literária de peso, segundo os cânones intelectuais da época, Cornélio Pires era presença constante nos pequenos jornais e revistas paulistas da primeira metade do século, como *O Pirralho*, chegando mesmo a fundar uma revista, *O Sacy*. Publicou poesias e contos (ou *causos*), através dos quais procurava apresentar aos seus leitores e ouvintes a chamada *cultura caipira*, distinguindo suas especificidades em relação aos demais habitantes do mundo rural brasileiro. Para isso, escrevia de forma quase coloquial, descrevendo os habitantes do interior e narrando seus costumes, suas festas, suas músicas, de uma forma ora lírica, ora cômica. Foi apresentado muitas vezes como *folclorista*, apesar das restrições como, por exemplo, as feitas por Rossini Tavares de Lima, o qual, embora destaque a sua importância no recolhimento do que ele denomina “*cultura espontânea do caipira paulista, destaca suas deficiências “não utilização do método científico na colheita do material” folclórico*”¹⁵.

Nicolau Sevcenko referiu-se a atitudes semelhantes à de Cornélio Pires tomadas em outros espaços da sociedade paulistana, como um esforço para trazer o *exótico* da cultura caipira em suas *dimensões naturais*, isto é, através dos seus próprios representantes. Cita, entre outros acontecimentos, o baile promovido por Afonso Arinos em seu palacete, apresentando aos convivas uma autêntica congada, dançada por *caboclos de verdade*, bem como a apresentação, em sua peça teatral *O Contratador de Diamantes*, levada à cena no Teatro Municipal em 1919, de “*pretos de verdade e dançadores e violeiros autênticos da roça*”, segundo descrição de um jornalista da época¹⁶.

Mais do que uma *aproximação* entre rural e urbano, portanto, assistia-se a uma *aproximação* entre o rural provindo do interior paulista e a capital do estado. Procurava-se firmar a posição de São Paulo, com seu modo de vida, suas tradições,

¹⁵ LIMA, Rossini Tavares de. *O folclore na obra de escritores paulistas*. São Paulo, Conselho Estadual de Cultura / Comissão de Literatura, 1962, p. 11.

¹⁶ *Apud* SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na Metrópole*: São Paulo sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 242.

seu dialeto e sua música como *fonte de brasilidade*, distanciando-se das influências estrangeiras e do cosmopolitismo representado pela capital da república. Nesse sentido, o rural agia como “*purificador*” do artificialismo e dos defeitos decorrentes do urbano.

A especificidade desse personagem, o caipira, todavia, parecia ser atribuída por Cornélio Pires, mais ao fato de ele *ser paulista* do que ao de *ser habitante do mundo rural brasileiro*: no prefácio de um de seus livros, destaca que sua especificidade se deve “*à difusão do ensino por todo o Estado e por haverem os antigos dirigentes de S. Paulo compreendido que a nossa grandeza só poderia vir com a imigração, transportes e instrução*”¹⁷. A síntese por ele proposta, portanto, incorporava aqueles elementos que podem ser identificados como *genuinamente paulistas*, inclusive a influência italiana sobre sua população. Distinguia ele, então, diferentes tipos caipiras, baseando-se nas suas características físicas e na sua ascendência: a) o *caipira branco*, descendente dos primeiros povoadores, “*de melhor estirpe*”, segundo ele; b) o *caipira caboclo*, descendente dos índios; este o modelo do Jeca Tatu de Lobato, tendendo ao desaparecimento; c) o *caipira preto*, descendente de escravos, “*batuqueiro, sambador*”; d) o *caipira mulato*, mestiço dos antigos povoadores com africanos ou seus descendentes; e) e ainda, como “*tipo novo*”, o *caipira mulato produto de cruzamento de italianos com negros ou mulatos*.

Da mesma maneira que outros autores se valeram das categorias das raças formadoras da nacionalidade - o índio, o branco e o negro - Cornélio Pires distinguiu na produção caipira paulista os elementos culturais originários dessas três raças, valorizando o processo de mestiçagem e reforçando a posição de São Paulo como foco e gerador de brasilidade. Portanto, colocava as contribuições dessas três raças não na projeção de uma síntese do que seria a cultura *nacional*, mas de um *regional* alçado à condição de nacional. Com isso, procurava responder a posicionamentos como os expressos por Lobato em *Urupês*, que se referiam à pobreza da cultura caipira paulista do ponto de vista material, bem como da sua produção musical. Procurava mostrar o quanto ela era rica e variada; além disso, a riqueza que ele destacava não se referia a todo o habitante do mundo rural brasileiro, mas especificamente ao paulista. Trazia, portanto, o *regional* como modelo de brasilidade. Demarcando, portanto, a posição singular de São Paulo nesse processo de construção da nacionalidade, no qual seu papel de civilizador aparece sedimentado através dos três elementos citados acima, até mesmo a suposta (ou alegada) pobreza da produção literária popular paulista frente às demais regiões poderia ser minimizada.

Mas os resultados desse processo, de certa forma, escaparam dos limites inicialmente traçados. Em decorrência do sucesso de suas conferências, Cornélio Pires tentou interessar a gravadora Colúmbia na gravação de uma série de discos seus e dos componentes da sua “troupe”, ou seja, dos cantores e artistas que o acompanhavam e das duplas e conjuntos que ele havia “*recolhido*” no interior. Ante o desinteresse da gravadora, resolveu patrocinar, por sua própria conta e risco, a prensagem de uma série, com etiqueta cor de vinho, denominada “*humorística e folclórica*”. Estava certo de que obteria colocação dos mesmos por

¹⁷ PIRES, Cornélio. *Sambas e cateretês*. São Paulo: Grafico-Editora Unitas, 1932, p. 6.

ocasião de suas conferências e apresentações. Os primeiros cinco ou seis discos, distribuídos pelo próprio Cornélio Pires no interior, alcançaram muito sucesso, e abriram caminho para os lançamentos que se seguiram.

Essas gravações, em torno de cinquenta discos (no formato 78 rpm) formavam um conjunto bastante heterogêneo, e dela faziam parte tanto recitativos, histórias de caipiras, anedotas ou casos de conteúdo político, como modas de viola, músicas tradicionais do interior paulista e do nordeste, valsas, canções, sambas e suas variações, marchas, até peças tradicionais recolhidas, como as toadas de mutirão e outras. A novidade que a série trazia, entretanto, era a gravação das modas de viola e outras peças do cancionário rural paulista, interpretadas por cantores e duplas não profissionalizados, embora em muitos casos conhecidos nos seus locais de origem. Faziam parte desse grupo alguns que trabalhavam na lavoura, como os irmãos Mariano e Caçula, Ferrinho, que fazia dupla com o motorista Zico Dias, além de Arlindo Santana, artesão que fabricava “pios” de pássaros, etc. Ao lado desses amadores, apresentavam-se artistas mais consagrados, como Paraguassu, que se apresentava com o pseudônimo de Maracajá, Raul Torres como Bico Doce, além da participação em diversos números de humorismo e recitativos de Sebastião Arruda, conhecido ator de cinema e teatro.

Cornélio Pires não se preocupou, nessa série, em realizar sínteses intelectualistas ou eruditas; gravou tanto modas de viola, com cantadores do interior, como emboladas e composições de autores conhecidos com cantores já com sucesso no rádio, no teatro e no cinema paulistas. Sua preocupação maior era vender os discos, não apenas “preservar” essa música, e nisso foi muito bem sucedido. A partir dessa iniciativa, descortinavam-se novas possibilidades das próprias gravadoras passarem a investir nesse novo filão.

Em depoimento registrado no Museu da Imagem e do Som de São Paulo, um dos integrantes dessa *troupe*, Sorocabinha (Olegário José de Godói - 1895-1995), relatou como passou a se apresentar com Cornélio Pires e, conseqüentemente, como ingressou na vida artística da capital. Violeiro, cantor e participante ativo das festas de sua região, Piracicaba, Sorocabinha (aliás, filho de outro violeiro célebre na região, de apelido Sorocabão) foi convidado para fazer figuração nas conferências para fazer uma demonstração do folclore paulista, porque, segundo ele, a capital estava “invadida pela música argentina”. Formando uma dupla com um professor de escola rural que conhecera em sua cidade, Manuel Rodrigues Lourenço (1901-1987), passou a se apresentar no grupo de Cornélio Pires por cachês simbólicos.

Todavia, a dupla conseguiu interessar nesse filão outra gravadora, a Victor, que enviou a Piracicaba a aparelhagem para a produção de alguns discos. Gravaram com seus próprios nomes, Olegário e Lourenço, e a partir daí a gravadora constituiu seu próprio *cast* de violeiros e duplas caipiras: a *Turma Caipira Victor*. Apesar de uma alegada rivalidade entre as duas turmas, o número de gravações e o mercado de trabalho para esse tipo de música cresceu. A dupla foi contratada depois pela Parlophon, subsidiária da Odeon, e até 1940 gravaram cerca de 55 discos 78 rpm, com suas próprias composições¹⁸. Sorocabinha chegou a ter um programa de

¹⁸ MUGNAINI JR, Ayrton. *Enciclopédia das músicas sertanejas*. São Paulo: Letras & Letras, 2001, p. 132.

rádio, onde se apresentava ao lado de suas filhas, e a dupla se apresentou em vários espaços, até mesmo no Cassino da Urca, no Rio de Janeiro, a convite de Alvarenga e Ranchinho. Mas não teve carreira muito longa, trabalhando depois como operário e depois como porteiro de uma grande loja em São Paulo. Mandi retirou-se da vida artística, dedicando-se ao ensino e, posteriormente, à política. Mas outros componentes da turma caipira de Cornélio Pires ingressaram na vida artística e radiofônica, como veremos mais adiante.

Não há a menor dúvida, portanto, de que a iniciativa de Cornélio Pires abriu o mercado para gravações regionais. Em junho de 1930, nas páginas do jornal *O Estado de S. Paulo*, a *Parlophon* anunciava com destaque, entre outras gravações, duas de Mandi e Sorocabinha: *A crise e Caninha verde* (modas de viola). No mês seguinte, a Victor publicava uma relação *dos seus primeiros discos brasileiros gravados em São Paulo*. A Colúmbia anunciava o lançamento de *Scena de feira nortista* (humorístico), *Que moça bonita*, com letra de Cornélio Pires, interpretadas por Juvenal Fontes, o Jeca Tatu (disco 22132 B) e *Afinado e Notícias da Roça*, com a dupla Calazans e Rangel, respectivamente, Jararaca e Ratinho, utilizando agora seus sobrenomes (disco 22131 B).

Pode-se afirmar que essas iniciativas com relação à gravação de discos com as duplas caipiras abriu caminho para o consumo dessa produção nos próprios locais de origem (ou seja, no interior paulista). No depoimento acima citado, Sorocabinha narrou como passou a ser assediado nas cidades do interior onde se apresentava para cantar as músicas que tinha gravado - acrescentando que ficava às vezes irritado, pela impossibilidade de mudar ou improvisar, característica da música caipira. Mas confessou que passou a compor dentro das especificidades da gravação - ou seja, composições que pudessem caber num disco de 78 rpm.

A carreira de Mariano e Caçula (os irmãos Mariano e Rubens da Silva), da *Turma de Cornélio Pires*, antes lavradores no interior do Estado, desenvolveu-se no disco e no rádio ao lado de artistas já conhecidos que passaram a investir nesse filão, como Raul Torres, Juvenal Fontes, os nordestinos Jararaca e Ratinho, entre outros. O desenvolvimento da atividade radiofônica gerou outras duplas, como Tônico e Tinoco (João Salvador Pérez e José Pérez), certamente a que teve maior duração (até a morte de Tônico, em 1994).

Os primeiros programas caipiras propriamente ditos no rádio foram se estruturando em torno de alguns nomes que agregavam em torno de si outros artistas: Cornélio Pires, Raul Torres, Capitão Furtado (Ariovaldo Pires, 1907-1979) e outros, misturando música e humorismo. Alguns eram verdadeiros programas de variedades, apresentados como oportunidades para conhecer *coisas nossas*, entremeando músicas, fatos pitorescos, etc.

Um dos primeiros a apresentar programas chamados “*sertanejos*” foi Raul Torres, o qual, como já afirmamos, destacou-se primeiramente como cantor de emboladas e ritmos nordestinos. A partir de diversas parcerias, como compositor e intérprete, diversificou seu repertório, gravando modas de viola, toadas, marchas de carnaval, valsas, etc., mas construindo uma carreira radiofônica principalmente como um artista *caipira*. Em 1937, formou dupla com seu sobrinho Serrinha (Antenor Serra - 1917-1978); fez parceria com João Pacífico(1909-1998), e depois passou a se

apresentar com Florêncio (João Batista Pinto), com quem já havia gravado antes. Com esse parceiro e o acordeonista Rielli (1885-1947), formou o trio *Três batutas do sertão*, passando a se dedicar principalmente aos programas radiofônicos.

Na segunda metade da década de 1930, o rádio paulistano teve um crescimento significativo, em número de ouvintes mas principalmente a partir da instalação de um número crescente de emissoras. Crescia, também, a variedade de programas, muitos dos quais dentro do filão caipira. Um dos radialistas mais importantes, nesse período, foi o Capitão Furtado, apresentador do *Arraial da Curva Torta*, na *Rádio Difusora de São Paulo*, que revelou uma série de duplas e figuras importantes da música caipira, como Mário Zan, Biá (Sebastião Alves da Cunha), Belmonte (Paschoal Todarelli), Hebe Camargo (que formava, com sua irmã Estela Camargo, a dupla Rosalinda e Florisbela, que não chegou a gravar discos), Tônico e Tinoco, entre muitos outros. O radialista também apresentou programas semelhantes no Rio de Janeiro.

Outras figuras importantes foram surgindo e consolidando o filão caipira. O filho do acordeonista Rielli, Riellino (Osvaldo Rielli), destacou-se como apresentador ao lado do Capitão Barduíno (Pedro Astenori Marigliani, 1904-1967), do programa *Brasil Caboclo*, pela *Rádio Bandeirantes*, a partir de 1939, e participou do quarteto sertanejo das *Emissoras Associadas (Tupi e Difusora)*, juntamente com Nhô Pai (João Alves dos Santos, 1912-1988), Laureano e Mariano. Formou depois o *Trio Sertanejo*, com Serrinha e Mariano, que posteriormente passou a ter outros componentes. A partir de 1947, substituiu o pai na apresentação de *Três Batutas no Sertão*, pela *Record*, com Florêncio e Raul Torres.

Assistia-se, portanto, à constituição de um novo tipo de mercado de trabalho nas emissoras de rádio, do qual participavam tanto radialistas já com experiência e traquejo no microfone, quanto novos artistas, muitos provindos recentemente do interior. Muitas duplas paulistas transferiram-se para o Rio, e foram formadas também outras com artistas que trabalhavam em outros espaços além do rádio - circos, teatros, etc. É importante lembrar, ainda, que as emissoras cariocas, se não podiam ser sintonizadas facilmente na capital paulista, podiam ser ouvidas no interior do estado, em especial as mais potentes - Mayrink Veiga, Tupi, Nacional.

As duplas não ficavam restritas a um só tipo de programa: Xerém e Tapuia, depois Xerém e Bentinho, foram presença constante nas emissoras caricas, onde lançaram vários sucessos (de modas de viola a valsas, fox, marchas, etc.). Xerém (Pedro de Alcântara Filho, 1911-1982) era cearense, e cantava também ritmos nordestinos. Formou dupla com Tapuia (sua irmã Nadir), depois com Bentinho (José Antonio Vono Filho). Foi presença constante nos programas *Festa na Roça*, do Capitão Furtado, e *Alma do Sertão*, de Renato Murce. Esses programas ainda era apresentandos como veiculadores das coisas nossas: não apresentavam apenas música caipira, mas música popular de uma forma geral.

E aqui apontamos uma outra questão: a extrema diversidade dessa produção musical, classificada, grosso modo, como *caipira* - que hoje se expressa como *música de raiz*. Impossível determinar-lhe um *ponto de origem*, ou pensá-la fora da materialidade das condições de sua constituição, ou seja, dos processos de mudança vivenciados pela sociedade nessas décadas. Impossível desligá-la das

múltiplas condições de sua produção e consumo - não igualitárias, mas fruto das próprias contradições presentes na sociedade que as fez ou deixou aflorar.

Com o sucesso de determinadas duplas, algumas delas passaram a apresentar seus próprios programas. O direcionamento mudava: o objetivo era atingir as camadas populares que, agora sim, passavam a poder ter acesso ao aparelho de rádio. Não se tratava mais de uma *síntese* do regional visando um projeto de abasileiramento, mas de uma ampliação do círculo de ouvintes, ou seja, de uma popularização da atividade radiofônica. Daí a apresentação desses programas principalmente nas primeiras horas da manhã.

Isso não aconteceu sem problemas. Para o radialista Arnaldo Câmara Leitão, havia se constituído um abismo entre a música caipira e o caipira em si. Para ele, sua música podia ser ouvida, como o era eventualmente, enquanto parte do *folclore*, mas a linguagem que vinha com essas duplas caipira “autênticas”, ou formadas por migrantes, não podia ser absorvida pelo universo “culto” do rádio. Referindo-se ao tipo de humor feito nesses programas, em depoimento registrado no Acervo de Mídias do Centro Cultural São Paulo, criticou as situações em que o caipira era *autorizado a falar*:

*Bom, a música caipira em si mesma é muito agradável, né? Tem um fundo folclórico, dizem bem as raízes nacionais e dizem bem qualquer situação brasileira. Então logicamente a dupla caipira deveria interessar ao ouvinte e inclusive à crônica, aos jornalistas e intelectuais, se veiculassem exclusivamente a música caipira, a música sertaneja, a nossa música de raiz. Mas não, essas duplas, trios sertanejos, eles eram autorizados a falar, e falando eles pronunciavam muita tolice, muita obscenidade, contavam “piadas de sal grosso”, porque o público deles era um público assim de C e D, né? E que só compreendiam o “sal grosso”. Então não era justo que todo mundo ficasse sujeito a esse “sal grosso” inadvertidamente, não é? (...) Mas alguns artistas sertanejos eram muito bons. O Raul Torres, por exemplo, é um clássico no gênero. É um dos melhores. Ele tinha um trio e o Raul Torres não falava muito mas outros falavam e diziam tolices e todo mundo se zangava na ocasião por isso, e também um pouco de preconceito, né? Era vontade de malhar porque eles eram pobres e de certa maneira indefesos. Mas na malhação existia uma justificativa. Era... pornofonia, como se poderia dizer, pornofonia da parte deles.*¹⁹

A popularização do rádio era vista por esse radialista – e por muitos outros, aliás - como perda da *essência educativa* do rádio, no dizer de muitos intelectuais que discutiram o assunto. Podemos pensar esse processo como de mudança no próprio meio de comunicação, que viu crescer sua importância nas décadas seguintes à sua implantação bem como sua difusão abarcando camadas da população cada vez maiores. Ou seja, o crescimento regional da música caipira, no caso, não pode ser pensado a não ser a partir da popularização do rádio e do disco, não podendo essa avaliação ficar na dependência de critérios como *qualidade*

¹⁹ Fita n. 1581 / 1582 (lado b) - Depoimento de Arnaldo Câmara Leitão - 14 jun. 1984.

musical, avaliada a partir de padrões urbanos. A importância da constituição de um mercado - radiofônico, discográfico - deve ser pensada como *fenômeno de massa*, no sentido quantitativo, mas dimensionando sua importância, da mesma forma como Walter Benjamin dimensionou a importância da *reprodutibilidade* da obra de arte na contemporaneidade²⁰. A produção popular regional, portanto, torna-se algo mais do que matéria prima de um *projeto* de nacionalização; ela colocava em cena, exatamente, os protagonistas que nem sempre se acomodavam nos limites traçados para sua atuação.

RESUMO

Este artigo visa discutir momentos e projetos que se voltaram o abraqueiramento da produção musical no país, referindo-se a alguns deles, nos quais se percebem embates entre concepções de *nacional* e de *regional*. Volta-se especialmente para a produção musical de São Paulo e Rio de Janeiro, num momento em que se processava a apropriação do regional visando a constituição de um processo identitário veiculado como nacional, o qual se dava lado a lado com popularização do rádio e do disco.

Palavras-Chave: Música Popular; Identidade; Regionalismo; Música Caipira.

ABSTRACT

This article aims to argue moments and projects trying to become Brazilian the musical production in this country, mentioning some of them in which we can perceive encounters between different conceptions of national and regional. It refers specially to São Paulo and Rio de Janeiro case, when there were the appropriation of the regional one aiming to construct an identity process concomitant of the popularization of the broadcasting and record activity.

Keywords: Popular Music; Identity; Regionalism; "Caipira" Music.

²⁰ BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1993, p. 165-196.