

A música sertaneja entre o pão e o circo

José de Souza Martins*

Alguns equívocos cercam a existência da chamada música sertaneja como manifestação cultural popular, que encerra, além disso, algumas ciladas políticas. É comum o entendimento de que se trata da mais popular dentre as formas de expressão musical popular. Os divulgadores da música sertaneja, que são, geralmente, também, os seus manipuladores, costumam insistir na idéia de que se trata da música brasileira mais genuína. Supõem e, sobretudo, querem fazer supor que se trata de música autêntica, originada do que existe de mais puro na sociedade brasileira, que seria o mundo rural. O engano é completo. Essas idéias encerram uma boa dose de mistificação ideológica, na tentativa de fazer passar como popular e autêntico o que é puramente industrial e inautêntico.

Já tive oportunidade de escrever sobre o assunto e mostrar que a **música sertaneja** não deve ser confundida com a **música caipira** e com formas correlatas de expressão musical rural. A música caipira é característica da região sudeste e do centro-oeste. Formas similares podem ser encontradas em todas as regiões do Brasil, não raro originadas de manifestações religiosas antigas, ainda hoje encontradas na religião popular, como é o caso da folia-do-Divino, da folia-de-Reis, da dança-de-São Gonçalo e, até mesmo, do cate-retê, uma dança religiosa masculina. Aqui falarei na **música caipira** pensando, também, nessas outras formas similares, características de outras regiões do país, embora o nome não lhes seja apropriado. Nesse sentido, a **música caipira** está ge-



ralmente associada a algum ritual, religioso ou profano, e tem, portanto, um certo caráter institucional que a música sertaneja não tem. Esta última caracteriza-se, justamente, pela ampla liberdade temática, rítmica e melódica. Mesclas de toda ordem são feitas pelos compositores, muitas das quais, do ponto de vista dos valores da música caipira, não seriam lícitas. Lembro aqui dos cateretês profanos dos tempos de Torres e Florêncio, uma dupla de grande sucesso nos anos quarenta. Ou das "folias-de-Reis" cantadas por Moreno e Moreninho, nos anos sessenta e setenta. Ou mesmo a conhecida e, a seu modo, bela "Divino Espírito Santo", de Canhotinho e Torrinha.

Embora nesses últimos casos as letras possam conservar temas da música rural antiga, resgatando, ainda, ritmos e melodias, a rigor é nenhum o parentesco com a música caipira, a não ser o revestimento formal exterior. Nesses casos, aliás, as músicas não expressam um momento ritual da visita da folia, com toda sua importância religiosa. Ao invés de serem músicas da folia, são muito mais músicas sobre a folia. Já não são músicas caipiras, mas tão somente músicas sertanejas. Sua lógica é outra. Já não celebram os momentos religiosos e festivos de ruptura do trabalho no tempo cíclico e cósmico da relação do homem com a natureza. Já não é lógica da festa e da celebração. A lógica da música sertaneja é a lógica da música-mercadoria, que não pode durar mais do que um determinado tempo, porque é música para ser comprada e vendida, antes de ser ouvida. O seu tempo está limitado pelo tamanho do disco, pelo preço do tempo de audição no rádio e na televisão. Quem compra um disco ou ouve um programa de rádio, não apenas compra ou ouve determinada música, mas também determinada quantidade de músicas. Nesse caso, a lógica quantitativa muda completamente a referência na própria produção da música.

A música sertaneja aboliu a separação dos momentos da festa e do trabalho. Diferente da música caipira, a música sertaneja é música da vulgaridade do cotidiano. O momento da música já não é unicamente o momento da festa. Pode ser, também, o momento do trabalho. É que a música sertaneja circula num outro universo – o da mercadoria e do dinheiro. E a tendência de qualquer mercadoria é a de se apossar de todo o tempo e de todo o espaço. Além disso, por sua ritualidade, a música caipira ocupa outros sentidos da pessoa – não só o ouvido e a audição. No mínimo, também

a visão, os olhos. Não é música para ser apenas ouvida, mas sobretudo para ser vivida. Não ocupa só o tempo, mas também o espaço. Já a música sertaneja ocupa o ouvido e dissocia a audição dos outros sentidos do corpo – no bar, na oficina, na roça, na rua, é possível ouvir música sertaneja e estar fazendo outra coisa ao mesmo tempo. Isso também se deve ao fato de que a música sertaneja não é participativa. Quem a ouve o faz passivamente, é apenas ouvinte. Ao contrário da música caipira, que é participativa, geralmente associada a algum ritual ou a alguma forma de dança coletiva. A sertaneja, quando trata de ocupar os olhos e a visão, o faz na simulação sem graça e descabida por meio de roupas e cenários que, acima de tudo, denunciam o caráter mercantil dessa manifestação cultural violada e empobrecida. Com facilidade, ela tende a ser o lixo do luxo. Porque o visual sequer é vestuário. Trata-se, apenas, de revestimento, simplesmente embalagem. É o que se vê nos anos recentes nas vestes de cantores de música sertaneja, "embrulhados" em chapéus de vaqueiros americanos, roupas de "cowboy", até com cartucheira e revólver, tudo imitação de uma concepção do rural difundida pelos chamados filmes de "bandido e mocinho". Lembro de Leo Canhoto e Robertinho, que nos anos setenta misturavam roupa de "cowboy" com instrumentos de "rock" para cantar música sertaneja. E não foram poucas as duplas que passaram a cantar misturas de "rancheras" mexicanas com "guarânias" para-guiais.

Há, provavelmente, quem veja aí uma certa criatividade cultural, um certo ecletismo de formas e temas que poderia ser tomado como indício de superação de arcaísmos musicais. Não creio, porém, que seja essa a melhor interpretação. Das mudanças sofridas pela música sertaneja, desde seu aparecimento em 1929, pela iniciativa de Cornélio Pires, esse falso ecletismo expressa a transformação mais pobre e menos criativa. Trata-se de mera junção de fragmentos musicais de várias origens, simples montagem, sem qualquer imaginação ou criatividade. Trata-se de mera repetição do já existente, mera reprodução de formas, quando muito atenuada por temas aparentemente novos. Leo Canhoto e Robertinho, no meu modo de ver, expressaram essa ambiguidade: por trás da casca moderna e vulgar do visual – as roupas de "cowboy" e os cabelos compridos, de roqueiros, com velhas formas musicais. De modo menos aber-

rante, isto também ocorre, de vez em quando, e cada vez mais, com Tonico e Tinoco, no luxo simulado e de mau gosto, uma espécie de luxo de periferia, nos trajes pretensivos que contrastam com a fala mansa de quem aprendeu na roça as primeiras e duras lições da vida. Ou, no caso da mesma dupla, na viola, que ainda chamam descabidamente de "pinho", não mais da cor natural da madeira, mas de cor viva e berrante, para simular um moderno que é inteiramente falso e cafona.

Porque, na verdade, as empresas gravadoras, os diretores de programas de rádio e de televisão, os empresários de música sertaneja, estão hoje usando essa modalidade de música para negar a origem rural de cantadores e ouvintes. Esse é, desde sempre, o ponto central das ambiguidades da música sertaneja. Ela sempre foi instrumento de preconceito contra o pobre, o trabalhador rural e o migrante. É verdade que houve, também, a interferência indireta dos ouvintes, quase sempre trabalhadores rurais e, sobretudo, urbanos de origem rural, que atenuou o referido preconceito. Interferência, porém, que introduziu outras deformações. Esses ouvintes, muitas vezes assalariados, são também consumidores e compradores. E, como tais, agentes da mercantilização da música e do gosto musical. Nesse sentido, instrumentos da concepção de que a música não é para ser criada mas para ser apenas reproduzida como apêndice da difusão e multiplicação das mercadorias produzidas pelo patrocinador e, portanto, como meio de reprodução ampliada do capital. São exemplos os conhecidos programas de Zé Bétio, em que o tempo entre uma música e outra é recheado pela maciça propaganda de remédios para todas as dores e doenças.

Os primeiros passos da música sertaneja surgiram com Cornélio Pires, que era um misto de escritor popular, empresário de circo e contador de anedotas. Ele costumava recrutar duplas autênticas, como Mandi e Sorocabinha, para se apresentarem no circo em cidades do interior, onde ele próprio se apresentava contando anedotas, muitas delas sobre caipiras, como se vê nos livros que escreveu. Com base nessa experiência é que começou a gravar discos em 1929. Pode-se dizer que o disco definiu um aspecto essencial da música sertaneja, que foi o tempo de sua duração – não mais os demorados ritos e danças rurais, mas o tempo correspondente ao tamanho do disco. Além disso, definiu a temática dessa modalidade de música que nascia: o "sertão", isto é, a vida ru-

ral, especialmente, a vida na pequena cidade do interior. Nesse sentido, nasce como celebração ideológica da nostalgia do interior, cultivada pelo migrante na cidade grande. O interior é positivo e a capital é negativa. Por isso, desde o início e durante muito tempo, a música sertaneja carregará consigo duas marcas importantes – de um lado, ela anuncia e proclama a grande cidade como lugar de desagregação da vida social, como lugar que é o contrário do interior: nela as relações mais sagradas são rompidas, como a do casamento ou a da relação pai-filho. A cidade é denunciada como o lugar do desencontro entre as pessoas, lugar do desafeto, da deslealdade, do sofrimento, da falta de solidariedade.

Mesmo quando não fala da cidade e fala do campo, projeta ali a decomposição dos vínculos e sentimentos. A belíssima "Maringá", de Joubert de Carvalho, que nada tem a ver com a cidade homônima, e que foi escrita pelo autor na sala-de-espera do ministro da Viação, enquanto aguardava ser atendido para pedir um emprego, constrói, pela mediação da visão de mundo da grande cidade, a (falsa) visão da tragédia da seca e do campo. Não é a seca que lança Maringá fora da senda de seu amado. É a mediação ideológica da cidade, a concepção de desagregação do afeto, do amor, da paixão, que a recusa ideológica do urbano transformou na perspectiva obrigatória de todas as avaliações sobre a cidade, mas, também, sobre o campo. Já não é o campo concebido pelo campo, mas o campo concebido pela cidade.

Nesse sentido, a música sertaneja é clara expressão do conservadorismo ideológico das classes dominantes no momento da sua maior crise, às vésperas da Revolução de 1930, que reduziria o poder político das oligarquias rurais e arruinaria sua concepção da vida. É a Revolução que dá sentido político a essa modalidade de música. Sobretudo com a política industrialista de fundo militar, após o golpe de 1937, a Revolução promoverá a expansão exatamente daquilo que a música sertaneja já estava denunciando como lugar da desordem, isto é, da des-ordem, da falta de ordem e, conseqüentemente, da falta de moral, de princípios, de respeito, como lugar de confusão e desencontros – a grande cidade industrial e moderna, porto e lugar de chegada de todos os desenraizados da terra.

De outro lado, a música sertaneja mobiliza a figura do caipira, cujo contraste com a cidade o torna instrumento da crítica



conservadora à cidade industrial e moderna. A "Moda do Bonde Camarão", antiga, daqueles primeiros tempos, é, nesse sentido, bem expressiva. Um caipira que viaja pela primeira vez de bonde, em S. Paulo, sofre lá dentro todos os horrores imagináveis, contra todos os seus princípios, forçado, pela máquina que o conduz, a um sem número de encontros e encontrões, que são, na verdade, os desencontros que o moderno produz. Se, por um lado, a ingenuidade e a ignorância do caipira servem para denunciar as inadequações do moderno, servem, também, para fazer rir. E aqui quem ri, ri do caipira, ao mesmo tempo em que nesse riso compartilha a crítica conservadora ao mundo urbano e moderno. Esse riso, implica em duas recusas: a recusa do moderno, mas também a recusa do caipira. Basicamente, é o riso do preconceito social contra os pobres do campo, embora seja também o riso dos pobres da cidade contra os meios da sua

coisificação pela máquina e da sua alienação. Essa tendência ao deboche acabou se fixando na bem conhecida dupla de Alvarénga e Ranchinho (quem não se lembra da ironia do refrão de "S. Paulo da garoa"?), que teve suas dificuldades com a política política do Estado Novo.

O conservadorismo da música sertaneja expressa-se bem nessa ambigüidade ideológica e política, que usa o caipira (e, portanto, o trabalhador rural e o migrante da roça) para fazer a crítica do urbano e do moderno. Mas, que diabolicamente usa o urbano e o moderno para disseminar o preconceito contra o caipira, o trabalhador rural, o migrante. E proclamar, assim, que na cidade só há lugar para sua força de trabalho, mas de modo algum para seu modo de pensar, sua maneira de viver e de se relacionar com as outras pessoas. Sua viola e suas toadas já não servem para celebrar a alegria da festa e da devoção, a rica unidade do corpo e do espírito.

to. Serve, ao contrário, tão somente para fazer rir e, no riso, negar a humanidade do caipira e do migrante. Aparentemente, pois, a música sertaneja proclama as belezas e alegrias do interior e do campo, a nostalgia de todos os migrantes, contra sua desumanização na cidade. Porém, ao usar o caipira como instrumento desse riso denunciador, anuncia também que o mundo nostálgico do campo que ali se celebra não é o dele. É nesse sentido que a música sertaneja não é a música da nossa suposta autenticidade nacional, das nossas raízes rurais, dos nossos migrantes, dos nossos trabalhadores. Ela é, desde as origens, apenas o instrumento da manipulação ambígua dessas origens camponesas na consciência e na alma dos desenraizados do campo, que foram parar nos limites indecisos da periferia da cidade grande.

Essa ambiguidade manifesta-se, também, na falsa criatividade que a música sertaneja tem experimentado às vezes. Além do moderoso grotesco das vestes de algumas duplas sertanejas, como mencionei, há outros modos de tentar o novo. Um caso exemplar é o de Sérgio Reis. Penso que nele todo o conservadorismo ideológico da música sertaneja ganha pleno sentido. Um disco de 1977 ("Sérgio Reis - Disco de Ouro", RCA, nº 109.0028) já promove mudanças de interpretação que tentam resolver as ambiguidades antes mencionadas. O cantor regrava alguns clássicos da música sertaneja (como "Menino da porteira", "Mágoa de boiadeiro", "Saudade de minha terra", "João-de-barro", "Chalana") corrigindo o português - as palavras são pronunciadas com todos os esses e erres, ao contrário da tendência das duplas sertanejas, de fingir a suposta pronúncia do caipira, que substituem o cantar pelo cantá. Essa mudança interpretativa aparentemente inocente, inaugurou uma nova época na música sertaneja. Eliminou o caipira como mediador da crítica à cidade grande e proclamou abertamente a saudade do pequeno mundo do interior, o desencontro dos sentimentos no mundo gerado pelo grande capital, como motivação maior da música sertaneja. Esta deixava de ser a recusa da cidade para se constituir na afirmação e busca do modo de vida criado pela grande fazenda. Nessa orientação ideológica, a burguesia dos fazendeiros e seus aliados nas cidades do interior passou a patrocinar a música sertaneja em festivais, apresentação de duplas, programas de rádio, rodeios, etc. Não é a afirmação do trabalhador rural, o explorado e o apropriado. É a afirmação do fa-

zendeiro que, ele sim, nessa ideologia, é trabalhador e rural. Essa foi, aliás, a retórica recente dos grandes proprietários de terra na resistência contra a reforma agrária e, mais especificamente, a retórica da UDR - União Democrática Ruralista, um dos mais agressivos redutos da direita rural no país. Não é por acaso que o mesmo cantor Sérgio Reis, que também é grande fazendeiro e pecuarista, tenha se vinculado a essa entidade, tendo, em diferentes ocasiões, lhe oferecido importante ajuda financeira para combater a reforma agrária que tiraria da miséria e da opressão alguns dos seus ouvintes e admiradores mais sinceros.

É claro que a música sertaneja tem tido compositores e intérpretes de grande e notável criatividade. "Disparada", de Geraldo Vandré, foi um marco. Além de resgatar, com grande beleza literária, a contradição entre o peão e o fazendeiro, na rica mediação do trabalho, que no peão engendra o cavaleiro, Vandré dá um lugar de destaque aos acordes da viola, retirando-a do posto subalterno de acompanhamento às vezes quase que apenas rítmico. Depois de Vandré, no meu modo de ver, foi Renato Teixeira quem reabriu o caminho de um reencontro criativo e belo entre a música sertaneja e a música caipira, como em "Alforge". Por seu lado, "Romaria" é uma construção fina que conjuga a beleza da viola caipira com a beleza da elaboração literária, onde as palavras rebotam dos fragmentos de palavras, que

resultaram da violação e mutilação do mundo caipira e na própria desfiguração da linguagem do trabalhador rural ("Sou caipira Pirapora, Nossa Senhora de Aparecida ilumina a mina escura e funda o trem da minha vida"). Mais, a força do sentido brota do sentido contrário ("ilumina a mina escura e funda", que é escura e mina), o pequeno e pobre ganha sentido na força da divindade ("Sou caipira Pirapora, Nossa Senhora de Aparecida...") - a toada mansa levanta o caipira-fragmento-de-mundo, a obscura pessoa do pobre da terra, na imensidão de luz da divindade. É a toada e a fala de reencontro do homem do campo consigo mesmo, com a força da origem nos ritos e crenças religiosos. Mas, é também o reencontro da música sertaneja com sua raiz caipira - aqui não se fala sobre a Santa; aqui a Santa reentra na música no ritual das palavras fragmentadas, que queriam dizer uma coisa e acabam dizendo outra, maior, mais densa, que reintegra o homem na sua esperança. As palavras que perderam o sentido se recombinaem no sentido da força maior do que a do cantador. Há uma força funda que captura a palavra desgarrada, refunda o seu significado e lhe restitui a musicalidade na pauta de sonho e de pó.

*Departamento de Sociologia/Universidade de São Paulo



MANDI e SOROCABINHA (1929): Manoel Rodrigues Lourenço e Olegário José de Godói formaram a primeira dupla permanente de música sertaneja e gravaram o primeiro disco do gênero.