

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS SOCIAIS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA E ANTROPOLOGIA

*Música caipira e música sertaneja*  
**classificações e discursos sobre autenticidades na perspectiva de críticos e artistas**

Elizete Ignácio dos Santos

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Sociologia (com concentração em Antropologia).

Orientador: Prof. José Reginaldo Santos Gonçalves  
Co-orientação: Profa. Santuza Cambraia Naves (PUC-RJ).

Rio de Janeiro  
Março de 2005

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

**Música caipira e música sertaneja  
classificações e discursos sobre autenticidades  
na perspectiva de críticos e artistas**

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Sociologia (com concentração em Antropologia).

Aprovada por:

---

Presidente, Prof. José Reginaldo Santos Gonçalves (PPGSA/UFRJ)

---

Prof. Santuza Cambraia Naves (PUC-RJ e Cesap/UCAM)

---

Prof. Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti (PPGSA/UFRJ)

Rio de Janeiro  
Março de 2005

Santos, Elizete Ignácio dos.

Música caipira e música sertaneja: classificações e discursos sobre autenticidades na perspectiva de críticos e artistas/Elizete Ignácio dos Santos. Rio de Janeiro: UFRJ, IFCS, PPGSA, 2005.

110f. il.; 21x29,7 cm.

Orientação do Prof. José Reginaldo Santos Gonçalves (Co-Orientação da Profa. Santuza Cambraia Naves). Dissertação, UFRJ, IFCS, PPGSA, 2005).

## RESUMO

*Música caipira e música sertaneja*  
**classificações e discursos sobre autenticidades**  
**na perspectiva de críticos e artistas**

Elizete Ignácio dos Santos

Orientador: José Reginaldo Santos Gonçalves

Co-Orientadora: Santuza Cambraia Naves (PUC/RJ)

Resumo da dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia/Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Sociologia (com concentração em Antropologia).

O objetivo geral desta dissertação é analisar a relação entre as diversas classificações e reclassificações feitas em torno dos gêneros musicais conhecidos como música caipira e música sertaneja e o debate sobre a “autenticidade” **na** e **da** música. Para isto, são abordadas nos discursos sobre a autenticidade da música caipira e da música sertaneja – proferido pelos artistas participantes do Terno de Folia de Reis de Alto Belo e dos jornalistas Rosa Nepomuceno, João Luís Ferrete e Romildo Sant’Anna – categorias como *modernização*, *raízes* e *dom*, que se mostraram parte integrante do pensamento sobre os gêneros em questão.

Palavras-chaves: música caipira; música sertaneja; autenticidade; modernização; raízes; dom.

## AGRADECIMENTOS

Assim como em toda esta dissertação, pretendo que este agradecimento seja visto como algo incompleto e infundável, pois por mais que me esforçasse, não conseguiria incluir aqui todos aqueles que, de uma forma ou de outra, ajudaram-me neste caminho.

Primeiramente, quero agradecer a Deus que – acreditem ou não alguns – vem iluminando o meu caminho. Nos momentos mais difíceis desta jornada pude sentir sua presença e seu consolo.

Aos meus pais, Elias e Mauriza, quero agradecer a compreensão infinita com as minhas ausências nos dias especiais, e naqueles nem tão especiais assim. Maurício, Alex e Liz Ellen, meus irmãos queridos, são grandes incentivadores e entusiastas do caminho de escolhi trilhar, mesmo que não o tenham escolhido para eles próprios. Através de Alex e Liz Ellen chegaram Edileuza e José Carlos que, mais que cunhados, se tornaram familiares queridos. E como esquecer de Matheus e Carlos, o melhor presente que meus irmãos poderiam ter me dado. Agradeço a meus tios, tias, primos e primas e, principalmente, minhas avós Florinda e Maria Cândida, que mesmo sem entender como alguém pode sumir por tanto tempo, sempre me receberam como se eu estivesse todos os dias em suas casas.

Os amigos que fiz durante a graduação na UFF, levarei para toda vida: Alessandra Tosta, Simone Silva, Vanusa Queiroz, Daniele Fernandes, Adriana Andrade, Marcelo Simas, Renato Coelho Dirk e Rachel Viana. Todos, em diferentes etapas, trilharam comigo uma parte do curso de mestrado.

Na turma de mestrado de 2002 pude fazer amizades que, se não serão eternas em nossa vida real, serão na minha vida ideal: Márcio Vilar, Rodrigo Folhes, Maurício Sianes, Paulo Henrique, Daniel, Denise Machado, Maria Amália e Alana. Um carinho especial vai para Roberta Guimarães e Ana Paula, que por um ano e meio ouviram meus lamentos. Agradeço também aos professores Bila Sorj e Peter Fry que, no seu curso de Metodologia, proporcionaram um ambiente de discussão intelectual saudável para que estas amizades se sedimentassem.

Agradeço também aos professores Marco Antônio, Emerson Guimbeli e Elsje, e, especialmente Maria Lígia e Beatriz Heredia, por estarem com suas portas sempre abertas aos alunos. Denise e Claudinha, além de sempre prontas para solucionar os entraves burocráticos, se tornaram pessoas queridas. Obrigada pelos papos e cafezinhos que tomamos e tivemos na Secretaria do PPGSA. Agradeço também ao CNpQ, cuja bolsa foi fundamental para que eu pudesse me dedicar à pesquisa e ao estudo.

Os amigos que fiz pela vida são igualmente parte importante deste processo, por isso agradeço a Bruno Mibieli, Mariza Rios, Paula Siqueira, Roberta Sawyerbron, Luzimar Paulo e Armando Leite (que ainda não devem se dar conta de como foram importantes para que eu chegasse até aqui) pelos poucos, mas generosos, momentos que pudemos passar juntos.

Meus companheiros de moradia, Suzana e Gustavo, certamente foram os que mais sofreram com meus humores terríveis e inconstantes. Obrigada por não desistirem de mim.

João Cláudio atendeu prontamente todos os pedidos de socorro que fiz a cada doença nova que meu corpo inventava. Márcia Lemos me deu apoio especial nestes momentos, além de ter feito a revisão final desta dissertação. Mas, sobretudo, quero agradecer-lhes por, há 25 anos atrás, terem feito Tomaz, que, mais que um namorado, foi meu amigo, incentivador e companheiro. A ele também um muito obrigada.

Geralda Magela é outra que talvez nunca saiba da sua importância no resultado desta dissertação. Foi ela quem me indicou o caminho de Alto Belo.

Os foliões do Terno de Reis de Alto Belo e moradores locais que me receberam em suas casas e, mais que informações, deram-me um carinho muito especial: Téo Azevedo e Maria Aparecida; Sinval, Emília, Lília, Júnior, Maria Aparecida Azevedo, Valdo, Vael, João (irmão da dupla), Chico, Nilson, Tonho e sua esposa, Nico, José Fábio. José Osmar, Rodrigo Azevedo, Fernando, Beatriz, Wilsão, D. Maria, Beth, D. Nenê e Sr. Osvaldo, Eva, Nair, Dona Lora, Carmemlúcia, Sueli, Francine, Aroldo. Agradeço a este “povo” e a todos aqueles de quem, por falha da minha memória, esqueci os nomes, mas lembro dos rostos sorridentes.

À professora Maria Laura, com quem fiz um curso essencial e cujas sugestões na banca de qualificação de projeto foram deveras importantes para esta dissertação, um obrigadíssima. A

professora Santuza Cambraia Naves topou o desafio de me co-orientar e fez a primeira revisão geral da dissertação. Jamais esquecerei a generosidade com a qual me acolheu desde o primeiro dia em que nos encontramos. Todos que partilharam da minha intimidade neste período sabem como foi difícil chegar à defesa da dissertação. Assim, quero agradecer ao professor José Reginaldo, meu orientador. Talvez nem ele saiba como suas sugestões e críticas me fizeram crescer pessoal e intelectualmente. Todas as palavras que eu pudesse usar seriam insuficientes para agradecer-lhe por ter trilhado até o fim este caminho comigo.



Para Matheus e Carlos

Que o brilho que nos trazem no presente  
Se reflita em seus futuros.

## Índice

Introdução.....	10
Capítulo I – “Raízes” e “Modernos”: o gênero caipira <i>autêntico</i> no discurso da crítica da música sertaneja romântica.....	21
“ <i>Em tempos ávidos</i> ”: <i>autenticidade</i> e <i>raízes</i> nas narrativas sobre a música caipira. ....	23
“ <i>A ordem agora é ser moderno</i> ”: a transformação da música caipira em música sertaneja.....	33
Caipira ou sertanejo: o paradoxo de Ferrete. ....	34
Sant'Anna e Nepomuceno e os dilemas da “modernização” .....	37
Capítulo II – “Dom” e “autenticidade”: o ponto de vista dos foliões de Alto Belo sobre o “artista” autêntico.....	47
“ <i>A gente herdou de família o dom musical</i> ”: o <i>dom</i> e o <i>público</i> como requisitos do artista .....	48
O artista possui um dom e o dom possui o artista.....	52
“É o público que faz o artista” .....	55
“ <i>Nos acordes da viola, vem a minha inspiração</i> ”: a relação do artista com a composição .....	59
“ <i>O cara para cantar, tinha que cantar mesmo!</i> ”: o <i>dom</i> e o uso de novas tecnologias.....	63
“ <i>É vocação dele mesmo</i> ”: entre o <i>dom</i> e a aprendizagem .....	70
As Folias como escolas musicais dos artistas sertanejos.....	72
O aperfeiçoamento técnico do artista .....	75
Conclusão: “Músicas raiz” e “violas” na compreensão da música caipira autêntica. ....	79
“ <i>A raiz normal é melhor</i> ”: <i>representações</i> sobre a “ <i>música raiz</i> ” .....	79
“ <i>A viola é o coração da música brasileira</i> ”: <i>instrumentos</i> como <i>representações</i> dos <i>gêneros musicais</i> .....	87
“Um instrumento amargurado que chora”: a viola e a identidade rural brasileira.....	88
“ <i>A viola pede sertão</i> ”: os instrumentos como ícones dos gêneros musicais .....	92
“ <i>..Não é caipira!</i> ”: <i>quem é e quem deixa de ser um violeiro caipira</i> .....	95
“Uma força paralela que atua fora das multinacionais do disco”: os novos violeiros e a renovação do gênero caipira .....	95
“Se for uma viola tocando clássico, eles não sabem nem que é viola”: sertanejos modernos e novos caipiras lado a lado. ....	99
“ <i>As mais autênticas na verdade...</i> ” .....	101
Bibliografia.....	105

## Introdução

Busco com este trabalho discutir, principalmente, a relação entre as diversas classificações e reclassificações feitas em torno dos gêneros musicais conhecidos como música caipira e música sertaneja e o debate sobre a “autenticidade” **na** e **da** música. Ao analisar o problema das classificações, remeto-me principalmente aos estudos de Mauss e Durkheim, que indicam para a observação das classificações não como dados naturais, mas sim construções sociais que refletem um modo como os agentes sociais pensam o seu estar no mundo. Retomo também a provocação de Levi-Strauss e assinalo que, assim como a comida, a música também “é boa para se pensar”. Não abordo os discursos sobre gêneros musicais como uma representação da vida social, e sim modos pelos quais os agentes sociais que proferem estes discursos pensam sua própria sociedade.

As observações iniciais que deram origem a este trabalho surgiram com as pesquisas para minha monografia de fim do curso de graduação em Ciências Sociais.<sup>1</sup> Ao pesquisar o *Rock Brasileiro* da década de 1980, percebi que em torno deste gênero foram elaboradas diversas disputas discursivas que buscavam dar conta do *rock* como um gênero que pudesse ou não ser reconhecido como “brasileiro”. Com a continuidade das minhas pesquisas, dei-me conta de que tais disputas discursivas (ou seja, disputas formuladas nos discursos e debates de pessoas direta ou indiretamente ligadas ao campo da música) não se restringiam ao *rock*, mas aos diversos gêneros e subgêneros que compõem o vasto campo<sup>2</sup> da música popular brasileira.

No caso dos gêneros musicais caipira e sertanejo, esta disputa gira em torno de uma identificação da autenticidade/inautenticidade de um destes gêneros. Assim, abordo nesta dissertação os diferentes modos de classificação da música caipira e da música sertaneja e a relação destas classificações com os discursos sobre autenticidade de um gênero em relação ao outro, na perspectiva dos artistas participantes do Terno de Folia de Reis de Alto Belo e dos jornalistas Rosa Nepomuceno, João Luís Ferrete e Romildo Sant’Anna.

---

<sup>1</sup> Nesta monografia abordei o chamado “*rock* brasileiro dos anos 80” como uma nova postura em relação à música popular brasileira produzida nas décadas de 1960 e 1970. Ver Ignácio.

<sup>2</sup> Tomo emprestado de Bourdieu a noção de “campo”, como um espaço permeado por um *habitus* que é comum a todos os seus membros e que, por isso, implica a participação em um jogo de forças baseado no conhecimento e no domínio das leis que o regem e de seus objetos de disputa.

### Música e autenticidade

Em “Música, identidade e política na sociedade do espetáculo”, João Freire Filho insere o debate sobre a morte do rock no contexto dos debates sobre a pós-modernidade. Ele destaca que na música a “disputa pelo monopólio da experiência autêntica é acirrada” na medida em que ela é tomada como um dado natural, e não socialmente construído. Além disto, assinala que muitos dos agentes envolvidos nestas disputas – como jornalistas, pesquisadores e críticos – com frequência desconhecem as relações emocionais e simbólicas que envolvem músicos, produtores e fãs do *rock*, que narram a autenticidade roqueira baseada em valores semelhantes ao enunciados por românticos e folcloristas<sup>3</sup>.

Deste modo, a tentativa de delimitação, definição e diferenciação do que seriam música caipira, música sertaneja e música sertaneja romântica anima este debate no campo da música caipira. Este campo é composto por uma vasta gama de indivíduos que tomam para si alguma vinculação com um estilo de vida rural ou oposto à vida urbana, como músicos, jornalista, críticos literários, produtores de discos, cantores de duplas sertanejas, compositores, fãs e admiradores tanto da música caipira – dita por muitos como a música autêntica ou do homem rural autêntico – quanto da música sertaneja – considerada inautêntica frente à primeira. Tal como nas formulações sobre o *rock*, cada uma de suas transformações é permeada por um sentimento de “morte” das culturas que lhe dariam origem ou das quais seriam as formas artísticas de expressão, sem que alguns de seus agentes consigam se questionar sobre a relação entre a descaracterização da música caipira e o surgimento de novas formas do ajuste simbólico aos novos meios (Sahlins, 1997).

O pesquisador José Ramos Tinhorão destaca estes ajustes no campo da música caipira. Em “Os gêneros rurais urbanizados” ele ressalta que o “aproveitamento” das músicas de origem rural por compositores urbanos data do século XIX, mas que foi a corrente migratória para o Rio de Janeiro, a então capital brasileira, que teria contribuído para que uma música sertaneja – caracterizada principalmente por ser produzida por migrantes nordestinos – proliferasse na capital. Para o autor, são os discos produzidos por Cornélio Pires que trazem para o cenário urbano os “autênticos” caipiras. Em outro artigo mais recente, Tinhorão acentua de outro modo a diferença entre a música caipira e a música sertaneja. Antes distintas, por serem

---

<sup>3</sup> Sobre a relação entre românticos e folclorista ver Ortiz.

ícones de populações oriundas de diferentes regiões do país, em “Música sertaneja é esse negócio” o autor afirma que este gênero vem dar conta da música produzida em uma região geográfica, cujo som da viola é predominante. Ele afirma que a música sertaneja gravada em disco é recente e corresponde a um “produto de consumo” para populações identificadas pela origem rural.

Esta visão da música sertaneja como produto de consumo para migrantes das áreas rurais ecoa também em seguimentos do meio acadêmico, tendo início com os trabalhos de José de Souza Martins, em 1975, e Waldenyr Caldas, em 1979. Em “Música sertaneja: a dissimulação na linguagem dos humilhados”, Martins tenta demonstrar que música caipira e música sertaneja não são gêneros iguais. Para o autor, a música caipira é indissociável do seu contexto ritual, seja ele religioso ou profano – como os cantos de trabalho e lazer. Nessa perspectiva, a música caipira é principalmente “funcional”, na medida em que está inserida no ciclo cotidiano totalizado do caipira. Vista como um meio e não como um fim em si mesma, ela é dotada de valor de uso e não de valor de troca, o que seria a característica principal da música sertaneja. Martins destaca ainda que a música sertaneja está inserida no contexto de indústria cultural, que em tudo se oporia à cultura rústica, matriz da música caipira. Seriam diferentes também os públicos destes gêneros: enquanto os “consumidores” da música caipira seriam seus próprios “produtores” – moradores e trabalhadores rurais –, o público da música sertaneja seria formado por aqueles que migraram do campo para os centros urbanos e por seus descendentes.

Em *Acorde na aurora*, Caldas retoma o debate iniciado por Martins. Considerando também a música caipira como aquela irremediavelmente submetida ao seu contexto ritual de produção e ao folclore do interior paulista, o seu objetivo é analisar “o significado ideológico da música sertaneja”. Para o autor, após um processo de urbanização, a música sertaneja passa a ter uma função utilitária e a atuar, ou a se propagar, principalmente nos centros urbanos das regiões Sul, Sudeste e Centro-Oeste, resultando no “recrudescimento da alienação inerente” às camadas mais baixas da população. Ele afirma ainda que esteticamente a música sertaneja não pode ser considerada arte, considerando a “redundância estética” de sua forma e conteúdo – como o abuso de temáticas e melodias semelhantes e as imitações de outros gêneros. Por fim, Caldas acredita que a música sertaneja se torna mais um “instrumento” a serviço da ideologia burguesa do que “expressão” de seus produtores e consumidores. É neste ponto que Caldas e Martins divergem, pois para o segundo, apesar da música sertaneja se caracterizar por um

gênero urbanizado, ela reflete, enquanto linguagem, uma perspectiva do homem caipira humilhado na cidade. Na análise de Martins, a positividade da música sertaneja está no fato de que as letras passam a denunciar as péssimas condições de vida que o homem do campo encontra nos meios urbanos, apesar de acentuarem uma “concepção ideológica” que as classes dominantes têm do caipira.

As análises de Tinhorão, Martins e Caldas vêm dar conta de um processo de transformação ocorrida no campo da música caipira que leva à sua reclassificação como música sertaneja, e essa que será descrita pela jornalista paulista Rosa Nepomuceno como a criação de um “abismo intransponível” entre estes dois gêneros, expressa nos termos de uma antinomia entre a música caipira autêntica e a sertaneja inautêntica. Para Tinhorão, é Cornélio Pires que, na década de 1930, traz para o cenário musical urbano os “autênticos” caipiras paulistas, com o objetivo de fazerem frente aos compositores, músicos e outros artistas urbanos que se apropriam do gênero em suas criações. Apesar de concordar com a opinião de Tinhorão sobre o papel de Cornélio Pires no campo da música caipira, para Nepomuceno e outros jornalistas que serão descritos posteriormente, a autenticidade não será apenas geográfica, mas também o reflexo de uma “fidelidade” e de uma “busca” do músico caipira às suas “raízes”, como tento demonstrar no capítulo I.

Em “Paralelos e Paradoxos”, Edward Said e Daniel Barenboim são provocados por Ara Guzelimian, que os questiona sobre esta determinada visão de autenticidade como fidelidade ao texto musical, tal como escritos na partitura. Para Barenboim, a música só se realiza enquanto som, mas não como uma notação musical sobre a partitura. Para o músico, na notação musical os elementos são relativos entre si, e por isso o texto se reconstrói a cada vez que a música é interpretada. Deste modo, ele seria relativo e ligado “*ao que veio antes, ao que vem depois e também ao que acontece simultaneamente*” (Barenboim, Said: 120), o que torna a fidelidade ao texto algo limitado. Said desenvolve sua linha de pensamento trabalhando o texto literário, e não apenas a musical. Para ele, a própria tentativa de reprodução fiel é absurda, pois que o texto se distancia do compositor/autor e se aproxima do seu intérprete, com toda sua individualidade. Contudo, o texto não é visto por ele como algo tão “*infinitamente maleável*”, pois lida com determinadas convenções que limitam o seu intérprete e impedem a transgressão das normas sociais e intelectuais. Assim, na análise de Said a autenticidade não é apenas relacional, mas, principalmente, uma luta travada no presente pela reconstrução do passado. Em última análise, ambos concordam que a busca da

autenticidade como fidelidade ao texto ou ao passado é tão falsa quanto a busca do fato realmente ocorrido e na reconstrução do texto, cabe ao seu intérprete impor novos elementos oriundos de sua própria experiência.

No capítulo I, demonstro que na perspectiva dos críticos da música sertaneja, as duplas são consideradas como aquelas que, no processo de modernização da música caipira, abandonam suas “raízes” rurais e, por isso, se tornam inautênticas. As críticas de Said e Barenboim a esta visão de autenticidade remetem ao sentido recreativo já assinalado por Sapir em *Cultura “autêntica” e “espúria”*. Para este autor, em uma cultura genuína ou autêntica o principal objetivo do indivíduo deve ser a satisfação de seus próprios impulsos emocionais e criativos, em um processo constante de reelaboração cultural, na qual a tradição – a herança legada de uma geração para outra – origina uma outra cultura, porém igualmente autêntica. Esta reelaboração traz consigo a idéia de refinamento pessoal, que não se confunde com a simples erudição, mas se define pelas possibilidades infinitas de desenvolvimento do ser humano. Para o autor, o indivíduo é e deve ser como o artista criador, daí que ele deva empreender um esforço de autocultivo, tendo como pano de fundo a sua própria cultura. Assim, a *cultura autêntica* é aquela da qual o indivíduo – a partir de sua tradição herdada – participa ativamente de sua recriação, em seu esforço de desenvolvimento individual, contribuindo tanto para a sua evolução e conseqüente transformação individual, quanto para a de sua própria cultura.

Entre os críticos observados neste trabalho, as transformações ocorridas no campo da música caipira, promovidas por duplas e artistas sertanejos, não são percebidas nem como um refinamento individual nem como uma recriação cultural. Ao contrário, a ênfase de suas análises recai sempre em um discurso de perda de autenticidade. No capítulo II, observo junto a um grupo de violeiros e duplas caipiras e sertanejas que fazem parte de um Terno de Folia de Reis, a relação que eles estabelecem entre o *dom* e a *autenticidade*. Para este grupo, o requisito básico do artista é a posse de um dom para uma determinada arte: tocar um instrumento, cantar, compor etc. O dom é reconhecido por eles como um talento, uma capacidade divina que lhes é nata, herdada de seus pais, avós e tios.

Para Lionel Trilling, em *Sincerity and authenticity*, as noções de sinceridade e autenticidade são associadas à autonomização do indivíduo, ou à emergência do “*self*” nas sociedades modernas. A sinceridade expressaria então uma relação entre “a honestidade da alma”

individual frente às concepções sociais do “*self*” e a sua consciência individualizada. A sobreposição da autenticidade sobre a sinceridade como um modo de o indivíduo moderno se reconhecer em suas relações sociais revelaria a “consciência fragmentada” que este tem de si e destas relações. Deste modo, a autenticidade expressaria “*um sentimento de ser*”, tomando o indivíduo enquanto uma unidade definida, livre e autônoma em relação ao todo social. Ao contrário do que ocorre com a “alma honesta” em sua relação sincera com o todo social, a autenticidade permite que o indivíduo se apresente como realmente é. Deste modo, o autor ressalta que no pensamento *rousseauiano* a arte é abordada como uma ameaça ao processo de autonomização do indivíduo e poderia ser pensada como um agente da conformidade. A música – entre outras formas artísticas – se associaria a um princípio dionisíaco, no qual o sentido de um “*self*” individual se diluiria; já o processo de personificação do ator, por exemplo, reduziria a sua existência enquanto pessoa, na medida em que as artes plásticas, ao contrário, seriam mais favoráveis ao processo de auto-reconhecimento. A preocupação de Rousseau não se basearia em “uma aversão puritana pelo prazer”, mas sim em um “falseamento” do “*self*” e no conseqüente enfraquecimento da sociedade. Para Rousseau, a submissão à multiplicidade de influências sobre os processos mentais tornaria mais difícil o conhecimento sobre si mesmo. A arte – neste caso a arte “séria” – tornar-se-ia então um agente de conformidade e não a fonte da libertação do indivíduo.

Na análise de Mauss, a dádiva, ou o *dom*, é parte de um sistema de contraprestação baseado na obrigatoriedade de dar, receber e retribuir. Entre o grupo pertencente ao Terno, a posse do *dom* implica algo semelhante, pois determina a existência de uma relação direta do artista com o seu público – relação esta que diz que o artista deve “agradar” seu público – que permite que o seu *dom* seja reconhecido, fazendo dele de fato um artista. Deste modo, o artista autêntico para eles é justamente o artista sincero, é aquele cuja consciência individual não é autônoma, mas está subordinada a um grupo de indivíduos, o público, que os reconhece socialmente enquanto tal.

No Capítulo III retomo a perspectiva dos críticos em uma comparação com o ponto de vista dos violeiros e duplas sertanejas foliões do Terno de Reis. Nesta comparação é possível perceber que, enquanto os críticos estabelecem uma classificação dual entre a música caipira e a música sertaneja, opondo autenticidade e inautenticidade, os foliões percebem entre a música caipira e a música sertaneja níveis gradativos de autenticidade. Deste modo, as classificações música caipira, música sertaneja e música sertaneja moderna – que dariam



conta das mudanças ocorridas no campo da música caipira – significariam uma maior ou menor proximidade com o “autêntico”, mas não que haja uma inautenticidade que seja inerente a qualquer um dos gêneros.

Em *A retórica da perda*, José Reginaldo Santos Gonçalves afirma que nas narrativas sobre o patrimônio o sentimento de perda evocaria um “processo inexorável de destruição”; daí que este sentimento fosse constante nos discursos produzidos sobre o patrimônio no Brasil. No entanto ele ressalta que esta “perda” seria “parte das próprias estratégias discursivas de apropriação de uma cultura nacional”, que buscaria “a superação de um sentimento pessoal e coletivo de ‘não-ser’ (inautenticidade)” e a “conquista simultânea de um ‘sentimento de ser’ (“autenticidade”)”. Destaca-se nesta busca a idéia de uma singularidade nacional, que seria a base de uma identidade autêntica.

A noção de autenticidade formulada por Walter Benjamin traz consigo não apenas a idéia de uma relação com o passado, mas também de originalidade e de não reprodutibilidade. Para o autor, as técnicas de reprodução liquidaram a tradição sob a qual se baseou a autenticidade, na medida em que a obra de arte estaria indissociavelmente marcada pelo momento de sua produção. A autenticidade da obra se encontraria em “tudo aquilo que ela contém e é originalmente transmissível, desde sua duração material até seu poder de testemunho histórico” (Benjamin: 14). Deste modo, a obra de arte reprodutível escaparia a esta concepção de autenticidade, pois desvalorizaria o próprio conceito, atingindo a “aura” da obra de arte com a possibilidade de reprodução infinita e declinando sua singularidade e sua continuidade histórica.

Ao analisar os discursos sobre as cidades históricas de Colonial Williamsburg e Ouro Preto, Gonçalves assinala que ambas reforçam as concepções sobre memória e identidades nacionais, expressas através de “patrimônios” representativos da nação. No entanto, ele afirma que elas devem ser observadas como “construções ficcionais”, a despeito da crítica feita ao modelo preservacionista adotado pela cidade americana, considerado inautêntico e artificial em comparação ao modelo brasileiro. No entanto, para o autor, o modelo adotado em Williamsburg teria levado ao extremo esta ficção, sem, contudo, ser menos autêntica. Retomando as noções de “autenticidade” e “aura” formuladas por Benjamin, Gonçalves propõe que a autenticidade de Williamsburg seria não-aurática, ou seja, seria destituída da aura de originalidade e permanência que caracterizariam Ouro Preto.

Na comparação entre os críticos e os foliões do Terno de Reis é possível perceber que as classificações adotadas pelo primeiro grupo para as músicas caipira e sertaneja retomam estes sentimentos de “ser” e “não-ser” indicado por Gonçalves. Ao afirmarem que os sertanejos modernos teriam se afastado de suas “raízes” e perdido sua autenticidade, os críticos geram em suas narrativas este afastamento e passam a enfatizar em seus discursos uma suposta desintegração. O surgimento de um grupo identificado como “novos caipiras” é visto como a “tábua de salvação” da música caipira, na medida em que este grupo retomaria as “autênticas raízes” deste gênero. Para o grupo de foliões, no entanto, nem os sertanejos modernos, nem os novos caipiras são “artistas caipiras”, o que não os torna inautênticos. Deste modo, a percepção de uma autenticidade concêntrica oferecida pelos foliões, que pressupõe que a música caipira seria apenas **a mais autêntica**, da conta de uma percepção que um gênero possui uma “aura” conferida por estar mais próximo das “raízes”, enquanto o outro seria destituído da mesma. Esta percepção se aproxima da proposta de Gonçalves, de uma análise baseada na compreensão de autenticidades auráticas e não-auráticas.

\*\*\*

No processo de escrita desta dissertação procurei inserir nos capítulos correspondentes notas e informações que fossem relevantes para a compreensão das análises. No entanto, uma nota se faz necessária nesta introdução. Chamo de “críticos” da música caipira um grupo composto por músicos, historiadores, jornalistas, sociólogos, folcloristas, pesquisadores e interessados em cultura popular que, nas suas narrativas sobre a música caipira, tecem diversas críticas à indústria cultural e ao seu papel na valorização ou desvalorização da música caipira (que também é chamada de música sertaneja), supostamente mais “autêntica” que a música “sertaneja romântica” (ou sertaneja pop). Apesar dos diversos trabalhos produzidos, tanto em livros quanto em colunas de jornais e revistas – especializadas ou não –, selecionei três autores como base para minhas análises. São eles os jornalistas Rosa Nepomuceno e João Luís Ferrete e o comunicólogo Romildo Sant'Anna, todos paulistas por nascimento.

A escolha do livro de Nepomuceno, *Música caipira: da roça ao rodeio*, deu-se pelo fato dele reunir a opinião de alguns dos diversos agentes que atuam no campo da música caipira. Apontada por um amigo violeiro como “A Bíblia” da música caipira, este livro tornou-se

interessante também por ordenar cronologicamente o debate acerca da autenticidade da música sertaneja ou sertaneja moderna. O livro *A moda é viola: ensaio do cantar caipira* é a tese de livre docência defendida por Sant'Anna na Unesp. A sua inclusão foi justificada por ser o objetivo do autor fazer uma análise da música caipira em si mesma e não um debate acadêmico sobre sua relação com a música sertaneja. Deste modo, foi possível perceber no autor a acentuação de questões referentes à música caipira apenas esboçadas no livro de Nepomuceno. Por último, o livro de Ferrete trata-se da monografia vencedora de um concurso promovido pela Funarte sobre a vida de Ariovaldo Pires – o Capitão Furtado –, considerado o introdutor dos gêneros latinos na música caipira. O livro de Ferrete esmiúça mais detalhadamente um paradoxo enunciado em seu título, *Capitão Furtado: viola caipira ou sertaneja?*. Este paradoxo pode ser descrito como a impossibilidade de distinção, na prática, entre os gêneros caipira e sertanejo, e permeia tanto a discussão proposta nesta dissertação, quanto os autores anteriores.

Inicialmente, pretendia analisar apenas o ponto de vista dos críticos sobre o tema, e por esse motivo acredito que a escolha de um grupo de artistas pertencentes ao Terno de Folia de Reis de Alto Belo como base de minha análise merece uma descrição mais detalhada.

Conheci o Terno de Reis de Alto Belo<sup>4</sup> em janeiro de 2003, durante a festa que se realiza todos os anos no distrito do mesmo nome. Ao chegar na festa, surpreendi-me ao ver escrita nos convites a frase “*Esta festa é considerada por quem a conhece como a mais autêntica do Brasil*”, o que me levou diretamente ao encontro do problema da busca da autenticidade já formulado nos estudos sobre música.

Além desta frase também havia no convite uma pequena observação que dizia serem aceitas “*canjas musicais de artista visitantes da música regional brasileira. [Mas] Por se tratar de uma festa da autêntica **cultura de raiz** [era] proibido o uso de teclados, guitarra, baixo eletrônico e qualquer tipo de bateria*” (Convite da Festa). Deste modo, deparei-me não somente com o problema da autenticidade como com o da própria definição do que seria uma cultura de raiz, dada pela exclusão de um conjunto de instrumentos musicais. Mais interessante foi acompanhar as diversas duplas e cantores sertanejos que se apresentaram ao longo da programação: impedidos de usarem esses instrumentos, eles cantavam com *play-*

---

<sup>4</sup> Alto Belo é um distrito da cidade norte-mineira de Bocaiúva.

*backs*, nos quais todos estes podiam ser facilmente identificados. A primeira vista pareceu-me que a ausência física dos instrumentos fosse capaz de suprimir sua presença sonora e garantir a esta Festa sua aura de autenticidade, impressão desfeita durante o trabalho de campo.

O Terno de Folia de Reis de Alto Belo foi fundado em 1982 por Téo Azevedo, Afonso Pimenta e Sinval de Gameleira, que ainda dela participam, e outros moradores locais. Atualmente é composto por doze foliões: Valdo (atual mestre, toca o violão, cantor de dupla sertaneja moderna); Téo Azevedo (toca cavaquinho ou viola, é violeiro e produtor musical); Sinval de Gameleira (toca viola, é violeiro, sanfoneiro e fabricante de instrumentos de cordas); Vael (toca violão, forma com seu irmão Valdo um a dupla sertaneja moderna); Afonso Pimenta (toca violão, é também cantor de música sertaneja, caipira e seresta); Marimbondo-Chapéu (toca rabeça e viola, é também fabricante de instrumentos de corda); Júnior (toca rabeça); Reylson (toca violão); José Osmar (toca pandeiro no Terno e zabumba no grupo de forró que mantém com Sinval ); Tonho Preto (toca pandeiro e rabeça, é violeiro e cantador de música caipira); Nilson (toca caixa, forma com seu irmão Chico uma dupla sertaneja); e Chico (voz). Nas apresentações que faz fora do período da folia, conta com a participação de Rodrigo Azevedo na viola. Este perfil eclético dos membros do Terno foi a segunda coisa a me chamar a atenção. Surgiu então a pergunta: “Como um grupo que se pretende o mais autêntico é formado por duplas caipiras e sertanejas modernas?”.

Deste modo, não foi meu objetivo trabalhar com ou sobre a Folia de Reis. No trabalho de campo voltei-me principalmente para o problema da autenticidade e das diferenciações entre música caipira e música sertaneja e percebi que a “autenticidade” assumia para foliões de Reis contornos bem diferentes daqueles buscados entre a crítica jornalística e estudiosos da música caipira que eu vinha observando. Enquanto fenômeno generalizado nas regiões atribuídas como áreas de domínio das músicas caipira e sertaneja, a Folia de Reis se tornou importante também para que eu entendesse a compressão que estes artistas foliões têm do processo de aprendizagem do violeiro e do artista caipiras, que os diferenciam de quaisquer outros.

Não procurei neste trabalho abordar críticos e foliões como grupos coesos, em que os pontos de vista de seus integrantes fossem convergentes. A minha tentativa foi de mostrar como cada folião entrevistado ou autor analisado tinha uma diferente noção de como classificar as músicas caipiras e sertanejas e como podiam – cada um em seu grupo – se aproximar do ponto de vista do outro. As falas de Téo Azevedo em muitos momentos se aproximam dos

discursos dos críticos, sem que, contudo, se torne ele mesmo um crítico da música sertaneja moderna, na medida em que ele compõe e produz este gênero. A sua influência sobre os outros foliões de Reis é vista deste lugar intermediário. Por fim, gostaria de ressaltar que as transformações ocorridas na música caipira não são tomadas aqui como dados históricos, mas como narrativas construídas pelos autores para dar conta dos fenômenos observados, cujas conseqüências foram a bi-partição do gênero entre o sertanejo moderno e a geração dos novos caipiras. Vale dizer também que procurei deixar minhas análises em aberto, sujeitas a críticas, provocações, sugestões e mudanças de rumo.

## Capítulo I – “Raízes” e “Modernos”: o gênero caipira autêntico no discurso da crítica da música sertaneja romântica.

As baladas e rancheiras com roupagem pop cantadas em terças por Chitãozinho e Xororó criaram um **abismo intransponível entre os dois mundos** – o da música tradicional e o da sertaneja moderna, que agora ganhava sua forma mais acabada. Foi nessa época que os puristas inventaram adjetivos pouco amigáveis para defini-los, como **sertanojos** (Nepomuceno:198)

A citação acima foi retirada do livro da jornalista Rosa Nepomuceno, *Música caipira: da roça ao rodeio*. A sua intenção é descrever a história deste gênero desde a sua “descoberta” pelos meios de comunicação na década de 1920 até o advento dos grandes rodeios de peões de boiadeiro, como os realizados todos os anos na cidade paulista de Barretos. No livro, a autora não apenas informa sua visão da história da música caipira, como também transcreve as falas e opiniões de diversos violeiros, cantores, compositores, produtores de disco e apresentadores de programas televisivos, aos quais se refere como “personagens”. Ao longo deste trabalho, estes “personagens” serão menos enfocados do que a própria autora, mas constituem uma parte importante de sua narrativa sobre a música caipira. Ao trazer para seu livro estas vozes – que mesmo polifônicas, convergem na percepção deste *abismo intransponível* entre gêneros caipira e sertanejo moderno – ela reconstrói uma história que, página por página, reforça este mesmo abismo, opondo a “autêntica” música caipira de *raízes* à “inautêntica” música sertaneja “moderna”.

A compreensão de *raízes* da música caipira de Nepomuceno se assemelha à proposta pelo jornalista João Luís Ferrete em seu livro sobre Capitão Furtado. Ao escrever a biografia de Ariovaldo Pires – ou Capitão Furtado – o autor julgou necessário remontar a história da “música rural”, ou seja, da música que tem acompanhando o homem desde os primórdios de sua existência. Deste modo, ele se volta para a história das antigas civilizações, buscando demonstrar que não apenas a música caipira, mas toda e qualquer música tem uma origem rural. Segundo Ferrete, a música rural foi a primeira que se conheceu no mundo e o próprio homem seria um ser rural por excelência: para ele, tanto a revolução industrial quanto o surgimento das grandes cidades foram fatos que procederam do viver do homem no campo. Assim, em seu trabalho ele enfatiza que:

[Sua] linha de raciocínio permanecerá inteiramente voltada para a gênese de um tipo de manifestação musical popular, um percurso que... vem caminhando desde as mais antigas

civilizações, numa tentativa de demonstração das origens rurais de primeiras elaborações espontâneas [do homem] (...) (Ferrete:18).

Por almejar contar uma história da música caipira “voltada para a gênese de um tipo de manifestação popular”, Ferrete acredita fazer uma abordagem mais etnográfica, já que buscou privilegiar a análise do modo de vida caipira e sua influência sobre o homem urbano, ao invés de fazer uma relação descritiva e histórica da música rural. É com este enfoque que ele recria o *rural* como o espaço que origina a humanidade e sua cultura e que torna o homem um ser autêntico. Na sua análise, rural e urbano não são planos dicotômicos, mas hierárquicos e complementares, pois a “urbanidade” seria um momento posterior da humanidade, uma decorrência do rural.

Assim como Ferrete – e em contraposição a Nepomuceno, que se esforça por fazer uma história descritiva e baseada nas biografias de violeiros, cantores, músicos e outras pessoas do campo da música caipira – o comunicólogo Romildo Sant'Anna elabora sua análise calcado nos valores de cultura e civilização. Para ele, a categoria “*raízes*” remonta a tempos imemoriais e a-históricos e se revela através da criatividade e espontaneidade do caipira – por isso só pode estar inserida em seu próprio contexto, que ele considera primitivo e original. Em sua tese de livre docência *A moda é viola: ensaio do cantar caipira*, o autor não baseia seus estudos na compreensão de um gênero *música caipira*, mas sim sobre o que ele chama de “Moda Caipira de raízes” ou de “literatura popular de longa procedência”. Sua definição de “raiz” ou “enraizamento” é retirada de Simone Weil, que afirma que o “enraizamento” diz respeito à *participação real, ativa e natural na existência de uma coletividade que conserva vivos certos tesouros do passado e certos pressentimentos do futuro*” (Weil, apud Sant'Anna, p. 19-20). Assim, para o autor a noção de raiz pressupõe a totalização da vida do caipira no tempo e no espaço e a moda caipira de raízes é aquela que efetiva esta totalização, o que a torna compreensível apenas em seu próprio contexto. Deste modo, tanto as toadas e modas-de-viola gravadas em disco como os shows caipiras seriam “simulacros” da sociabilidade e dos ritos caipiras, surgindo como reproduções infíeis que visam assegurar – um tanto sem êxito – a aura das canções (Sant'Anna: 20).

Ao estabelecer uma diferença qualitativa entre e “moda caipira de raízes” e a “moda caipira gravada em disco”, o autor procede a uma diferenciação entre o rural e o urbano e entre o autêntico e o inautêntico que, ele julga, se acentua a partir da década de 1930. Mas,

principalmente, intenciona recriar um contexto social de produção cultural que ele próprio acredita ter se perdido. Assim, seu interesse se volta menos para a acentuação desta diferenciação do que para a apreensão do que ele considera ser o contexto primitivo e original da música caipira: a sua produção por “caipiras autênticos”, nascidos nos campos ou nas pequenas cidades do interior paulista e mineiro. No entanto, nos dois últimos capítulos de seu livro, o comunicólogo ressalta que a “moderna música sertaneja” é totalmente distinta da música caipira, pois não se refere a este contexto sócio-cultural.

Com maior ou menor intensidade, todos os autores enfatizam um sistema classificatório do tipo Norte-Sul, sem se darem conta das diversas mediações que eles próprios realizam para que este *abismo* se construa ao nível do discurso crítico por eles elaborado. Meu objetivo neste capítulo é observar como Nepomuceno, Ferrete e Sant'Anna apresentam compreensões da existência deste *abismo* entre a música caipira e a música sertaneja e/ou sertaneja moderna pautados em determinadas apreensões da história da música caipira e da história do homem, que eles julgam ser “as raízes”. Pretendo também analisar como, ao mesmo tempo em que escrevem esta história da música caipira, contribuem com suas narrativas para torná-la cada vez mais afastada, não apenas espacial como temporal e culturalmente, da música sertaneja ou sertaneja moderna. Assim, as transformações ocorridas na música caipira não são tomadas como dados históricos, mas como narrativas construídas pelos autores para dar conta dos fenômenos observados, cujas conseqüências últimas teriam sido a bipartição do gênero entre o *sertanejo moderno* e a geração dos *novos caipiras*.

Como cada autor apresenta a si mesmo como um agente interno, e não externo ao campo da música caipira, seus perfis serão apresentados conforme for se desenrolando a observação e a análise de suas compreensões dos gêneros caipira e sertanejo.

### **“Em tempos ávidos”: autenticidade e raízes nas narrativas sobre a música caipira.**

O livro de Rosa Nepomuceno foi lançado em 1999 como parte da Coleção Ouvido Musical, idealizada pelo jornalista Tárík de Souza. Segundo a autora:

... O livro começou a ser escrito na casa da rua General Teles [Botucatu] onde passei a infância e a adolescência com meus irmãos... Com meu pai tocando violão, o vovô o violino, e as cantorias de mamãe... com o convite de Tárík, redescobri a menina de Botucatu disfarçada de carioca, com um pequeno baú de vivências típicas do interior paulista (Nepomuceno: 11).



Assim, mesmo não se tratando de uma autobiografia, e apesar da extensa pesquisa por ela realizada, o livro é para a autora uma redescoberta de si mesma e é a evocação da sua memória a linha que guiará a sua escrita. Assim como Nepomuceno, Ferrete e Sant'Anna também iniciam seus livros enfatizando suas origens rurais, apresentando-se a si mesmos como “testemunhos” da história que pretendem narrar ou analisar. Mas apesar desta dimensão pessoal e autenticadora acompanhar todos os autores, é para um passado remoto, que antecede em muitos anos suas existências, que eles se voltam. Conferem aos tempos não vividos, apreendidos apenas através de suas pesquisas, um valor extraordinário na construção de suas narrativas.

Assim, ao contar sua versão desta história, Nepomuceno divide o livro em duas partes: na primeira, chamada significativamente de “*A história*”, ela não apenas traça uma ordem cronológica, mas também apresenta alguns dos temas correntes na distinção do que vem a ser a música caipira. Na segunda parte, denominada “*Os personagens*”, Nepomuceno fala mais detidamente sobre dezesseis artistas, dedicando um capítulo a cada um. As partes se complementam na demonstração de fases de ascensões e quedas da música caipira ou sertaneja, finalizando com um capítulo sobre a dupla Chitãozinho e Xororó, únicos representantes da vertente “*sertanojo*” a ter espaço no livro. Em contraposição ao sertanejo moderno surge no livro um outro grupo, chamado de novos caipiras<sup>5</sup>: jovens violeiros geralmente nascidos em grandes cidades, que aprendem música e viola e dão ao instrumento um tratamento camerístico. Ao grupo a autora atribui o renascimento da música caipira a partir da década de 1990 e enfatiza que seus representantes trilharam caminhos inversos aos dos sertanejos modernos: mesmo nascidos nas cidades, voltam para buscar suas *raízes* no campo.

A dupla [Lourenço e Lourival], que gravara anteriormente **música sertaneja raiz – termo que passou a ser usado no meio para designar gêneros rurais tradicionais** –, agora ganhava [em um disco gravado em 1968] novo figurino para suas modas de viola... inauguraram uma linguagem mais afogueada para falar de amor, trocando os beijos da tímida caboclinha debaixo dos pés-de-ipê pelo amor de moças fegosas, em camas macias de motel... O recato da roça estava indo por água abaixo (Nepomuceno:168-169).

A expressão *música raiz* e a noção de raízes surgem então para contrapor uma suposta autenticidade dos gêneros mais tradicionais ao “novo figurino” das modas de viola de duplas

---

<sup>5</sup> Os novos caipiras, também chamados novos violeiros, serão abordados no terceiro capítulo.

como Lourenço e Lourival. No disco gravado pela dupla em 1968, as canções caipiras foram arranjadas com instrumentos como guitarras e baterias e as temáticas das canções – que na opinião de Nepomuceno até então eram mais ingênuas – passaram a abordar as relações amorosas e pessoais de uma forma mais agressiva e direta, sem o que ela considera que foi a sutileza e o modo de ver do caipira. Assim, as expressões “música raiz” e “raízes” são usadas continuamente ao longo do livro, tanto na fala da autora quanto na de seus “personagens” e torna-se o argumento principal contra o sertanejo moderno, sem que haja uma preocupação em lhe dar uma definição formal. Porém, na leitura do livro é possível observar que a compreensão de Nepomuceno sobre o que seriam as *raízes* da música caipira está atrelada aos ideais do modernismo brasileiro de valorização do passado, volta à tradição e adesão ao nacionalismo e aos ideais do romantismo alemão de busca de uma arte *popular e genuína*.<sup>6</sup> Assim, os sertanejos modernos, ao abandonar suas “raízes” deixam também de valorizar o que é “verdadeira” ou “genuinamente” nacional, originado quando da chegada dos portugueses ao Brasil e sua mestiçagem com negros e índios. A sua reflexão se volta para a adoção por parte das duplas sertanejas modernas de ritmos e instrumentação – principalmente aquelas influenciadas pelo *country* americano – estranhas à música caipira, aquela que reflete o Brasil rural, bucólico, romântico, rude e místico (Nepomuceno:18), adjetivos que poderiam ser utilizados também pra descrever a sua própria definição do gênero caipira.

Para Sant'Anna, o cancionista caipira é parte da literatura popular brasileira, e esta é herdeira da literatura popular da Europa Medieval ou, na sua definição, a literatura popular de antiga procedência. Nesta perspectiva, o modo de cantar e narrar os fatos cotidianos tal como visto nas regiões rurais do Centro-Oeste, Sul e Sudeste brasileiros têm uma origem histórica com os trovadores medievais. Por isso, parte de seu livro é dedicado às comparações entre poemas medievais e as modas<sup>7</sup> caipiras gravadas em disco, ou seja, as canções caipiras registradas pela indústria fonográfica a partir da década de 1920. Ao enfatizar a longa procedência da

---

<sup>6</sup> Para acompanhar a discussão sobre o modernismo brasileiro ver Moraes e Naves (1998). Em Isaiah Berlin temos uma discussão sobre o romantismo de Herder e o iluminismo. Stocking Jr. inicia uma discussão sobre a influência do romantismo na antropologia cultural norte-americana do início do séc. XX. Sobre a relação entre o modernismo brasileiro e o romantismo alemão ver Travassos e Cavalcanti.

<sup>7</sup> Aqui vale ressaltar que o enfoque de Sant'Anna na “Moda Caipira de raízes” difere do enfoque de Nepomuceno sobre a moda de viola, este um estilo de música caipira definido. Já o que Sant'Anna chama de moda caipira engloba um grande número de estilos sonoros rurais, como cateretê, lundu e a própria moda de viola, e exclui os ritmos sertanejos surgidos a partir da década de 1960. Em seu livro não fica claro se o autor difere o gênero música caipira da sua própria definição de moda caipira, mas ao fazer uma comparação entre as modas caipiras “gravadas em disco” – ou seja, que têm um registro fonográfico – e a modas medievais, o autor parece querer diferenciar a sua compreensão de moda caipira da compreensão do senso comum sobre o gênero música caipira. Através da observação das suas análises é possível perceber que a moda caipira é toda a canção caipira possível de ser aproximada das poesias medievais, com especial atenção para as toadas, cateretês e modas-de-viola.

moda caipira, Sant'Anna busca demonstrar que as suas *raízes* são longínquas e aqui chegam com os portugueses colonizadores e crescem com a mestiçagem. Assim, ele afirma que as “raízes” da cultura brasileira se exprimem “*por um sentido de rusticidade, de espontaneidade, de uma condição naïf, fauvista, se colocadas em confronto com os princípios estéticos do Velho Mundo...*” (Sant’Anna: 76, grifos meus). A “moda caipira” é abordada principalmente enquanto um texto literário marginal que precisa ser retirado desta condição e não como canção<sup>8</sup>. Mesmo quando fala de poesia aviada, o que o autor ressalta são as características literárias do texto, desconsiderando os aspectos técnicos formais das canções analisadas<sup>9</sup>.

O “afetivo”, o “irracional” e o místico seriam a base da estrutura do romanceiro popular brasileiro resultante da miscigenação e do desterro de negros, portugueses e indígenas e as temáticas caipiras ressaltariam um temperamento [do] mestiço. Este sentimento é o cimento de uma arte nacional *mestiça* que, por conta das intempéries da colonização, traz consigo o germe da sobrevivência e da permanência. Diz o autor que “com o correr do tempo, e unidos pelo conflito de uma anulação de seus totens simbólicos, pela dessacralização e discórdia da vida, esses povos e culturas se entrecruzaram movidos pelo reconhecimento, no outro, dos calvários que identificaram a todos. Assim, criou-se a identidade da resistência pela resignação dolorosa, como alternativa de sobrevivência” (Sant’Anna: 74). Assim, a moda caipira é ícone e metáfora da sobrevivência da cultura nacional no contexto da moderna indústria fonográfica. A música caipira é permanente justamente porque se origina desta arte brasileira mestiça e resistente.

Ao tomar a moda caipira de raízes como ícone da arte brasileira, Sant'Anna abrange o seu próprio sentido de colonização, que ele atribui não apenas aos portugueses, mas também aos espanhóis. Daí que em todo o livro discorra sobre uma colonização ibérica. A contribuição para a miscigenação não se limita a portugueses, espanhóis, negros e indígenas, mas, também aos italianos, holandeses, franceses. Assim, ele distribui as diferentes contribuições de cada elemento racial na moda caipira de *raízes*:

---

<sup>8</sup> De um modo geral, críticos e produtores de música caipira tendem a observá-la como música folclórica. Sem querer me aprofundar no problema da classificação da música folclórica e da canção, abordo a música caipira como algo que não se circunscreve mais e apenas em seu contexto de produção, dado que desde a década de 1930 ela é gravada em discos e participa do campo da indústria fonográfica. Para uma discussão mais aprofundada do tema, ver Sandroni.

<sup>9</sup> Acredito que em parte isto se deve ao fato da música caipira ainda ser abordada como música folclórica e não como música popular.

...É branca nas formas e rimas, e um tecido de negros, índios e brancos no pensamento e afeto. Expressa pela viola e seus cantadores a amargura hereditária das matizes [sic] culturais brasileiras; o lusitano exilado e melancólico, o índio e o negro escravos desterrados, mortificados pela miséria física e moral... (Sant' Anna, p. 93).

Sant' Anna difere, neste ponto, dos outros dois jornalistas, que vêem no português o principal elemento fundador de um modo de vida caipira. Para Ferrete, a música rural brasileira se origina da miscigenação do índio com o português colonizador e a contribuição negra seria menor em relação a estes dois elementos. Tal teria ocorrido devido ao fato de que, ao chegarem na nova terra, os negros supostamente já teriam encontrado ecos da nova civilização que surgia. O autor discorda da visão corrente no senso comum que aborda os portugueses como colonizadores. Para Ferrete, além do intuito de colonizar as terras recém-descobertas, também era intenção dos portugueses povoá-las. Povoação e exploração foram necessidades conjuntas que se impuseram aos portugueses dados os “parcos” recursos que a terra oferecia, “salvo pelo pau-brasil, utilizado para a tintura”, nos dois primeiros séculos da presença portuguesa.

Também neste ponto Sant' Anna e Ferrete divergem. Para o comunicólogo, foi a busca desenfreada por riquezas e especiarias que pudessem ser encontradas na nova terra, e não o intuito povoador, que proporcionou o contato étnico originário do modo de vida caipira.

... Essa turba invasora [os portugueses] e aventureira não tinha outro objetivo – já que não viam a cobiçada pimenta das Índias – senão garimpar em cada redor, com os olhos ávidos, por um tronco de brasil, uma pepita de ouro ou outra colheita que permitisse enriquecer e colorir depósitos, algibeiras e baús. Ao mesmo tempo lá estava, em porto seguro, a gaitinha de fole aldeã, o tamboril dos bailes de aldeia, a animarem a aspereza da saudade, num dançar sem enfeites, sem regras e sem medidas, como se alguma coisa nova estivesse nascendo, ou então tão antiga, **tão ancestral como o mito da soltura de viver...** (Sant' Anna: 70).

Ao observar a história da música caipira, conforme é contada por Nepomuceno, Ferrete e, principalmente, por Sant' Anna, é possível perceber a preponderância do elemento português<sup>10</sup> como fundador – ou que aquele que possibilitou o surgimento – de uma cultura brasileira. Se na história da música caipira, o índio e o negro não são desconsiderados como elementos que colaboraram para o folclore brasileiro – que veio a se tornar base da formação das culturas e identidade nacionais –, esta contribuição só se torna possível pelo papel de desbravador, colonizador e povoador desempenhado pelos portugueses. Assim, a supervalorização do

---

<sup>10</sup> Seguindo uma orientação proposta por Roberto DaMatta, é possível observar o português não como o sujeito empírico, mas como um recurso discursivo que justifica, entre os críticos, a fundação da “nação brasileira” e de uma “musicalidade” nacional.

elemento português na história da música caipira não está calcada nas teorias racistas, que asseguravam a superioridade do homem branco sobre o negro e o indígena, mas na percepção do papel mediador e heróico desempenhado pelos portugueses. Porém, na análise de Sant'Anna, o caráter heróico do português desbravador não o exime da *culpa* por um processo de colonização doloroso para o indígena e para o negro. Assim, ele toma o cuidado de retirar de suas análises a figura do bandeirante – este louvado por Nepomuceno como o heróico semeador do modo de vida caipira – e também dos fazendeiros, associados a sistemas econômicos exploratórios que destoam de sua imagem do caipira simples, cortês e, principalmente, membro da base da pirâmide social brasileira. O caipira enquanto fruto da miscigenação, não é evocado pela sua contribuição enquanto “raça”, mas enquanto o “brasileiro de fato”, herdeiro das mazelas sociais de indígenas e negros. A herança ibérica, por outro lado, é reconhecida na música rural pelas formas melodiosas e principalmente pelo romanceiro popular.

É no bandeirante paulista que Nepomuceno vê o herdeiro direto do caráter desbravador português, e apesar de atribuir à miscigenação às *raízes* da música caipira, é ao bandeirante que ela tributa a sua expansão, fortalecimento e permanência. É o “espírito” aventureiro e desbravador do português que origina os bandeirantes, tropeiros, os boiadeiros e os *modernos* peões de rodeio. A figura do desbravador – seja o português colonizador, seja o bandeirante paulista – é o ancestral do caipira, narrado pelos jornalistas como personagens do tempo mítico da colonização. É ele próprio *raiz* da música caipira, pois doou-lhe suas características de resistência e permanência.

Apesar da afirmativa da jornalista Rosa Nepomuceno de que a expressão sertanejo-*raiz* veio a identificar os gêneros rurais “tradicionais”, em oposição aos novos estilos dos sertanejos românticos, a categoria *raiz* também é utilizada para identificar outros gêneros musicais, como o samba e o forró. A expressão reforça principalmente a supremacia do velho/passado/autêntico em relação ao novo/moderno/inautêntico. A compreensão da noção de *raízes* permite compreender também o que é considerado música caipira em oposição à música sertaneja moderna, e tal como pensada pelos três autores observados, vai além do estabelecimento de uma antinomia entre música caipira – equivalente à música sertaneja-raiz – e a música sertaneja moderna, pois revela não apenas a definição do que é a música caipira, mas a busca de uma autenticidade que se perdeu. Assim, *raízes* é tudo o que tenha esta aura de história e de passado – que são a própria base da noção de autenticidade. No entanto, não é

um passado imemorial, mas sim aquele que se constrói tendo como pano de fundo a colonização. Daí que o mito das três raças ocupe um lugar especial no pensamento dos críticos da música sertaneja romântica, pois a sua reconstrução e reafirmação permitem findar esta busca. No mito das três raças – *raízes* da música caipira – a autenticidade caipira é reencontrada. A acusação de abandono das *raízes*<sup>11</sup> se origina da percepção de que este grupo deixa de lado a sua própria história.

Ainda que ao nível do beira-chão, ou principalmente por isto, a Moda Caipira de raízes nunca sai da moda: carrega em sua índole a atemporalidade e vinculações com os códigos e símbolos das orquestrações elementares da existência, afortunados pela talhadura do tempo... (Sant'Anna: 239).

Mesmo admitindo-se que os atos sociais em geral têm a consistência da permanência, no meio rural seus referenciais são mais duradouros, pois agarram-se às raízes fundamentais da tradição. O escritor de modas caipiras se move em bases de previsão alicerçadas nos atos culturais de seu meio, com os pés no presente e os olhos no passado (Sant'Anna: p. 112).

A música caipira ou rural parece ter nascido para a imutabilidade dos próprios meios. Melhor explicando: ficou para sempre criança (Ferrete: 121)

Nestas reconstruções da história da música caipira, presente e passado são articulados de modo que permanência e *durabilidade* sejam equivalentes a imutabilidade, assegurada por uma tradição e pelo seu caráter intrínseco de atemporalidade ou da capacidade de atravessar os tempos. Com isto, Sant'Anna finaliza sua história da música caipira na década de 1980 e enfatiza sempre que suas análises pretendem abordar uma moda caipira de raízes que antecede a sua gravação em disco a partir da década de 1920. Aliás, como dito anteriormente, ele considera as gravações em discos de músicas caipiras como simulacros da moda caipira de raízes, e é de tal modo que as analisa. A mudança, neste caso, é sempre percebida como uma deterioração da música caipira. No livro de Nepomuceno, em diversos trechos a introdução de novos elementos na música caipira é vista com desconfiança e apontada como contribuições

---

<sup>11</sup> Em “O discurso crítico brasileiro”, Maria Eneida de Souza aponta seis metáforas presentes no imaginário da crítica cultural sobre a transculturação (que “explora e discute as relações entre universalidade e identidade nacional, modernização e projeto político de homogeneização social, assim como a constituição de discursos contraculturais em sociedades neocoloniais, marginalizadas e dependentes” (Souza: 47)). Nas narrativas críticas sobre os gêneros caipira e sertanejo, destaco principalmente as metáforas econômica – enfatizando os ganhos e prejuízos da colonização – e orgânica – destacando como elemento natural a idéia de raiz, que traduz-se para a cultura. Assim, no discurso crítico brasileiro, a “identidade dialética da cultura brasileira” estaria “condenada a oscilar entre o local e o universal, o mesmo e o outro, a civilização e o primitivismo, o moderno e o arcaico” (Souza: 51). Em “A canção crítica” Santuza Naves debate os valores que cercam a atividade crítica relacionada à música popular que vêm se delineando mais por critérios antropológicos e culturais do que pelas concepções vanguardistas de apuro técnico e inovação. Ferrete, Nepomuceno e Sant'Anna pautam suas reflexões tanto tomando como ponto de partida as metáforas econômica e orgânica quanto sobrepondo os critérios antropológicos às questões técnicas referentes à música caipira e à música sertaneja.

para a sua descaracterização ou para a perda de sua autenticidade. Ironicamente, novos termos surgem para classificar o que é mais velho, para diferenciá-lo do que é *moderno*. Já para Ferrete, a música caipira se manteve imutável ao longo do tempo e a necessidade de mudanças, advindas com o surgimento da indústria fonográfica, do rádio e, posteriormente, da TV, só encontraram base nas misturas com outros gêneros. É como se por si mesma a música caipira não fosse capaz de sofrer modificações.

Menos de um decênio após o descobrimento... vingava o ‘confronto de destinos’, nascia a mestiçagem da velha cultura, **em tempos ávidos**, mercantilistas, com etnias e modos de organização vivencial em estado de graça, marcado pelo primarismo das relações antropológicas ameríndias e africanas, primarismo de ‘gente boa e bela simplicidade’, como observara Pero Vaz de Caminha (Sant’Anna: 71, grifos meus).

A reconstituição não apenas da história da música caipira como da história do Brasil, faz da colonização um tempo mítico, no qual o passado é reconstruído como um discurso autenticador da noção de *raízes*. Assim, se a memória e o tempo vivido dos autores são testemunhos das mudanças ocorridas com a música caipira, e que levaram ao seu afastamento da música sertaneja, esta reconstituição da história é a própria reconstituição do contexto “autêntico” de produção da música caipira. Ou seja, como o passado da música caipira não está associado à memória, mas a uma suposta antigüidade, torna-se autêntico tudo o que narrativamente se apresenta neste tempo mítico original.

O passado histórico reconstruído tem um caráter totalizante, em oposição ao caráter fragmentável do presente. Por isso a atemporalidade e imutabilidade enquanto permanências não implicam um simples ideal de congelamento: não é como se simplesmente nada houvesse mudado. Em última análise, ocorre que na música caipira as mudanças não devem refletir o modo de vida do presente moderno e fragmentado, mas sim este tempo mítico idealizado. Sant’ Anna acredita que por ser herdeira do *passionalismo ibérico*, a moda viola, mesmo ao narrar ou descrever contemporaneidades, remonta ao passado. Deste modo, para os críticos da música sertaneja moderna, a música caipira dificilmente é concebida fora do tempo passado que a origina. Daí que as figuras do português, do caboclo miscigenado e do bandeirante desbravador ganhem relevância, pois autenticidade está na totalidade histórica – vista através da sucessão contínua destas personagens – e espacial – costurada pela figura do bandeirante que “descobre” o interior do país.

Nasce nossa arte vocacionada para a primariedade, para a sensualidade, devido à hegemonia, nas raízes do cruzamento especial de estratos autóctones sobre matizes culturais peninsulares que, teoricamente, podia colonizá-los à força (Sant' Anna: 76).

A partir desse substrato [mudanças nos níveis culturais] e da fusão de caldeamentos crus e cozidos (diria Levi-Strauss), e considerando as transformações que se processam a partir das condições geográficas, das demandas migratórias internas e imigrações estrangeiras, nasceu um gênero cultural: o caipirismo e seus domínios expressivos (Sant' Anna: 78)

No pensamento de Sant' Anna, duas categorias equivalentes surgem para dar conta do que seria o estilo de vida caipira: *caipirismo* e *primitivismo* (ou *primarismo*). O *caipirismo* é um modo de vida totalizado do morador das áreas rurais das regiões Sudeste, Sul e Centro-Oeste do Brasil, decorrente deste “cruzamento especial de estratos autóctones”. O *primitivismo* diz respeito a um grupo de características pertencentes ao campo do não civilizado que ainda estão presentes no caipirismo. Apesar de serem categorias amplamente usadas por Sant' Anna, ecoam também em Nepomuceno e Ferrete. Na perspectiva destes autores, o caipirismo é a expressão do primitivo e do *naïf*, que corresponde ao *mito da soltura de viver* evocado por Sant' Anna; equivale à liberdade criativa, à ausência de regras da coroa portuguesa sobre seus súditos brasileiros. O “passionalismo ibérico” é uma das características que distinguem tanto o modo de vida caipira quanto a música que supostamente é sua forma de expressão artística. Este passionalismo, a *sensualidade*, a *nostalgia* e a *simplicidade* são consideradas sentimentos vividos por portugueses, indígenas e negros como um banzo e reconhecidos por Sant' Anna como uma *síndrome do pastoril*. Para ele, isto justifica que a moda caipira seja caracteristicamente “nostálgica, melancólica e apaixonada. [pois] Reflete o sentimento do povo, no que lhe possa exercitar a imaginação” (Sant' Anna: 93).

A idéia de um modo de vida primitivo e totalizado fortalece para os autores que a arte, ou a música caipira, tem um fim em si mesma e resume-se ao contexto ritual, que compreende também os momentos de lazer – pois na perspectiva dos outros nas regiões rurais a arte, a religiosidade e a diversão eram parte de um mesmo ritual. Daí então que para Sant' Anna as canções caipiras gravadas em disco não passem de imitações dos contextos rituais em que são produzidas. A percepção radicalizada de Sant' Anna é de que a moda caipira de raízes é quase que única e exclusivamente aquela que se produz e se encerra nas festas rurais do interior do país, pois é fruto da criação coletiva, tanto porque o público “é partícipe, intervém produtivamente e influi como modelador e realimentador de energias criativas” quanto porque esta criação também se dá nos contextos rituais, como os “cânticos das Folias de Reis, das



Festas do Divino e das festas de São Gonçalo” (Sant’Anna: 17). Para Ferrete, na música caipira pensa-se sempre em reforçar a singularidade do caipira, este um tipo rurícola moldado segundo as condições naturais encontradas em suas aventuras desbravadoras e definido principalmente a partir do interior de São Paulo<sup>12</sup>.

Vem dos trabalhos de José de Souza Martins e Waldenyr Caldas<sup>13</sup> – estes baseados principalmente nos trabalhos de Antônio Candido sobre os caipiras paulistas – esta definição da música caipira como aquela que é contextualmente ritualizada. Sendo parte do meio rural, o deslocamento da música caipira implicaria necessariamente em sua descaracterização. A música sertaneja, ao contrário, seria aquela diretamente ligada à vida urbana, uma “*imitação*” da vida rural nas grandes cidades cujo objetivo seria satisfazer as necessidades de lazer e diversão de um novo público: trabalhadores rurais, seus filhos e netos migrantes. Nepomuceno e Ferrete, tal como Sant’ Anna, recorrem a estes autores para reafirmarem sua compreensão da ligação da música caipira com o contexto ritual. Porém, compreendem que a música sertaneja – mesmo que voltada para o público que migrou dos campos para as cidades na segunda metade do século XX – é tão autêntica quanto a música caipira, pois este público da cidade não é ele mesmo urbano, ou ainda não é urbanizado. Para estes autores, a inautenticidade vem com a música sertaneja moderna que deixa de refletir o *caipirismo*. Sant’ Anna não partilha desta compreensão, pois enquanto “*imitação*”, esta moda caipira gravada em disco não daria conta das relações sociais que a originariam. Na sua análise existe um fosso entre o urbano e o rural que não pode ser conciliado através da mediação da música pois, enquanto arte, esta expressaria apenas o seu próprio contexto. Assim, o êxodo dos moradores das áreas rurais para as cidades apenas teria contribuído para um falseamento da música sertaneja em música caipira.

---

<sup>12</sup> Em sua atenta descrição do modo de vida dos moradores de Bofete, involuntariamente Antônio Cândido inaugura uma nova perspectiva sobre o modo de vida do caipira, baseado na totalidade das relações circunscritas ao bairro rural. Em ambos os trabalhos aqui analisados os autores recorrem às imagens traçadas por Cândido para “autenticarem” as suas análises.

<sup>13</sup> Os estudos de Caldas sobre a música sertaneja adotam uma perspectiva marxista presente nas décadas de 1960 e 1970 e abordam a música sertaneja como meio de controle ideológico por parte da indústria midiática. Ao retomar o pensamento adorniano e sua tese da regressão da audição, vê na arte uma função transformadora, perdida com o advento da indústria cultural. No seu trabalho sobre folia de reis na década de 1980, Suzel Reily percebeu o quanto os estudos sobre religiosidade no Brasil estavam submetidos à perspectiva marxista, “na qual o catolicismo popular era visto como um mecanismo ideológico que refletia e reforçava as relações de poder existentes” (Reily: 6). A observação de Reily pode ser estendida a toda uma gama de estudos sobre a cultura, como o próprio Caldas.

No entanto, a noção das “raízes” – comum aos três autores – está neste passado mítico e primitivo, do qual a música caipira é ou deve ser a forma de expressão maior. Nos discursos destes críticos, neste passado a música era parte de uma relação social total. Porém, na percepção de Sant’Anna, a música caipira autêntica é única e exclusivamente este gênero que foi feito no passado, nas raízes da formação do Brasil. Nepomuceno tem uma posição mais flexível, e apesar de dar ênfase às raízes ou origens coloniais da música caipira, sua visão de autenticidade atrela-se muito mais a uma idéia de não *modernização*. Para Ferrete, as “raízes” estão nos modos primitivos de produção, e a ruralidade seria sua base do desenvolvimento do homem. Assim, o autêntico é o rural e tudo o que ele caracteriza. É no tempo mítico, originário do homem ou do brasileiro, que estão plantadas estas raízes que definem a autenticidade da música caipira e sua principal característica está neste modo de vida totalizado<sup>14</sup> – resumido simplesmente como caipirismo –, na qual todas as coisas são inseparáveis umas das outras.

#### **“A ordem agora é ser moderno”: a transformação da música caipira em música sertaneja**

A postura de ‘**querer ser moderno**’ rejeitando o que é **do povo**, portanto, entra em dissonância com o próprio sentido de modernidade que, no Brasil, se fortaleceu com a plêiade de literatos e intelectuais da geração de 1930 (Sant’Anna: 335).

Mas quem, nessa vida internauta, quer ser modernista? **A ordem agora é ser moderno**, ser multi, internacional, dominar linguagens (Nepomuceno: 24).

*A roupagem dos intérpretes iria aderir ao ‘visual’ dos chamados shows urbanos, a moda de viola teria tudo a acompanhá-la, menos viola, e os gêneros típicos cederiam lugar a ‘mexicanizações’ ou ‘paraguáismos’ gradativos, em clara demonstração de adaptação cultural ao que era comercial. Chegou-se a introduzir guitarras elétricas no acompanhamento, com justificativas de ‘modernização’ ou ‘adaptação à nova realidade’ (Ferrete: 70)*

---

<sup>14</sup> Aqui é possível retomar a discussão de Edward Sapir sobre culturas autênticas e culturas espúrias, pois da perspectiva da crítica ao sertanejo moderno, seus representantes deixam de lado seu legado cultural, optando por um caminho financeiramente mais rentável. No entanto, a partir das entrevistas que fiz com a dupla Valdo e Vael, de Alto Belo, é possível observar que por um lado as duplas sertanejas modernas lidam com valores mais ligados aos critérios vanguardistas de elaboração artística e, por outro, vêm tanto na tradição herdada, reconhecida como um dom, quanto na relação direta com o público – para qual se dirigem os valores ligados ao apuro técnico e a modernização – a base de seus trabalhos enquanto cantores e compositores.

As citações acima podem ser descritas como um *mal-estar* provocado pela compreensão daquilo que os críticos da música sertaneja aqui analisados descrevem, com maior ou menor desconforto, como a *mistura*<sup>15</sup> dos ritmos e instrumentos considerados *tipicamente* caipiras com outros ritmos e instrumentos *estrangeiros*<sup>16</sup> ocorrida a partir da segunda metade do século XX. A *mistura* indica a fusão entre diferentes ritmos; a composição e gravação de diferentes estilos por um mesmo compositor/intérprete; ou ainda a introdução em gêneros musicais de instrumentos que lhes são considerados estranhos (como a cuíca na música caipira ou a viola no samba). Tal como apresentado pelos autores, esta *mistura* é compreendida por produtores, compositores, músicos e duplas caipiras e sertanejas como uma *modernização*. No entanto, este processo entra em dissonância com o sentido de autenticidade de Ferrete, Nepomuceno e Sant'Anna, que vêem na *modernização* da música caipira a perda de suas *raízes* e de sua *autenticidade*.

#### *Caipira ou sertanejo: o paradoxo de Ferrete.*

Em todo o seu livro, Ferrete se vê ao mesmo tempo confrontado com o paradoxo enunciado no título “*Capitão Furtado: viola caipira ou sertaneja?*” e provocado justamente por esse *mal-estar* da *modernização* da música caipira: assim, o autor tanto critica a mesclagem de ritmos e instrumentos *estrangeiros* com a música caipira, quanto se impõe a missão de biografar aquele que é considerado um dos primeiros a trazer para o gênero influências de músicas paraguaias, uruguaias e mexicanas, como as guarânias, rancheiras e corridos. Sobre Capitão Furtado, disse Nepomuceno:

[Sua] sorte estava (bem) lançada. Até o final de sua vida, sem tocar um instrumento – arranhava o viola –, ele comporia, segundo seu depoimento, mais de mil letras de música, cerca de 350 gravadas. Foram modas de viola, maxixes, valsas, sambas, toadas, baiões, congadas, galopes, arrasta-pés, fandangos, marchas, forrós, guarânias, xotes, rancheiras, canções, desafios, boleros, dobrados, cateretês, corridinhos, calangos, rasqueados, lundus, batuques e mazurcas, gêneros pelos quais se aventurou (Nepomuceno: 280-281).

No capítulo “*A música rural no Brasil*”, Ferrete faz entre os gêneros caipira e sertanejo uma diferenciação geográfica: enquanto a música caipira seria aquela produzida nas regiões Sul,

---

<sup>15</sup> *Mistura* é uma categoria nativa usada largamente tanto pelos críticos da música caipira quanto pelos artistas-foliões de Alto Belo.

<sup>16</sup> A partir da compreensão do que seja *mistura*, tem-se que *estrangeiro* é tudo o que não seja reconhecido como pertencente ao campo da música caipira.

Sudeste e Centro-Oeste, e equivalente à música rural, a música sertaneja seria encontrada no Nordeste brasileiro. A substituição da nomenclatura música *sertaneja* por *nordestina* para identificar a produção musical do Nordeste é considerada por ele um erro e motivo de confusão entre pesquisadores. Além das diferenças geográficas, características atribuídas à formação cultural da região também marcariam os dois gêneros, assim como a distinção entre os instrumentos principais atribuídos a cada um deles: a viola caipira e a viola sertaneja. Por isso, ele afirma que “*a música que falaremos aqui [no livro] é a caipira. Deixemos a sertaneja propriamente dita para sua própria oportunidade*” (Ferrete: 27). Para além desta distinção objetiva, a sua percepção de uma diferença qualitativa entre caipira e sertanejo se submete à sua compreensão de que “*o sertão descrito por Euclides da Cunha não tem nada a ver com as zonas rurais do Centro-Oeste, do Sudeste ou do Sul, parecendo-nos absurdo fazer indistinções entre o habitante da sylvia horrida e aquele que cultivava terras prósperas*” (Ferrete: 26). O rural é pensado como o lugar da prosperidade que vem a diferenciar o caipira do sertanejo, daí que ele torne *música caipira* e *música rural* equivalentes.

Contudo, a afirmativa de Ferrete torna-se apenas uma meta a ser alcançada, pois a categoria *música sertaneja* o persegue em todo o livro e ganha novos significados principalmente no último capítulo, “*Do jeca ao mariachi: a trajetória da transformação*”, no qual ele se dedica a traçar um panorama das mudanças ocorridas com a *música rural* no Brasil. Aqui, são as semelhanças advindas do processo de colonização que tornam possível que diferentes ritmos sejam reconhecidos tanto por moradores das regiões *caipiras* quanto das *sertanejas*. Assim, afirma que

Temos no Brasil regiões distintas de manifestação cultural, numa desigualdade que, todavia, possui pontos em comum bem definidos por meios triviais. Por exemplo: a sanfona. Ela sempre foi instrumento característico de todas as regiões brasileiras, vulgarizada que se tornou pelos portugueses em trezentos anos de predomínio cultural. Certos tipos de viola... assinalam sonoridades de norte a sul do país em forma homogênea, demonstrando unidade em certos aspectos da desigualdade e coesão na identidade nacional (Ferrete: 117).

Deste modo, a despeito das diferenças regionais que Ferrete evoca para distinguir a música caipira da música sertaneja, ele reconhece um conjunto de semelhanças que dão unidade e coesão à *versatilidade* – categoria usada pelo próprio autor – da “música popular regional do Brasil” e à do próprio Capitão Furtado. As *músicas regionais* seriam marcadas pela referência ao mesmo processo de formação cultural, porém assumiram um *sotaque característico* que as diferenciaria da música urbana, leia-se, da música produzida em São Paulo e no Rio de

Janeiro. Assim, e apesar desta *versatilidade*, as músicas *caipira* e *sertaneja* não seriam reconhecidas por *seu público*, dado que até os primeiros discos produzidos por Cornélio Pires eram interpretadas por cantores destas duas cidades – não autenticamente caipiras ou sertanejos. Esta situação é atribuída por ele à falta de intérpretes regionais, o que não ameniza sua percepção de que isto soava como uma *imitação* ou *inautêntico*. Capitão Furtado, com toda sua *versatilidade*, era um *autêntico caipira*, pois que o *autêntico* é definido por uma série de influências históricas e geográficas. O autor afirma que “*Ariovaldo Pires não ‘imitava’ aproximadamente o tipo exercente do fascínio. Ele próprio era o tipo*” (Ferrete: 58). Neste sentido, o grande mérito de Cornélio Pires e Capitão Furtado foi trazer para o cenário musical da época os *caipiras autênticos*, em substituição àqueles artistas que apenas “*imitavam*” os homens rurais.

A *autenticidade* de Capitão Furtado é destacada por Ferrete também quando ele compõe canções influenciadas por outros ritmos latinos. Ao sucesso de uma de suas versões de uma música mexicana é conferida uma “*atração social dos próximos*”, uma certa disposição para a *cultura* das regiões rurais de outros países. Contudo, o autor reconhece no sucesso desta música uma abertura para que as *misturas* de ritmos *caipiras* e *estrangeiros* “*resultassem num outro tipo de canção rural*”(p.122). Apesar desta abertura, ao trazer canções *estrangeiras* para a música *rural* feita no Brasil, Capitão Furtado as teria submetido ao seu próprio estilo *caipira*, fazendo tais canções passarem por um processo de *acaipiramento*, ou seja, submetendo-as às características da música *rural* brasileira.

Porém, na crítica de Ferrete não foi a simples *mistura*, mas sim o *comercialismo* – o excesso de misturas em busca do aumento da venda de discos – que transformou a música rural. Neste ponto, ele aponta o surgimento de uma nova tendência – um *tertium genus* – que passa a reconhecer como o *atual sertanejo*<sup>17</sup>. Esta *modernização* iniciada por Capitão Furtado teria encontrado em artistas como Milionário e Zé Rico *requisites total de alienação do gênero* (Ferrete: 123) e caminhado então para uma transformação que ele não reconhece como música rural. À dupla Cascatinha e Inhana são destinadas críticas de apego às fórmulas de sucesso, sem que tenham contribuído para que o gênero se renovasse. Para o autor, com o

---

<sup>17</sup> Os compositores e intérpretes alvos da crítica de Ferrete são principalmente Milionário e José Rico e o Trio Parada Dura e outros do final da década de 1960 e toda a década de 1970. Dado que seu livro foi escrito no início dos anos 1980, ele não escreve sobre os *sertanejos românticos*, como Nepomuceno e Sant'Anna. A sua inclusão na dissertação deveu-se à tentativa de demonstrar que as diferentes reclassificações dos gêneros caipira e sertanejo submetem-se a diferentes percepções de autenticidade.

sucesso da guarânia *Índia* – uma versão de Capitão Furtado – a dupla contribuiu “para os sem-muita-imaginação atraírem público no sentido do consumo, gerando sementes, centenas de subprodutos” (Ferrete: 122). Para Ferrete, o apego de muitas duplas a estas *fórmulas de sucesso*, algumas delas descobertas por Capitão Furtado, teriam então resultado numa pasteurização da música sertaneja, e o que se acenou com a “*nova onda*” sertaneja entre os anos 70 e 80 era o retorno à *imitação* dos caipiras, fato que seria desconhecido do próprio público consumidor, o que ele sinaliza na última frase do seu livro: “*e os que a consomem, saberão?*”.

Preocupado com o possível comercialismo do amigo Capitão Furtado, Ferrete o questionou sobre suas incursões em outros gêneros musicais, além dos trabalhos realizados no teatro e cinema. A resposta do compositor foi que seus caminhos estavam subordinados à sua “*vontade de criar*”. A resposta para o paradoxo que Ferrete surge através da sua compreensão de que todo o trabalho de Capitão Furtado como compositor, versionista e escritor não se submeteu ao *comercialismo*, mas sim a uma bipartição entre o “*eugênico*” – sua própria vontade de aperfeiçoamento pessoal – e o “*herdado por tradição*” – o seu *caipirismo*. Aos olhos de Ferrete, a *autenticidade* de Capitão Furtado, o seu *caipirismo* herdado por tradição, não se abalou com seus trabalhos motivados pelo “*eugênico*”, antes se fortaleceu na medida em que estava submetida a sua vontade criativa.

#### *Sant'Anna e Nepomuceno e os dilemas da “modernização”*

Rosa Nepomuceno, apesar de em algumas partes de seu livro afirmar que a música caipira tem suas *raízes* na chegada dos portugueses ao Brasil e dedicar um capítulo ao tema, atém-se basicamente ao período no qual seu registro fonográfico foi iniciado até a década de 1990. O subtítulo de seu livro é sugestivo em relação à história que ela narra: ao contrário de Sant'Anna, que objetiva analisar uma música caipira que estaria exclusivamente ligada ao seu contexto ritual – mesmo usando em seus trabalhos cerca de 700 canções caipiras registradas em disco –, a autora prefere contar a história do gênero quando este “sai da roça” e vem para a grande cidade, ou seja, a partir do momento em que Cornélio Pires e seu sobrinho Ariovaldo – ou Capitão Furtado – passam a divulgar não apenas as modas de viola e outros ritmos caipiras através do registro fonográfico, mas também no rádio e com palestras proferidas para um

público “urbano” e intelectualizado. Pode-se dizer que ela faz uma *biografia* da música caipira produzida a partir da década de 1920.

Tanto na primeira quanto na segunda parte os capítulos são iniciados com a biografia de João Pacífico, um compositor de músicas caipiras que fizeram sucesso nas décadas de 1930 a 1950. Nepomuceno foi a última jornalista a entrevistá-lo, já para a confecção do seu livro – e lamenta que o compositor tenha morrido sem o reconhecimento público. Tanto sua vida quanto sua morte são comparadas à do cantor sertanejo Leandro – que formou com uma dupla sertaneja *moderna* com seu irmão Leonardo. Ambos vieram jovens para São Paulo: João Pacífico vindo das lavouras de café e Leandro dos cultivos de leguminosas em Goiás. Sobre eles, disse a autora:

Acontece que João viveu demais, quase 90 anos. Testemunhou todas essas transformações (da música caipira em música sertaneja), pisou tapetes vermelhos, vestiu ternos de linho, recebeu homenagens e, por viver nesse país talvez jovem demais para entender seus velhos artistas, velhos valores e velhas histórias, morreu pobre, isolado (Nepomuceno: 20).

Poucos meses antes... comovera o país a morte de Luís José Costa, o Leandro, aos 37 anos... foi o típico representante de uma geração de jovens de origem rural, ansiosos por se ajustar a outro perfil: o de sertanejo-pop, ou melhor dizendo, pop-sertanejo, abençoado pelas grandes gravadoras... Leandro topou o desafio do megasucesso. E nessa empreitada, a viola de dez cordas, instrumento típico do universo de João, desapareceu, irremediavelmente, entre tapas e beijos, soterrada sob o som amplificado por toneladas de equipamentos e as vendagens de milhões de discos (Nepomuceno: 21-22).

Ao comparar João Pacífico e Leandro, a autora os toma como metáforas de sua história da música caipira: de um lado, o *velho* representante de um gênero que seria a *expressão da alma do povo*, mas pouco valorizado; do outro, o jovem sertanejo moderno, cujo *sucesso* – definido pelas *vendagens astronômicas* – foi assegurado pelas gravadoras. O primeiro morreu idoso, porém ainda guardando suas jovialidade e vitalidade, testemunho vivo das transformações da música caipira; o segundo comoveu o país com sua morte precoce e agonizante, sem ter vida longa para usufruir de seu sucesso.

O *sertanejo-pop* (chamado também de *sertanejo romântico*, *sertanejo moderno* ou simplesmente *sertanejo*) de duplas como Leandro e Leonardo, Zezé di Camargo e Luciano e

João Paulo e Daniel<sup>18</sup> – duplas considerados *mega sucessos* da indústria fonográfica – são tomados não apenas pela autora, mas por diversas vezes que são convocadas em seu livro para corroborar suas narrativas, como aquelas que levaram a descaracterização do gênero caipira ao seu máximo. Parafraseando Ferrete, diria Nepomuceno que estas duplas teriam dado ao gênero *requintes total de alienação*, e lhes faz as mesmas críticas que receberam as duplas Milionário e Zé Rico e Cascatinha e Inhana no livro sobre Capitão Furtado.

A comparação entre Ferrete e Nepomuceno demonstra a convivência da autora com seu próprio paradoxo e guarda semelhanças e diferenças com o biógrafo de Capitão Furtado. Para a autora, é na década de 1950 que a música rural perde *sua pureza e seu sotaque*, ao mesclar as modas de viola com outros gêneros latinos e a incorporações de instrumentos que não a viola. Diante disto, ela advoga a necessidade de preservar as *características originais* da música *interiorana*, para que ela não desapareça (Nepomuceno: 23). Na sua perspectiva, até então *sertanejo* designava os gêneros não urbanos. No entanto, após as primeiras gravações em disco “*essas músicas começariam a ser impregnadas de signos das mais diversas procedências que as afastariam de suas raízes, cada vez mais*” (Nepomuceno, p. 112). Este afastamento das *raízes* ocorrido com a música sertaneja é justificado pelo empresário Beto Carreiro como uma *evolução, atualização ou modernização, uma adaptação aos novos sons*.

Para Sant'Anna, o advento da reprodução das modas caipiras em disco e a sua reprodução em rádio representou sua primeira mudança significativa. Tais mudanças cumpriram um ciclo de transformações e adaptação aos novos tempos, tais como ocorreram com os romances medievais. Nas décadas iniciais de sua transformação, a moda caipira teria perdido principalmente suas características literárias, transformando-se então “em baladas curtas”, tais como os romances atuais. Contudo, estas primeiras modificações nada teriam a ver com a música sertaneja romântica, que ele sequer chega a comentar em seu trabalho. Tal como Ferrete, a análise do autor em relação ao papel da indústria fonográfica e a transformação do caipira em sertanejo se volta básica e unicamente para a *Jovem Música Sertaneja*, da qual seriam representantes Milionário e José Rico, Trio Parada Dura e, ainda no início de suas carreiras, a dupla Chitãozinho e Xororó. Este *novo gênero* não traria consigo relações de

---

<sup>18</sup> Diversas outras duplas são hoje consideradas *sertanejas modernas*. Porém, as três citadas acima são as maiores em número de discos vendidos, e vistas como ícones deste novo gênero. Creio que por isso em todo o livro de Nepomuceno sejam alvos de críticas e despreços por parte daqueles que advogam a favor das *raízes* da música caipira. o mesmo não ocorre com Chitãozinho e Xororó, apesar de serem considerados os “*últimos a ostentarem sua herança rural*”.



identidade com a *moda caipira de raízes*, pois sua “*feições citadinas*” teriam somente “*resíduos culturais*” e se aproximaria mais do “gênero folhetinesco das fotonovelas de ontem e telenovelas de hoje”, cujos “problemas da vida” se resumiriam “na ansiedade das questões sentimentais e na alheação e frouxidão da cantilena impressionante, mexericos e futricas. (Sant'Anna: 362). Em uma análise calcada nos trabalhos de Caldas, estes “*resíduos culturais*” presentes na *Jovem Música Sertaneja* – “recortes de componentes da cultura” – colaborariam para a regularização e preservação da estrutura socioeconômica existente.

A nostalgia de Sant'Anna em relação à sua *moda caipira de raízes* possui o sabor amargo do tempo perdido com a modernização que relegou a todos sobreviverem em um mundo desencantado, dominado pelos meios de comunicação de massa, cujo controle ideológico transforma a população em “*mera consumidora*” e não em “*produtora de seu discurso final*”. Na diferença por ele estabelecida entre a *indústria do entretenimento* – da qual seria representante a *Jovem Música Sertaneja* – e o “livre cantar” do caipira – subordinado apenas às regras locais de sociabilidade e ao contexto ritual – estaria a base de sua justificativa para “... o desinteresse por atacado das novas gerações urbanas, [que] edulcoradas pelo poder voluptuoso dos meios de comunicação e pelo fascínio aos [*sic*] arrojos esbanjados dos efeitos eletrônicos (o *kitsh*) com aparência de luxo), impedem que se veja a Moda Caipira em sua dimensão cultural e estética, em sua **literariedade**” (Sant'Anna: 333). Porém, Sant'Anna vê na *jovem Música Sertaneja* um aspecto positivo: ao procurarem uma filiação com a moda caipira de raízes, contribuiriam para que a mesma fosse divulgada em todo país. Deste modo, ele cobra dos meios de comunicação que desenvolva o mesmo papel educador que os antigos rituais supostamente desempenhavam.

A autora não discorda desta modernização enquanto um fato por ela observado e associa as transformações ocorridas na música sertaneja a uma nova configuração da estrutura agrária brasileira, pois os novos sertanejos cantariam para “*um Brasil que voltava a ter no campo grande força econômica, quase seis décadas depois de ter experimentado o período mais rico da cultura cafeeira*” (Nepomuceno: 201). Ocorre então uma sutil relação entre as novas formas de produção agrícola e do enriquecimento principalmente da região Centro-Oeste e o próprio enriquecimento dos sertanejos modernos, de modo que ser *moderno* seria financeiramente mais atrativo do que ser *modernista* e por isto se daria a opção pela

“modernização” da música caipira via o “country” norte-americano<sup>19</sup>: por fim, os sertanejos românticos se dirigiam a um público que não mais poderia ser identificado como *caipira*.

Como já foi dito, o ideal de uma música caipira *autêntica* está fortemente atrelado a uma noção de contexto etnográfico, no qual todas as relações seriam partes de um todo inextricavelmente auto-referentes entre si. Esta percepção norteia não apenas a compreensão dos autores aqui observados, como também o mecanismo que estes utilizam para classificar e re-classificar o gênero caipira em sua passagem para o sertanejo moderno. Nepomuceno afirma em diversas partes do seu livro que a música caipira trazida das zonas rurais para os centros urbanos por Cornélio Pires e Capitão Furtado não era vista como comercialmente viável, como acontece com a música sertaneja moderna, por um lado; e também não tinha o *status* que passou a desfrutar entre uma parcela da elite intelectualizada, com o surgimento dos novos caipiras. Para Nepomuceno, apesar do preconceito contra a música caipira, supostamente considerada uma não arte, tornou-se financeiramente interessante para as gravadoras mantê-la, pois “a música do pobre, do interiorano e do suburbano, que daria cada vez mais lucro às gravadoras, tinha seu lugar definido no mercado: na segunda classe, no quintal<sup>20</sup>, na cozinha. Aquela, afinal, era a música do Jeca Tatu, acostumado a lavrar a terra e fazer dinheiro para o patrão reluzir elegante nos salões da cidade”(Nepomuceno, p. 162).

---

<sup>19</sup> Em *O campo na cidade*, Silvana Gonçalves de Paula reconhece que a “a emergência do fenômeno *country* no Brasil guarda estreita conexão com a experiência norte-americana, com o estilo de vida dos *cowboys* norte-americanos, no entanto, afirma que estas recriações não se tratam de “meras cópias” pois se inserem no campo da concepção aristotélica de *mimesis* e não na simples redução à *imitatio*. Por isso, “contém elementos transformadores e mesmo deformadores em relação àquilo que toma como ponto de partida” (de Paula: 9). A diferença mais significativa é referente à associação ao labor e à não sofisticação encontrada no estilo de vida *country* norte-americano. De acordo com de Paula “o ideário do cowboy norte-americano é construído a partir de uma identidade cujo conteúdo celebra a idéia do indivíduo simples, digno e respeitoso, mas definitivamente avesso aos maneirismos da vida refinada das cidades e dos ambientes sofisticados” (p. 11). Avesso à etiqueta e ao requinte, o *cowboy* norte-americano cultua uma certa solidão e isolamento em relação à urbanidade. O estilo de vida *country*, ao contrário, é fortemente baseado na urbanidade, aproximando-se a um estilo urbano de estética rural. Assim, “entre nós, o *country* fala francamente a favor de uma inserção da ruralidade nos critérios de civilidade urbana, uma inserção que se faz mediante o pleito da dignificação aristocratizante do ser humano... o estilo de vida *country* introduz o tema da ruralidade no cenário urbano e, neste sentido, intervém como elemento que dialoga com as fronteiras tradicionais que aqui delimitam a relação campo-cidade... de forma paradoxal ao seu modelo de inspiração, o *country* brasileiro acena para valores de refinamento do self e da condução da vida, isto é, aponta para valores que sejam capazes de evocar a idéia de distinção” (de Paula: 12-13).

<sup>20</sup> Na mesma coleção em que *Da roça ao rodeio* foi lançado, a história do choro é contada a partir de um movimento inversos, perceptível através do título do livro: *Choro: do quintal ao Municipal*. Faz uma clara alusão ao fato de na história do samba ser recorrente a idéia de sua marginalização frente a outros gêneros europeus. O discurso sobre uma marginalização da música brasileira é parte da sua própria história e, ao que parece, todos os gêneros – do samba à música caipira, passando pela bossa nova e pelo rock brasileiro – alegam sofrer de um “preconceito”, seja pelo tal “mercado”, seja por parte da elite intelectualizada. No caso do rock, a diferença está em que no debate sobre o mesmo, a marginalização é desejada, pois lhe confere autenticidade. Ver Freire F.

O caipira retratado tanto por Nepomuceno quanto por Ferrete e Sant'Anna – e cuja *autêntica* música caipira deve refletir – em nada se parece com os aqueles que possivelmente enriquecem com os progressos alcançados com os novos meios e modos de produção das zonas rurais de Mato Grosso, Goiás, São Paulo etc. Calcada na idéia de música como *expressão*, Nepomuceno vê nos sertanejos modernos o reflexo de uma nova elite agrária que nada tem a ver com o caipira, definida por sua *simplicidade, rusticidade, cordialidade e primitivismo* nas relações. Tais características justificariam então por que os sertanejos românticos não gostariam de serem conhecidos como caipiras: por um lado, com o enriquecimento proporcionado pelo sucesso de suas canções, procurariam apagar as “*cicatrices da pobreza*” que marcam o caipira. Por outro lado, se afastariam da “*triste e falsa*” imagem do Jeca Tatu criado por Monteiro Lobato<sup>21</sup>.

Neste ponto, Sant'Anna e Nepomuceno adotam uma mesma perspectiva, pois o autor também vê no surgimento de uma burguesia agrária a contribuição para o “florescimento” da *Jovem Música Sertaneja*. Mas o comunicólogo não vê entre os “*jovens sertanejos*” esta tentativa de desvinculação com o passado rural. Para ele, o próprio avanço das grandes lavouras de monocultura contribuíram para o surgimento de uma nova burguesia agrária, que teria acabado com as festas folclóricas e populares. Nas construções do Sambódromo – no Rio de Janeiro – e do Barretão – arena na qual são disputados os campeonatos de peões de boiadeiro em Barretos – estariam os exemplos das mudanças ocorridas com estes festejos: assim como o Sambódromo teria substituído o carnaval de rua, contribuído para o fim da sua espontaneidade e se tornado um evento “*marcado por grande movimentação financeira*”, os rodeios teriam substituído as festas rurais. As festas populares se perderam em meio aos aparatos técnicos e econômicos, viraram superproduções que inibiram a liberdade popular. A *jovem música sertaneja* surge então para atender a esta nova demanda. Em última análise, a música caipira se modificou porque o próprio contexto ritual caipira deixou de existir.

\*\*\*

A *modernização* da música caipira – a freqüente mescla e fusão com novos gêneros e introdução de novos instrumentos, ou seja, o processo constante de novas misturas – e sua

---

<sup>21</sup> A imagem de um caipira acorado, sorumbático e meditativo, criada por Monteiro Lobato através de seu personagem Jeca Tatu é rechaçada pelos autores, que buscam enfatizar um caipira alegre, observador e extremamente bem informado. Para Nepomuceno, Sant'Anna e Ferrete, a figura do Jeca foi responsável por parte do preconceito urbano que cercou o caipira e seu modo de vida.

transformação em música sertaneja é apontada por Nepomuceno como um processo contrário ao *modernismo* brasileiro, reconhecido como um “*ambiente antropofágico, em que o país se descobria belo e múltiplo*” (Nepomuceno: 109). A antropofagia de Oswald e o interesse de Mário pelo folclore nacional são apropriados nesta narrativa como exemplos de uma atitude interessada pela *coisa* nacional e por uma nova compreensão da diversidade cultural brasileira. Na modernização, ao contrário, a atitude principal seria a busca pelo *internacional* e pelo *multi*, com a adoção de novas tecnologias e linguagens que aproximariam o sertanejo moderno mais do *country* americano do que do caipira brasileiro.

Inezita Barroso, uma carioca de classe média alta que se interessou jovem pela música caipira, é analisada por Nepomuceno como uma representante desta *atitude modernista*. O projeto *modernista* de Mário e Oswald tornou-se o modelo dos discursos sobre a música caipira *autêntica* e a apropriação desta proposta passou a fundamentar uma determinada percepção sobre a cultura e a identidade nacionais harmonizadas com a diversidade interna, na qual estaria incluso o modo de vida caipira.

Provando que ser moderno era respeitar o passado, ela [Inezita] reinava em cena, divulgando um Brasil que aprendera a amar ainda na infância, com seus ídolos Mário de Andrade e Raul Torres – aquele país que se orgulhava de suas origens, de sua música, de sua cultura... (Nepomuceno: 151).

No entanto, a *atitude modernista* de Inezita Barroso traduz-se também pela aceitação da música caipira – que na análise de Nepomuceno sempre foi eivada de preconceitos – por parte de uma elite intelectual. Assim, ao longo do livro percebe-se uma tentativa constante da autora de demonstrar que música popular brasileira em geral está impregnada por “símbolos rurais” (Nepomuceno, p. 115). Assim, ela empreende uma defesa da música rural no quadro das músicas populares elitizadas, como a bossa nova. Deste modo, ganham destaque as gravações de música consideradas caipira gravadas por cantores como Elis Regina, Rita Lee e Milton Nascimento, e a influência do gênero sobre compositores como Tavinho Moura e músicos como Rogério Duprat. Em todos estes são reconhecidas *atitudes modernistas*, ou seja, o interesse pela música caipira e seu *uso antropofágico* na execução de novos arranjos.

Assim como para Nepomuceno, “*a postura de querer ser moderno abandonando as tradições populares*”, para Sant’Anna, destoa da busca de intelectuais brasileiros e europeus pela cultura popular como base da construção de uma identidade nacional e do próprio sentido que

estes conferem ao modernismo. Porém, para o autor, é na modernidade que o processo de *massificação* – que altera todos os valores relacionados às culturas populares – se efetiva. O desejo de *ser moderno* é parte desta *modernidade* na qual a elite converte a cultura **do povo** em uma cultura **para o povo**. O sentimento de inferioridade que teria a cultura *autêntica* se ligaria à história de discriminação sofrida pelo negro e pelo indígena e encontraria na adoção de parte da elite desta *cultura para o povo* uma resposta. Assim, a modernidade é instauração de um *modelo, marcado pela lógica do autoritarismo neoliberal e ligado à usura mercantilista...*“ (Sant’Anna: 350).

Sant’Anna busca situar a moda caipira entre as artes cultas, inseridas no contexto da civilização e como *“legítima representante da faixa culta em nossa canção brasileira”*.<sup>22</sup> Por isso, ela discorda do pensamento de uma pretensa cultura de elite, que não veria na moda caipira um caráter artístico e procura inseri-la no contexto das belas artes. Assim, ele afirma que:

Desde épocas longínquas, passado pelos primeiros 52 discos de 78 rotações realizados por Cornélio Pires na gravadora Columbia entre 1929 e 1931, **a moda Caipira de raízes mantém a ocorrência de procedimentos comuns na poesia dita ‘erudita’, letrada...** (Sant’Anna: 347).

E propõe que, tal como no projeto modernista de Mário – que propunha encontrar no folclore a matéria-prima para uma arte genuinamente brasileira – a *“arte ilustrada”* seja uma *“superação do popular”*, mas *“nunca uma ruptura”* (Sant’Anna: 77). Assim, por compreender que a *moda caipira* está inserida no contexto da *cultura ilustrada*, Sant’Anna vê menos positivamente sua aproximação da cultura de massa e propõe que ela ocupe um lugar próprio no campo das artes.

Sant’Anna não consegue fugir ao esquema de subordinação da cultura popular à cultura erudita, e pouco contribui para que esta antinomia seja ultrapassada. Do mesmo modo, na tentativa de uma superação da antinomia erudito-popular, Nepomuceno acaba por reafirmá-la. Ao usar em seus arranjos a viola – ícone da música caipira – e outras influências da música caipira, a jornalista considera que Rogério Duprat, Rita Lee e Jorge Benjor reintroduziram o gênero no cenário musical pela *porta da frente*. Ao mesmo tempo, iniciam-se, através de

---

<sup>22</sup> Sant’Anna afirma que entende-se *“por culto ‘um modo de encarar os valores que derivam de toda uma tradição cultural de cunho humanista’* (Umberto Eco, *Apocalípticos e integrados*: 301-302, apud Sant’Anna: 334).

Renato de Andrade<sup>23</sup>, as investidas da viola como instrumento camerístico, conferindo-lhe um novo *status*. Neste ponto fica evidente que a antinomia erudito/popular, alta/baixa cultura não é superada. Pelo contrário, busca-se, tanto em Sant'Anna quanto em Nepomuceno, uma espécie de “*eruditização*” ou “*elitização*” do gênero.

A aproximação do *sertanejo moderno* com o *country* norte-americano traz consigo os valores associados a uma *segunda colonização*. No livro de Nepomuceno, o historiador Antônio Carlos Tonca Falseti declara que “*a música caipira foi a última trincheira a ser vencida pela indústria cultural imperialista, que já exportara pra cá vários gêneros musicais*” (A. C. Tonca Falseti *apud* Nepomuceno: 203).<sup>24</sup> A música caipira como última forma de resistência a um *imperialismo* cultural americano – associado ao imperialismo econômico – é um tema recorrente, que igualmente contraria os valores modernistas apregoados pela autora, que vê nas tradições populares os meios necessários para a resistência à evocada globalização da cultura.<sup>25</sup> Assim, Rolando Boldrin, ator, cantor e ex-apresentador do programa *Som Brasil*, proibiu a entrada do cantor Sérgio Reis em seu programa, visto que este usava um chapéu de caubói americano. Em relação ao fato, ele declarou a Nepomuceno que:

Eu convidava todo mundo, desde que não fosse para cantar sucessos, mas música-raiz, modas, cateretês, e pedia que fossem vestidos naturalmente, sem roupas de show. Modernizar não é você pegar música americana e chupar os arranjos, pegar mexicana e botar letra em português. A gente tem que modernizar o que é da gente (Rolando Boldrin, *apud* Nepomuceno: 23).

A *modernização* é compreendida, ao nível do discurso crítico, como parte de uma nova colonização levada a cabo pela cultura norte-americana. Porém, ao contrário da colonização portuguesa – cujo povoamento teria permitido o surgimento de uma nova nação e do próprio *caipirismo* –, a *colonização* norte-americana estaria suplantando os valores do modo de vida e

---

<sup>23</sup> Renato de Andrade não foi o primeiro a usar a viola como instrumento camerístico. Ver em Nepomuceno nota 1, p. 178.

<sup>24</sup> Sant'Anna também partilha desta compreensão e afirma que: “*para o oprimido, a arte, a moda caipira são oportunidades concreta de emancipação*” (Sant'Anna: 116).

<sup>25</sup> Em “O ‘pessimismo ocidental’ e a experiência etnográfica”, Sahlins observa que o conceito americano de cultura começa a se desfazer no momento mesmo em que parecia se tornar dominante. A sua argumentação contra este “sentimento” se constrói propondo que o estudo da cultura não deve ser confundido com uma tentativa de salvação da “culturas” (ou ordens sociais) que, em teoria, estão se perdendo. Assim, nem o conceito de cultura, nem os povos “primitivos” sobre os quais a antropologia tem se debruçado desde a sua constituição sofreriam tal ameaça, pois tanto o conceito de cultura quanto estes povos não são “objetos” estanques e imutáveis. A cultura é mais que um reflexo do modo de produção e engloba um sistema de mundo, uma forma de organização social. Deste modo, a compreensão da cultura só é possível a partir dos contextos em que valores e significados são elaborados e reelaborados constantemente pelas ações transculturais. As propostas de Sahlins põem em cheque as perspectivas de acomodação/adaptação *versus* resistência.

da música caipira. Assim, na perspectiva de Nepomuceno e Sant'Anna, a nova *nau* norte-americana navegaria através da *mídia*, e principalmente da divulgação em massa nos meios televisivos. Este é o argumento recorrente de Nepomuceno e outros *personagens* de seu livro para justificar a *falta de espaço* nas TVs e rádios para os programas e o gênero de música caipira. Em uma breve avaliação, *estar na mídia*, para a autora, implicaria participar de um intrincado sistema de controle ideológico, que impediria o público de discernir entre o caipira – tanto o modo de vida quanto a música – e o *sertanejo moderno*.

\*\*\*

Para Sant'Anna, as narrativas das modas caipiras remetem à vida não do próprio cantador/compositor, mas daquilo que ele “ouviu falar”. Assim, o cantador atribui sentimentos e sensações ao intérprete/personagem narrado, fundindo ambos em uma mesma figura. Neste sentido, é realizada uma metaficção, na qual cantador, personagem e ouvinte se confundem. Nas narrativas dos críticos da música sertaneja moderna este mesmo procedimento é utilizado: todos os autores classificam a si mesmos como *caipiras* e enfatizam suas próprias vivências como base para o desejo de falar sobre o tema. Assim, são eles próprios ligados ao contexto ritual que descrevem, do mesmo modo que produtor e consumidor de música caipira são indissociáveis.

A força dessa indissociação se revela nas narrativas sobre a autenticidade do gênero música caipira em relação ao sertanejo moderno. Nestas narrativas, os gêneros caipira e sertanejo têm com compositores, produtores, músicos, violeiros, cantores e duplas uma relação metonímica, na qual falar de si é também falar do outro. Desse modo, ao falarem de um gênero autêntico em relação a outro inautêntico, coloca-se em questão a preservação da autenticidade do artista. Assim, Nepomuceno descreve a surpresa de Inezita Barroso com os caminhos tomados pela dupla João Paulo e Daniel, que iniciaram suas carreiras cantando música caipira, mas preferiram ingressar no sertanejo romântico. Ao optarem pelo *sertanejo moderno*, a dupla teria perdido sua autenticidade. Portanto, são autênticos aqueles que fazem um gênero autêntico, sendo a autenticidade definida em narrativas que elaboram classificações e reclassificações para os artistas e para os gêneros musicais.

## **Capítulo II – “Dom” e “autenticidade”: o ponto de vista dos foliões de Alto Belo sobre o “artista” autêntico.**

No capítulo anterior busquei observar como os jornalistas Rosa Nepomuceno e João Luís Ferrete e o comunicólogo Romildo Sant'Anna construíram diferentes classificações para a música caipira e a música sertaneja, assumindo como critério a ênfase na autenticidade/inautenticidade destes gêneros musicais. Ambos os autores basearam suas análises tomando como ponto de partida uma suposta “cisão” entre estes gêneros, sem, contudo, levarem em conta como os próprios artistas sertanejos “modernos” se posicionam diante destas diferenças. Por outro lado, enfatizaram – quando deram a voz a violeiros, duplas e outros indivíduos direta ou indiretamente ligados ao campo da música caipira – apenas as relações do artista com a indústria fonográfica e com o um tipo de “modernização”, apresentados então como maléficos para o desenvolvimento do gênero e do artista caipira.

Neste capítulo pretendo inserir novos elementos nesse debate, partindo da perspectiva dos membros do Terno de Folia de Reis de Alto Belo. Sendo, além de foliões de Reis, também violeiros, cantores sertanejos “modernos” e cantadores caipiras, a maior parte deles participa, – com maior ou menor intensidade –, do circuito midiático e da indústria fonográfica, o que lhes confere uma posição privilegiada nessa discussão. Assim, os problemas apontados pelos críticos têm nos foliões novos pontos de vista, já que eles não estabelecem entre as músicas caipira e sertaneja uma divisão intransponível que opõe um gênero autêntico a um outro inautêntico, mas sim vêem no *artista* a base para a criação de uma música autêntica.

Os membros do Terno de Reis de Alto Belo não se referem a si mesmos como músicos, mas como *artistas*, o que valorizam sobre tudo. Por este motivo os chamo, ao longo deste trabalho, de artistas-foliões, pois tanto suas formas de expressão artística quanto suas atividades nas Foliás de Reis são partes complementares para entendê-los como agentes neste debate. Tal como no capítulo anterior, optei por apresentar cada artista-folião altobelense presente neste trabalho conforme ele mesmo for se desenvolvendo. Porém, convém ressaltar que para apresentá-los adotei duas diferentes classificações: a proposta pelos críticos, que então os subdivide entre caipiras e sertanejos modernos; e a adotada por eles próprios. Como não pensam o campo da música caipira como algo cindido, mas composto de diferenças



gradativas, eles próprios se apresentam numa relação que ora os distancia, ora os aproxima da música caipira e da música sertaneja.

### **“A gente herdou de família o dom musical”: o dom e o público como requisitos do artista**

Na 21ª Festa de Reis<sup>26</sup> três CDs foram lançados: o do Terno das Cantadeiras de Alto Belo, da dupla Valdo e Vael e de Rodrigo Azevedo. Este último foi gravado na série “*Música Sertaneja Autêntica*”, apenas de *solos de viola*, ou seja, a execução apenas instrumental de estilos de músicas caipiras – como cateretê e calango – e sertanejas, como a polca paraguaia e o rasqueado. Na sua apresentação na Festa de Alto Belo, Rodrigo foi acompanhado apenas pela sanfona de Sinval de Gameleira, seu primeiro professor de viola. Após oito meses de aulas com Sinval, Rodrigo passou uma temporada na cidade de Barretos, onde completou sua formação no instrumento com o violeiro paulista Gedeão da Viola. No encarte<sup>27</sup> do CD temos a foto de um Rodrigo sorridente, usando um chapéu de couro e segurando sua viola. Abaixo da foto se pode ler “*Rodrigo Azevedo: solista de viola caipira*”. Na capa interna, seu primo Leandro Azevedo o apresenta como mais um representante da “nova geração de violeiros,<sup>28</sup> “como: Rodrigo Matos, Marimbondo-Chapéu, Chico Lobo, Pereira da Viola...” e nos explica ainda que “o trabalho musical deste CD foi gravado ao vivo e direto, **sem nenhum dos recursos eletrônicos que a tecnologia nos oferece**, tendo como acompanhamento somente violões, **como manda a tradição raiz**”. Rosa Nepomuceno concordaria com esta apresentação, que não apenas insere Rodrigo Azevedo no circuito emergente dos novos caipiras, mas também autentica a classificação que ela própria faria dele como um caipira, e não como um sertanejo moderno.

O CD de Rodrigo foi produzido por seu tio Téo Azevedo, assim como todos os CDs gravados por outros artistas locais, exceto o último CD de Valdo e Vael. Téo Azevedo tem um currículo extenso. Ele mesmo não diz o quanto já produziu, porém enfatiza que seu trabalho é voltado para um projeto de *preservação da cultura autêntica* e da *divulgação dos artistas da terra*, ou seja, daqueles que nasceram em Alto Belo e no seu entorno e os quais ele reconhece

---

<sup>26</sup> Esta Festa foi realizada em janeiro de 2003. Sua etnografia, junto com a da Festa do município de Carbonita (na qual os foliões do Terno de Reis de Alto Belo se apresentaram) e do show da dupla Valdo e Vael, serão a base para a discussão sobre a relação entre o *dom* e a *autenticidade* entre os foliões.

<sup>27</sup> A análise dos encartes dos CDs gravados pelos artistas-foliões tornou-se uma importante estratégia metodológica, pois é através destes encartes que podemos compreender como eles desejam ser conhecidos e reconhecidos publicamente.

<sup>28</sup> Essa nova geração de violeiros será discutida no capítulo III.

como possuidores de um *dom*, porém sem espaço para se tornarem *artistas profissionais*. Téo é parte das muitas vozes que compõem o livro de Nepomuceno, sendo apresentado pela autora como violeiro, compositor mineiro e tocador caipira. Ele está presente também no livro de Ferrete. Segundo o jornalista, Capitão Furtado teria comentado que “de autênticos mesmo... só vejo Tônico e Tinoco e Téo Azevedo. Este, por sinal, tem uma bela carreira pela frente. É jovem, estudioso, faz pesquisas e é realmente interessado na coisa...” (Capitão Furtado, *apud* Ferrete: 71).

Para Téo, só foi possível ser um cantador e, principalmente, ser um *artista* por causa do *dom* herdado do seu pai, Teófilo. Mais próximo do pai na infância, ele o acompanhava nas festas e cantorias<sup>29</sup> que o mesmo percorria na região norte de Minas. Por ser a companhia constante de seu pai, não apenas *herdou* seu *dom*, como aprendeu a usá-lo. Porém, o *dom* de Teófilo não foi transmitido apenas para Téo, mas também para seus outros irmãos, aos quais ele atribui talentos variados, e para seus sobrinhos Rodrigo e Fernanda, filhos de Beatriz Azevedo.

Beatriz, na juventude integrou um grupo de seresta, ganhou diversos concursos e se apresentou fora do país. Porém, nunca se profissionalizou como cantora, preferindo cuidar do marido e dos filhos. Funcionária do setor público de saúde, após se aposentar passou a dedicar o seu tempo a um programa semanal de seresta na Rádio Comunitária de Alto Belo e atualmente também coordena um grupo de dança folclórica formado com jovens da cidade. Fernanda Azevedo, sua filha, aprendeu a tocar violão na infância, que usa para se acompanhar nas apresentações que costuma fazer ao lado do tio e do irmão, tal como fez nas festas de Alto Belo e Carbonita. Aos dezesseis anos gravou um CD de MPB, também produzido por Téo, que considera um *presente* que deu para ele, que sempre insistiu para produzi-la, e para si mesma: algo que ela chamou de *um capricho*. Contudo, nunca pretendeu seguir uma carreira profissional, alegando não ter disposição para enfrentar a rotina de um *artista*.<sup>30</sup>

Rodrigo foi enviado desde cedo para o conservatório musical Lorenzo Fernandez, de Montes Claros, onde passou por instrumentos como violino e piano, mas aos nove anos optou pelo cavaquinho, pois queria tocar na folia do seu tio. Na adolescência tornou-se roqueiro, fã de bandas como Sepultura, Nirvana, Raimundos e Legião Urbana, mas aos vinte anos voltou

---

<sup>29</sup> O Dicionário do Folclore Brasileiro (DFB) define a cantoria como “*ato de cantar, a disputa poética cantada, o desafio entre os cantadores do nordeste brasileiro*”.

<sup>30</sup> Atualmente Fernanda estuda Medicina da Universidade de Montes Claros.

para Alto Belo e começou a aprender viola. Seu primo escreve que Rodrigo “**herdou o forte talento de uma genealogia** musical muito grande, pois todos os seus tios por parte de mãe cantam e tocam, além de ser neto do lendário cantador de um braço só “Tiófo””, e continua: “Rodrigão foi crido na Folia de Reis de Alto Belo tocando cavaquinho. Toma conta do sítio de seu tio, o cantador de Alto Belo ‘Téo Azevedo’, **entende e trabalha em tudo o que é relacionado às coisas do sertão**, como cuidar de animais indo até a produção de queijos” (Leandro Azevedo). Para todos da família Azevedo, a maior herança de Teófilo, que morreu de febre tifóide e foi enterrado como indigente em São Paulo, foi o talento, o *dom musical* que possibilitou ao tio e ao sobrinho se tornarem artistas.

Valdo<sup>31</sup> forma com seu irmão Vael uma dupla bem conhecida no norte de Minas. O repertório eclético de seus discos – que incluem baladas românticas, forrós e xotes, músicas “bregas” e regionais, além de toadas, chamamés, guarânias etc. – permite, através do olhar dos críticos, classificar a dupla como “sertaneja moderna”. No entanto, Valdo e Vael referem-se a si mesmos como *artistas sertanejos*, apesar de reconhecerem a existência de um estilo sertanejo moderno no campo da música caipira. Ambos são foliões e Reis e Valdo sucedeu Téo Azevedo como mestre do Terno de Alto Belo. Ele e seu irmão Vael foram convidados por Téo para participarem do Terno em 1984, quando se preparavam para o lançamento de seu primeiro disco. Assim como Téo, ele falou sobre as folias de reis e as carreiras artísticas dele e de outros participantes do Terno, enfatizando a herança foliona e musical de cada participante sobre o *dom* de seu pai, herdado por ele e seu irmão. Nas suas palavras:

Veja bem, a gente herdou de família o dom musical, porque meu pai também era músico. Não chegou a tocar e cantar profissionalmente. Mas meu pai era violeiro, cantava moda de viola, meu pai foi mestre de reis, trinta e três anos. Interessante que eu comecei a acompanhar a folia de meu pai com oito anos de idade. É, ele, naquela época o pessoal foliava a pé. A pé e a cavalo. Então ele ia a cavalo e eu ia na garupa dele... Quando eu tinha quatorze anos, ele adoeceu e tava com a folia com o giro<sup>32</sup>, como a gente costuma falar, no giro. Aí eu com quatorze anos ele me entregou a folia pra eu tomar conta e terminar o giro da folia, e fazer a festa (Valdo).

Na apresentação que faz de seu primo, Leandro Azevedo reforça a afirmativa de seu pai sobre o *dom* familiar da música, da mesma forma como Valdo apresenta a si mesmo e justifica sua

---

<sup>31</sup> Pude conversar com Valdo por duas vezes, e também acompanhar um show de sua dupla no município Engenheiro Navarro.

<sup>32</sup> No geral, a jornada designa todo o período entre os dias 24 de dezembro e 6 de janeiro, quando os Ternos fazem os giros, ou seja, cada dia em que se sai para foliar. Porém, às vezes giro também indica toda a jornada, caso ao qual Valdo se refere.

vocação para a Folia de Reis e seu talento musical. Tal como os foliões o apresentam, o *dom* – tanto para foliar quanto para a música – é uma *capacidade nata*, algo que nasce com o indivíduo e o acompanha por toda a sua vida, mesmo que aquele que o possui o renegue ou tente escondê-lo; ao mesmo tempo, é um *patrimônio familiar*, passado de uma geração a outra através do parentesco direto com qualquer membro da família que possua um *dom*, como de pai para filho, tio para sobrinho ou mesmo de avô para neto.

Nos modos como constroem suas *personas* artísticas, o *dom* da folia e o *dom* da música surgem para Valdo e Téó como uma mesma herança dada por seus pais. Ambos herdaram um *dom* que os totaliza e através dos diversos estímulos que recebem, possibilita-lhes seguir vários caminhos. Em relação ao seu pai, Téó acha que não conseguiu alcançá-lo como cantador e repentista. Valdo, ao falar de seu pai, também se posiciona de modo inferior a ele: enquanto o descreve como um exímio violeiro, diz de si mesmo que apenas “arranha”. Já na forma como a *persona* de Rodrigo é construída por seu primo há uma diferença. Téó considera que ele dará continuidade ao seu trabalho como instrumentista, mas não acredita ter *herdeiros* em seus outros *dons*, como o repente e a literatura de cordel. Porém, Rodrigo não contou com a possibilidade de acompanhar o tio ou o avô. Téó já morava em São Paulo antes de Rodrigo nascer e, apesar de serem também padrinho e afilhado, seus maiores contatos se davam nos períodos da Folia. Assim, a despeito de herdar o *dom* da música, não herdou de seu tio o *dom* da folia e a acompanha apenas nas suas apresentações em festas, mas não durante a Jornada. Por isto, não é considerado pelos demais um Folião de Reis.

Ao ser transmitido, aparentemente, parte do *dom* se perde. Isto porque, não obstante o *dom* ser um presente divino, apenas a sua posse não assegura a quem o possui ser capaz de desempenhar as atividades que este *presente* lhes capacita. Téó, Valdo e Rodrigo tiveram pouco contato com aqueles dos quais se consideram herdeiros e tanto Valdo quanto Téó acham que seus pais tiveram pouco tempo para ensinar-lhes tudo o que sabiam. Assim, apesar de ser um patrimônio familiar, o *dom* obriga aqueles que o possuem a se inserirem em um contexto no qual ele de fato possa ser exercido ou desenvolvido, bem como exige empenho por parte de seu possuidor. Ou seja, para ser um *artista autêntico*, é preciso possuir o *dom* da arte – ou da música –, o que também obriga o artista a usá-lo para que seja reconhecido como tal. Em um caminho inverso, nem todas as pessoas que possuem um *dom* serão reconhecidas como *artistas*.

*O artista possui um dom e o dom possui o artista*

Entre as diversas apresentações da Festa de Folia de Reis estava o Terno das Cantadeiras de Alto Belo, um grupo formado por nove adolescentes e mulheres reunidas por Téo Azevedo para a gravação de um CD, que se apresentaram acompanhadas na sanfona por Sinval e por Rodrigo Azevedo, na viola<sup>33</sup>. No encarte do CD das Cantadeiras, o ator Jackson Antunes fez uma apresentação que se tornou importante para entender a dificuldade destas mulheres para falarem sobre música, apesar de terem gravado seu primeiro disco. Na sua fala, Jackson apresenta o grupo de mulheres como “*donas de casa, mães de família, que têm marido e filhos para cuidar, lavam roupas, fazem comida. Enfim, fazem tudo o que uma dona de casa do interior faz*”. Afora estas características de uma dona de casa do interior, o ator também ressalta qualidades que seriam específicas das donas de casa de Alto Belo, como “*cozinhar bem... além do mais [fazerem] uma variedade de doces e quitandas que são de encantar qualquer um*” (Jackson Antunes, encarte do CD *Cantadeiras de Alto Belo*). O fato de estarem reunidas em um grupo, de terem gravado um CD, se apresentado em todas as noites da Festa, e participado de um especial para a televisão, foi resumido como “*outra especialidade das donas de casa altobelense... a cantoria*”.

A mais nova de todas, e a única a já ter gravado um disco solo aos dez anos de idade, é Lílian Valéria. No encarte do seu CD, Téo Azevedo apresentou não apenas ela, mas também toda a sua família, ressaltando que sua *tradição* musical vinha desde de seus avós maternos e paternos. Filha da também cantadeira Emília e de Sinval<sup>34</sup> de Gameleira e irmã de Júnior, rabequeiro e folião de Reis, ela e sua família são tomadas como o exemplo “*de um dom e talento nato que só Deus pode dar*” (Téo Azevedo, encarte do CD *Valéria Pimenta, a forrozeira de Alto Belo*).

Emília Pimenta é a solista das Cantadeiras e reconhecida pelos moradores como a dona da voz mais bonita da região. Porém, apenas após a gravação deste CD deixou que a *força* de seu

---

<sup>33</sup> O CD gravado por estas mulheres cantadeiras era o quarto de uma série de discos produzidos por Téo Azevedo com cantores, violeiros, compositores e duplas caipiras e sertanejas, sob o título *Música caipira autêntica do norte de Minas*.

<sup>34</sup> Em uma ordem hierárquica no Terno, Sinval está ao lado de Valdo e ambos abaixo de Téo Azevedo. Como estes não moram em Alto Belo, Sinval é a principal referência do Terno para os moradores, seguido por José Osmar.

*dom* a fizesse também *artista*. Quando solteira, fez dupla com seus irmãos Afonso e Eva, mas não quis seguir uma carreira como cantora<sup>35</sup>. Depois que se casou e teve filhos, participou do CD de sua filha e com seu marido gravou três faixas no CD *Música caipira autêntica do norte de Minas, vol. 2*. Em uma entrevista, ela contou porque não quis ser cantora profissional quando jovem:

Eu pensava assim comigo que eu não ia dar conta. Era muito assim, era muita pessoa pedindo... E pedia música minha. E eu não tinha música gravada. E eles pediam. Então para eu poder cantar a música tinha que ir lá na rádio cantar. Ou então tinha que apresentar na televisão. E eu achei, tipo assim: “eu não vou dar conta”. Eu achava que não daria conta não, das pessoas que me pediam e que queriam. Hoje também eu tenho assim um grande fã, [que] pede bastante música minha. Por onde eu ando fala, gosta muito de ouvir eu cantar e tal, aquela coisa. Então, e eu gravei mesmo assim porque o Téo Azevedo é uma pessoa que ajuda a gente muito. E uma pessoa maravilhosa, ele faz tudo assim para com a gente. Então a gente faz assim mesmo para poder agradar ele, ele merece também (Emília Pimenta).

Sinval<sup>36</sup> é fabricante de instrumentos de corda e parte da “ala privilegiada” do Terno, ou seja, ao lado de Valdo, Vael, Téo e Marimbondo-Chapéu, ele também pode transformar seu *dom* no seu ofício, pois, além de fabricar, acompanha diversos artistas regionais, ora com sua viola, ora com sua sanfona. De acordo com as classificações de Sant’Anna, Sinval poderia ser considerado um artista caipira “típico”, na medida em que ele pode ser visto ao mesmo tempo como produtor e consumidor daquilo que produz. Sinval fala de si mesmo como *artista*, quase nunca completando sua autodefinição com *caipira* ou *sertanejo*.

Para Sinval, não é suficiente para o artista ter um *dom*, pois este deve ser mostrado, exibido. Na sua opinião, isto está para além da vontade do artista, pois arte seria uma *força* que o levaria em direção ao seu público – uma coletividade que reconhece o trabalho do artista como o fruto de um *dom*. Certa vez ele questionou sua filha, perguntando se ela deixaria de fazer um show por causa do namorado ciumento. Ante a resposta negativa de Lílian, Sinval comentou que ela estava certa, mas que “*devia estar preparada, pois o público a exigiria muito*”. Contudo, ela não seria *artista* sem o seu público. Na juventude, Emília abandonou a

---

<sup>35</sup> Emília morou durante dez anos em São Paulo, mas continuou a cantar nas Igrejas Católicas e solenidades religiosas da região. Atualmente canta no coro da Igreja Católica local junto com suas irmãs, Eva e Nair, e outras mulheres de Alto Belo.

<sup>36</sup> Além de fabricar instrumentos de corda e caixas de folia, Sinval também toca violão, viola e sanfona, esta última seu instrumento favorito. Com José Osmar e outro percussionista, forma o trio de forró Pequizeiro. Além de um ter gravado um CD acompanhando sua Lílian na sanfona, ele participou dos dois CDs gravados pelos ternos de Reis e de São José. Na década de 1980 gravou um disco de solos de viola e sanfona e seu trabalho mais recente é um CD de modas de viola em parceria com José Osmar e Afonso Pimenta. Ele e José Osmar não têm atualmente um percussionista fixo no trio e costumam convidar tocadores de triângulo locais ou de Montes Claros.

possibilidade de construir uma carreira artística porque se sentia dividida entre a *força* que a levava a se apresentar junto com seu irmão nas rádios locais e as exigências do público que ela não se sentia capaz de atender. Por um motivo semelhante, Fernanda Azevedo optou pela medicina e sua mãe pelos filhos. Ambas deixaram de ser *artistas* não por não possuírem um *dom*, mas porque não se deixaram *dominar* pela *força do seu dom* e não se dispuseram a participar desta rede de reciprocidade que esta relação implica.

A pedido de Téo Azevedo, todas as mulheres que participam do Terno das Cantadeiras foram reunidas por Emília e Sinval, que também foram responsáveis por ensaiá-las. Na apresentação que faz do Terno das Cantadeiras, o ator Jackson Antunes as classifica como donas de casa.<sup>37</sup> Ser artista envolve um reconhecimento que vai para além do núcleo familiar, âmbito que, junto com a vizinhança, circunscreve a visibilidade da dona-de-casa. Envolve também estar numa relação direta e constante com o público.

Marimbondo-Chapéu é violeiro, rabequeiro e fabricante de instrumentos de cordas. Junto com Rodrigo Azevedo, é considerado um representante da geração dos novos violeiros em Alto Belo e pode ser classificado como um músico caipira, de acordo com Nepomuceno, Sant'Anna e Ferrete. Quando criança, aprendeu a trabalhar com madeiras com um tio, de quem considera ter herdado o *dom de mexer com a madeira*. Este dom se “revelou” nos seus quinze anos, quando brincava com o porta-jóias da irmã e o quebrou. Ante a fúria feminina que se manifestou, não lhe restou outra alternativa senão substituir o objeto quebrado. Fez então outro porta-jóias na forma de uma viola e foi incentivado pela mãe a fazer outras violinhas, que foram distribuídas em uma das Festas de Reis de Alto Belo. Partiu então para São Paulo, onde aprendeu a fabricar rabeças, violas e cavaquinhos e trabalhou junto com Sinval fabricando instrumentos. Tanto Marimbondo-Chapéu quanto Sinval se dizem artesãos ou *luthiers*, mas considera a fabricação de instrumentos uma *arte* que exige conhecimento e aperfeiçoamento.

Descrever seus trabalhos ora como um dom, ora como uma arte é algo comum entre os artistas-foliões. A arte é, ao mesmo tempo, o próprio *dom* e o conhecimento necessários para produzir o objeto, assim como o objeto em si – seja uma canção, seja um instrumento musical, pois cada violão, viola, cavaquinho ou rabeças produzidos ou cada canção composta é

---

<sup>37</sup> Sinval acredita que para ser dona de casa também é preciso ter um *dom*. Seria o *dom* força que levaria a mulher a atravessar qualquer obstáculo, como cuidar dos filhos sem ter experiência.

resultante do *dom* e do conhecimento sobre como trabalhá-lo. Os instrumentos, assim como as canções compostas, as apresentações e shows e os discos são a materialização do *dom* e por isso contém sua *força*, a mesma que *domina* o artista. Assim, não apenas o artista possui um *dom*, mas o próprio *dom* o possui.

### “É o público que faz o artista”

A dupla Valdo e Vael foi formada em 1982 e inicialmente chamavam-se de Reyvaldo e Reyvael. Juntos gravaram quatro discos: o primeiro e o segundo em formato LP, em 1984 e 1989 respectivamente. Os terceiro e quarto discos foram em formato CD, em 2000 e 2002. Este último, chamado *O canto do povo*, foi lançado na Festa de Alto Belo de 2003. O repertório de seus discos variou no tempo entre o sertanejo, o caipira e o forró. Os irmãos Valdo e Vael foram os últimos foliões do Terno a se apresentarem na Festa de Reis. Impossibilitados de levarem toda a instrumentação da dupla para o palco, que inclui teclado e bateria eletrônica, cantaram acompanhados apenas de um *play back* o repertório de xotes, forrós e músicas sertanejas românticas que compõem o disco. Encerraram a apresentação com a música “Laços de Saudade”, antes da qual afirmaram *que também faziam música raiz*. Em outra oportunidade a dupla me explicou que além desta toada, havia outra música *raiz* no CD, o chamamé<sup>38</sup> “Coração Bobo”, respectivamente última e penúltima faixas do disco.

Esta foi uma apresentação bem diferente de outro show a que assisti, quando a dupla foi lançar este mesmo CD na cidade de Engenheiro Navarro<sup>39</sup>. Na abertura do show, o palco foi coberto por uma neblina branca, produzida por uma máquina especial. A massa densa encobria o sanfoneiro e o tecladista que tocaram para eles. Ao fundo, um trecho da ópera *Carmina Burana* aumentava a tensão da espera pela chegada da dupla. Neste momento, o público, que se dispersou após o show de abertura, novamente se reuniu em frente ao palco e

---

<sup>38</sup> “Chamamé: dança de salão, de pares soltos; em Mato Grosso do Sul é acompanhado por sanfona e viola, mas em alguns bailes, por influência paraguaia, dança-se o chamamé ao som da harpa e do contrabaixo” (DBF). A toada, ao lado da moda de viola e do cateretê, são considerados por Sant’Anna os gêneros caipiras por excelência. Na concepção deste autor, o chamamé já seria a vertente sertaneja, e por isto não seria música caipira *autêntica*. Nos trabalhos de Nepomuceno, o chamamé, assim como outras variantes da música caipira surgida na década de 1950 – principalmente através das viagens de Capitão Furtado aos países latinos como Paraguai e Uruguai – é considerado como música sertaneja, mas também está na esfera da autenticidade. Como visto no capítulo anterior, estes autores percebem a “perda da autenticidade” por diferentes perspectivas. Porém, não é minha intenção descobrir qual destes estilos é mais ou menos autêntico, mas sim compreender porque Valdo e Vael, assim como outros foliões, os colocam no mesmo nível de autenticidade, enquanto os autores abordados pensam tais estilos em níveis diferentes.

<sup>39</sup> Valdo e Vael lançaram o CD em diversas cidades do norte de Minas, no intuito de divulgá-lo melhor.



algumas meninas da platéia davam ”gritinhos”, chamando por Valdo e Vael. Quando a música atingiu o ápice de tensão, um locutor anunciou a dupla, que adentrou no palco com Valdo tocando seu violão e ambos cantando um *pot-pourri* – gravado no disco anterior da dupla – com as canções “Mulher Nova, Bonita e Carinhosa”, do cantor e compositor baiano Zé Ramalho, “Meu Orgulho É Ser Vaqueiro” e “Ferrozeiro”, ambas de Téo Azevedo. Durante o show, Valdo e Vael intercalaram músicas próprias e de outros cantores, duplas e compositores sertanejos e nordestinos, com uma variedade grande de estilos: músicas românticas, forrós, sertanejos. Os dançarinos – ela vestida com uma saia curtíssima por cima de um *short* idem, ele apenas de calça largas e descalço – faziam evoluções ao lado da dupla, num certo descompasso com as canções que eram cantadas. Um jogo de luzes coloridas por vezes os iluminava, mas não perdia o foco da dupla, posicionada no centro do palco, enquanto o sanfoneiro e o tecladista ficaram nos fundos, com pouco destaque.

Muitas pessoas cantavam as músicas, pois o CD já era tocado nas rádios dos municípios vizinhos de Bocaiúva – cidade na qual mora a dupla – mesmo antes do lançamento.<sup>40</sup> Uma pequena parte da platéia dançava, mas a maioria do público assistia ao show sentado nas mesas que estavam espalhadas. Todos ali estavam atentos a tudo o que se passava no palco e fora dele. Vael, mais expressivo que seu irmão, animava o público, que respondia batendo palmas, levantando e balançando as mãos. Posso dizer que, ao menos neste show, se realizou um ritual dionisíaco, no qual toda a estrutura foi meticulosamente pensada com o intuito de *divertir* – de findar com as preocupações cotidianas e ingressar no campo do dar e receber prazer através das canções cantadas com vivacidade pela dupla.

A descrição alongada que fiz deste show não dá conta do que é ver a relação do público com a Valdo e Vael. Da interação entre cantores e o público presente destoava o casal de bailarinos, a quem poucos pareciam prestar atenção. A elaboração deste show destoava das apresentações da dupla em Alto Belo e na cidade de Carbonita, onde também foram acompanhados pelo tecladista. Valdo e Vael disseram que este show foi pensado para ser dançado, mas também para ser assistido, *curtido*. No entanto, este não era o padrão de shows da dupla, que o preparou para Engenheiro Navarro como um teste para avaliar sua viabilidade<sup>41</sup>. Além do

---

<sup>40</sup> Na rádio comunitária de Alto Belo, a canção “Xote do Amor” era a música mais pedida, seguida do forró “Tic Tac do Amor”, do mesmo CD. Vael disse que estas músicas eram mais dançantes e também românticas, por isso podiam ser *curtidas* pelos casais. Essas músicas, carros-chefe do lançamento do disco, eram tocadas inclusive nas rádios de Montes Claros – maior cidade da região.

<sup>41</sup> Normalmente a dupla não conta com bailarinos e nem sempre com a iluminação.

tecladista, a fumaça usada com o objetivo de aumentar a expectativa do público parece ser o único elemento sempre presente nos shows, pois marca o ritual de entrada da dupla no palco. Comumente, em cada cidade é feito um tipo de show, que depende tanto dos recursos financeiros disponíveis quanto das características do público que a dupla sabe ou imagina que irá encontrar. Vael disse que a marca registrada dos seus shows é justamente a variedade do repertório da dupla, que pode se alterar de uma cidade a outra. Deste modo, não apenas muda a forma do show como o seu conteúdo, pois uma nova estrutura é pensada, tendo em vista o público que se imagina poder atingir. O objetivo da a dupla é agradar a *qualquer tipo de pessoa*, conquistando um público o mais amplo possível<sup>42</sup>.

Vi as apresentações de Téo Azevedo apenas junto com o Terno de Folia de Reis nas festas já citadas. Na Festa de Alto Belo, por ser um dos principais organizadores, apenas recitou duas poesias *matutas*. Na Festa de Carbonita, ele cantou duas músicas, fez um improviso sobre um calango elogiando personalidades locais e terminou recitando uma poesia. Na Festa de Alto Belo o público estava muito disperso, talvez porque ainda fosse dia e as pessoas começaram a se reunir na rua principal no final da tarde, talvez porque já conhecessem o formato dos seus shows. Na Festa de Carbonita, mesmo com som muito ruim, Téo atraiu uma pequena platéia, que comentava principalmente as músicas e a poesia que ele recitou. Em nossas conversas, Téo disse ter três “tipos de shows”. O primeiro é voltado para um público “intelectualizado”, é “*tipo uma palestra que eu faço nas faculdades, ilustradas com a viola e vou contando casos e cantando, esse é um show tipo uma aula, é um **show cultural**, que pode ser de 40 minutos até uma hora e vinte*”. No segundo “tipo de show” ele se apresenta com sua viola e pode estar ou não acompanhado por outro violeiro, violonista ou sanfoneiro. Em seu terceiro “tipo de show” é acompanhado por sanfona, triângulo e zabumba, pois é mais “forrozado”, no qual ele disse cantar calangos e improvisos, declamar poesias e contar “causos”. Foi o mesmo tipo de show apresentado em Carbonita.

---

<sup>42</sup> A perspectiva proposta pelos críticos sobre a música caipira, e principalmente a de Sant’Anna e Ferrete, dá conta de um tipo de produção cultural ou artística que se pretenda fora dos circuitos de produção e distribuição da indústria fonográfica. Isto porque acreditam os autores que a música caipira é totalmente subordinada ao seu contexto social de produção, entendido como um modo primitivo de vida. Ao trabalhar com Valdo e Vale, obviamente não estou falando de uma dupla sertaneja romântica famosa, como Chitãozinho e Xororó ou Zezé di Camargo e Luciano. Mas poderia estar. No entanto, em momento algum é possível afirmar que esta dupla conhecida apenas na região norte-mineira tenta imitar outros artistas. Seria igualmente errôneo pensar que a tentativa de conquistar um público amplo trata-se de uma estratégia comercial para ampliar a vendagem de discos e o número de shows. No momento em que saem da esfera restrita desenhada por Sant’Anna e outros críticos na busca de um público amplo, buscam menos sucesso financeiro do que reconhecimento.

Por já ter programado em sua carreira três diferentes tipos de shows, Téo não tem a preocupação de pensar em uma produção diferente a cada vez que se apresenta. Quando é chamado, tanto ele quanto seu contratante têm em mente qual o público que o estará esperando – se uma platéia de jovens estudantes universitários ou uma comemoração na qual todos querem dançar ao som do forró – por isso ele se apresenta com um “pacote pronto”, em que algumas mudanças são feitas – como a inclusão ou exclusão de uma canção ou poesia. Porém a estrutura de cada tipo de show não é alterada. Esta despreocupação não implica, necessariamente, em não querer agradar o público que o vai assistir, mas à percepção de que para cada tipo de show ele tem um público específico. Em alguns momentos esta percepção do público que irá recebe-lo é alterada, como é possível ver na sua narrativa sobre o show comemorativo aos 500 anos do Brasil, feito em Belo Horizonte, no qual ele se apresentou.

Eu nem sei assim qual o mais importante. Agora assim, o de maior peso foi o de comemoração dos 500 anos do Brasil, que foi comemorado em Belo Horizonte, lá no Parque da Gameleira. A deputada Elbe Brandão aqui do norte de Minas que organizou essa festa com os grandes artistas de Minas Gerais. Inclusive o Jackson Antunes participou, o Milton Nascimento, Só pra Contrariar, Beto Guedes, os grandes artistas de Minas Gerais. E eu fui convidado pra participar **representando a cultura popular de Minas Gerais** e levei três músicos comigo. E o público era de aproximadamente 100 mil pessoas e todo mundo com grandes bandas. E porque era um público de 100 mil pessoas, todo mundo subiu no palco com grandes bandas. E eu subi só com a viola e três músicos, inclusive o pessoal da promoção ficou com medo que eu fosse levar vaia. Com o meu jeito simples, com a minha música simples, só com três músicos, ficasse uma coisa vazia. E eu entrei mais ou menos no meio do show. Mas foi ao contrário, eu fui a pessoa mais aplaudida no show... O show tava programado pra 10 minutos, eu acabei fazendo por volta de 25 minutos, e fui o mais aplaudido. Isso é sem contar vantagem, porque isso realmente aconteceu. E o Jackson Antunes, que participava do show apresentando, pode confirmar isso... Todo mundo com banda, com quinze, vinte músicos. De repente entrei eu com três músicos e uma violinha, ficou estranho, mas foi um estranho que acabou dando certo (Téo Azevedo).

Quando fala que ele foi chamado para representar *a cultura popular de Minas Gerais*, Téo demonstra que o tipo de show que levou para apresentar é justamente aquele destinado a uma platéia específica, formada por um público interessado em um *show cultural*. Causar interesse na platéia, expresso no fato de ser o mais aplaudido, revela este aspecto fundamental do artista: ser *publicamente reconhecido*. Do mesmo modo, ao prepararem um show variado, visando a atingir um público amplo, Valdo e Vael buscam agradar este público para serem por ele reconhecidos.

Enquanto para Téo Azevedo interessa um público inicialmente contemplativo e que apenas no final de sua apresentação bata palmas e o aclame como artista, para Valdo e Vael ocorre o

oposto, tornando-se importante um público que participa e interage com a dupla através de palmas e da ovação durante todo o show. Para além do interesse de vender discos, o interesse de Valdo e Vael e de Téo Azevedo por públicos distintos tem uma relação estreita com o modo como desejam serem reconhecidos como artistas. A demonstração pública do *dom* de cada um está intrinsecamente ligada ao seu *reconhecimento* pelo seu *público*.

Neste ponto uma nota merece ser feita: da perspectiva que os foliões têm da importância do *dom* para o artista, fama, sucesso e reconhecimento não são sinônimos. O *sucesso* é decorrente do *reconhecimento* do artista enquanto tal pelo seu público. Téo Azevedo, Valdo e Vael e Sinval de Gameleira – os artistas mais velhos do Terno – consideram que tiveram sucesso<sup>43</sup> em suas carreiras artísticas, apesar de não terem alcançado a *fama* de outros artistas caipiras e sertanejos.

Deste modo, mesmo que uma fama "nacional" seja almejada, o reconhecimento local é mais importante. A fama também pode ser imerecida, principalmente quando há o uso – ou abuso – dos meios de comunicação na construção da imagem de um indivíduo como se fosse um artista. Em uma conversa com a esposa de Téo Azevedo, Maria Aparecida, ela comentou que seu marido considerava que os integrantes de uma banda jovem X<sup>44</sup> eram muito desafinados, e só faziam sucesso porque tinham o apoio da mídia. Apesar de não serem categorias excludentes, *fama* e *reconhecimento* indicam diferentes tipos de sucesso. A segunda está atrelada à força do *dom* do artista, enquanto a primeira se liga à força dos meios de comunicação. Por isso, os foliões lamentam muito mais a falta de fama daqueles que têm reconhecimento do que a falta de reconhecimento daqueles que têm fama.

### **“Nos acordes da viola, vem a minha inspiração”: a relação do artista com a composição**

*Inspiração Divina* é o título de uma música composta por Sinval de Gameleira que homenageia o momento da sua composição, iniciada após o término de uma canção religiosa que, acompanhado pelo autor, o coral feminino da Igreja Católica de Alto Belo entoara. Sinval disse que a *inspiração* para compô-la veio enquanto ainda dedilhava o seu instrumento,

---

<sup>43</sup> A noção de uma carreira artística bem sucedida como resultado da posse de um *dom* e do trabalho para tornar este *dom* reconhecido está presente no trabalho que Ferrete faz sobre Capitão Furtado.

<sup>44</sup> A omissão do nome da banda visa a evitar possíveis transtornos.

nos acordes derradeiros desta canção, por isto a considerava um presente divino. Ao perceber que iniciava uma nova composição, ele memorizou os primeiros acordes e, ao final da missa, correu para sua casa, onde finalizou a música na viola. Posteriormente Téo Azevedo pôs uma letra, transformando-a numa canção cujo mote principal – o momento da inspiração que leva o compositor a exercer sua criatividade – foi respeitado. Dizem os versos:

*Inspiração divina*

Sinval de Gameleira (música) e Téo Azevedo (letra)

Minha fé de sertanejo  
Tirada do coração  
**Nos acordes da viola**  
**Vem a minha inspiração**  
**No cantar da passarada**  
**Contemplo a natureza**  
**Minha inspiração divina**  
**É de Deus essa grandeza**  
Minha inspiração divina  
É de Deus essa grandeza  
Chora minha viola, chora  
No sonho do cantador  
Me embrenho na harmonia  
Pedindo paz ao Senhor  
Chora minha viola, chora  
Nos singelos versos meus  
Na arte do bem querer  
E na grandeza de Deus

Ao narrar o processo de composição da música de *Inspiração Divina*, Sinval disse que *sentiu* quando a inspiração para a música chegou, por isso saiu da Igreja e caminhou rapidamente para sua casa, a fim de não perder o motivo principal da música surgido nos acordes de sua viola. A fugacidade da inspiração a diferencia do *dom* e demonstra a sua autonomia em relação ao compositor que, ao contrário, dela depende totalmente. Outra diferença está na dificuldade da supressão da espontaneidade da inspiração. Ao contrário do *dom*, que seria uma característica nata, a inspiração advém do contato direto com o instrumento musical e da observação constante, e neste sentido ela deve ser *buscada*. Mas estes não são os únicos fatores que possibilitam que ela surja. A propósito, o *surgimento* da inspiração é dito mesmo como um momento mágico, irracional e inexplicável, características que são atribuídas às próprias canções criadas. Deste modo, apesar da *inspiração* ser dita importante para a execução das atividades mais ordinárias, e por isso pertence ao cotidiano dos foliões, é no momento da composição de uma canção – seja de sua letra ou de sua música – que ela é mais

necessária. Na sua ausência, a canção *não acontece*, como explicaram os irmãos Valdo e Vael.

É, eu acho que tem um fator interessante para quem compõe, porque de repente você está ali, você inspira uma música. Aí você pega caneta e papel e começa. Rapidinho você está com a música pronta. E, de repente, você pega para escrever,: “eu tenho que fazer uma música aqui porque eu preciso dela...”, e você não consegue fazer. Às vezes eu já acordei no meio da noite e fiz uma música, rapidinho. E já peguei também para fazer e não consegui fazer. Aí tem que parar, largar para lá. Então, o compositor vive de inspiração, tem que estar inspirado para compor. E a inspiração não é a hora que você quer que ela venha, não. Não é chamar e ela vir. **Ela tem que acontecer naturalmente.** E na hora que parece que a inspiração vem, o compositor... tem que deixar o que ele tiver fazendo para cuidar dela. **Às vezes [a gente] busca inspiração e acaba não encontrando na hora que quer...** (Valdo).

A inspiração está sempre intimamente relacionada à vida psíquica e social do compositor. Deste modo, fatores externos como falta de trabalho, desemprego, problemas familiares etc., afetam não apenas o processo da composição, não contribuem apenas para que a inspiração desapareça. Mais que isto, tais fatores contribuem para o seu deslocamento de ambiente, pois ao mesmo tempo em que tem “vontade própria”, ou seja, não se submete à vontade do compositor surgindo no momento em que deseja, a inspiração também está sujeita às mesmas intempéries das quais ele próprio sofre.

É eu acho também que compositor, ou qualquer outra coisa que vai fazer, mas compor, eu acho que é uma das coisas que exige mais isso: a pessoa tem que estar de bem consigo, tem que estar [bem] psicologicamente... tem alguns compositores que gostam de compor quando estão apaixonados. Mas em compensação eles fazem umas letras... Daí ele só sabe falar: ‘Ah! Deus, eu quero morrer. ...eu quero morrer’ (Vael).

Torna-se, para Valdo e Vael, quase impossível que o compositor desenvolva sua atividade independentemente da sua inspiração. Daí que a idéia de contigüidade entre o compositor e o espírito da inspiração seja tão forte que a mudança do seu estado psíquico ou do ambiente no qual compõe a altere, afetando diretamente o resultado final do seu trabalho.

Existe na inspiração um caráter de voluntariedade e de espontaneidade que a torna quase indomável, por isso os foliões compreendem que *ela deve acontecer naturalmente* e que a mudança no estado psíquico do compositor pode mesmo afugentá-la. Porém, duas fontes são comuns para *buscá-la*: a primeira delas é a manipulação do instrumento musical e do material sonoro que dará origem às melodias, harmonias e ritmos. A segunda é a observação, na qual se incluem as diversas temáticas que os foliões usam nas letras de suas composições. Em

ambos os casos, a manipulação de letra e música propicia que a inspiração seja também buscada, o que não implica necessariamente no seu surgimento.

\*\*\*

Da manipulação<sup>45</sup> da viola surgiu *Inspiração Divina*. A noção de manipulação do instrumento musical aqui empregada visa a dar conta de uma ação quase que involuntária, observada tanto mais especificamente entre os foliões como entre músicos em geral, que é a de apanhar o instrumento em questão e começar a tocar sem intenção aparente. Da idéia comum da manipulação dos objetos em espetáculos de magia, nos quais eles aparecem e desaparecem aos olhos do público sem que ele perceba as intrincadas ações que levam a estes fatos, vem a percepção de um certo mistério que envolve esta ação que, em Alto Belo, freqüentemente resultava na demonstração de alguma música ou estilo *autenticamente* caipira.

Assim, a espontaneidade da inspiração é reafirmada por Sinval quando ele fala de si mesmo, pois parece *natural* que ela *surja* enquanto ele toca a sanfona ou a viola. A própria busca da inspiração deve ser *natural*. Por isto, não é a simples manipulação do instrumento que permite a chegada da inspiração, mas a ação espontânea de tocar o instrumento. Ainda escutando o que Sinval tem a dizer:

É, a gente vai aprendendo a tocar o instrumento e o próprio instrumento que vai tocando, a inspiração chega na hora... Se eu pegar num instrumento, se eu pegar na viola, por exemplo, eu inspiro coisa pra viola, se eu pegar na sanfona, já inspiro coisas que dá no jeito da sanfona. Então, a gente pega no instrumento e vai tocando e tal, pururu e tal, vai mexendo. Daí a pouco a gente tem facilidade de criar um solo no instrumento. Então, é com o próprio instrumento que a gente [se] inspira. Talvez a gente não está tocando nada, a gente está desligado; eu acho que a gente pega o instrumento e o assunto ali é tocar, então, a inspiração chega (Sinval de Gameleira).

A *naturalidade* da inspiração está em que não é o próprio compositor que a evoca, mas sim o instrumento que ele manipula. Existe então entre o instrumento e a inspiração uma relação tão íntima e direta que torna o músico/compositor apenas um mediador. Neste sentido, a intenção

---

<sup>45</sup> “**1 ato de tocar, segurar ou transportar com as mãos;**

**3** [por extensão de sentido] em espetáculos de magia, série de **movimentos das mãos, feitos com destreza**, com os quais o prestidigitador simula o aparecimento ou desaparecimento de objetos, ou sua substituição por outros;

**6** [farmacologia] **operação manual** de produtos químicos; preparação de fórmulas farmacêuticas etc” (Dicionário Eletrônico Houaiss).

de compor não está no instrumentista, mas no próprio instrumento. Ela é invocada, convocada, neste diálogo entre instrumento e instrumentista.<sup>46</sup>

Existe nas idéias de surgimento de convocação da inspiração através da manipulação do instrumento musical e de supressão do indivíduo através do embate com a matéria, uma similitude: a noção de uma ação *inconsciente, natural e espontânea*, na qual a matéria *domina* o artista para que a obra/composição possa então *surgir*. No entanto, a manipulação do instrumento – o embate com a matéria – só é possível porque o artista já possui um *dom*, algo que é individual. Em cada composição a individualidade de cada artista é marcada, tornando possível identificar seu autor e mesmo o momento em que ele a compôs.<sup>47</sup> A crítica de Vael aos compositores que, porque estão apaixonados ou sofrendo por estarem nesta condição, compõem focando apenas um único tema, expressa este uso do *dom* sem o embate com a matéria – o instrumento ou a letra da canção. Deste modo, o *dom* é tão necessário no momento da composição quanto a *inspiração*.

### **“O cara para cantar, tinha que cantar mesmo!”: o dom e o uso de novas tecnologias**

Quanto a Zé do Coco, é, eu acho que é muita pretensão minha, mas acho que Deus, Ele me usa de todas as formas pra eu descobrir pessoas. Porque Zé Coco passou 69 anos na cara de todo mundo e ninguém viu o trabalho dele. Bastou encontrar com ele uma vez pra saber que estava diante de um gênio. Igual eu disse: para mim o músico mais completo da história do Brasil, de Carlos Gomes a sei lá, a Ernesto Nazaré, Jobim. Acho, isso no meu modo de entender, Zé Coco é o músico mais importante na história do Brasil. Encontrei ele aqui em Montes Claros ...em 79, aos 69 anos de idade... ele achava que tava no fim da vida,

---

<sup>46</sup> Este diálogo entre o instrumento e o compositor se assemelha à proposta de Mário de Andrade para uma atitude estética, tal como apresentada por Eduardo J. de Moraes em *Limites do moderno*. Para o autor, a estética romântica quando da conquista da autonomia da arte subordinou a música à obrigação da expressão dos sentimentos subjetivos do artista. Na concepção estética de Mário, o individualismo moderno, aliado a esta estética romântica, levou a uma supervalorização do artista e à deturpação do conceito de técnica artística. A sua atitude estética voltou-se para a superação deste individualismo, através da compreensão de um fazer artístico que pressupõe o *embate* com a matéria e o reconhecimento pelo artista e pelo artesão de seu poder. Assim, a arte dependeria, sobretudo, da técnica desenvolvida, esta determinada pela própria natureza da matéria a ser trabalhada. É na arquitetura (“...convocada para fornecer um dos argumentos que põe em xeque o individualismo característico da situação da arte moderna e atual” (Moraes: 78).) que Mário percebe os elementos principais necessários ao desenvolvimento artístico: apuro técnico e adequação da inventividade à iniciativa, além do seu caráter social que, para Mário, a aproximava do folclore. Tal como na arquitetura moderna, o desenvolvimento de uma música artística nacional demandava dos músicos brasileiros o artesanato da música popular – compreendida por Mário principalmente como a música folclórica rural –, a sua elaboração e o *domínio* de sua matéria, o som. Desta forma, apenas o conhecimento profundo do folclore nacional de tal modo internalizado pelo artista, subsistindo em seu inconsciente, forneceria aos músicos brasileiros a matéria prima que os tornaria capazes de fazer uma música artística genuinamente nacional.

<sup>47</sup> Há que se ressaltar que o individualismo criticado por Mário de Andrade, que faz uma crítica ao virtuosismo excessivo, não é o mesmo abordado aqui.



não tocava mais viola, tinha parado. Rabeca ele só tocava na época das folias de Reis. Aí eu precisava consertar duas violas, e um sanfoneiro que ainda é vivo e mora em Montes Claros – chama-se Cisso Sanfona –, me levou até a casa de Zé Coco... Levei lá, dei as duas violas pra Zé Coco consertar... e eu batendo papo com ele, ele falou: "olha, toquei muita viola, fabriquei muita viola, fui isso, fui aquilo". Aí eu pedi pra ele pegar minha viola. Aí ele começou a tocar, aqueles toques meio medieval, umas coisas assim, uma coisa regional, sertaneja, mas diferente, parecia que ele tava... aquelas coisas renascentistas. Falei: 'De onde veio esse homem?' Fiquei impressionado. Quando ele pegou na rabeca, outra maravilha!... Eu falei: 'Eu tenho que... sucesso ninguém sabe, quem faz ou de que forma vai fazer, mas o registro cultural desse homem tem que ser feito'. Botei na minha cabeça... fiquei um ano e tanto no Brasil, atrás de gravadora, ninguém queria gravar: 'Ah, fazer o que com um homem de 69 anos?' Até que eu encontrei uma senhora que chamava Regina Guimarães, era diretora de um selo novo que a Warner estava lançando, com o nome Rodeio, e ela topou fazer o disco com o Zé Coco. Eu levei Zé Coco pra São Paulo, fizemos esse disco. E o disco saiu e foi elogiado pela crítica como o melhor disco de música brasileira do ano; elogiado por todos os críticos, de rádio, televisão... E o disco teve boa aceitação. Não vendeu muito, porque se sabe que esse tipo de música... mas foi muito badalado, e o nome dele se espalhou pelo mundo. Tanto é que a televisão da Alemanha chamou ele de "Beethoven do sertão". E eu acho que de mais de 3 mil trabalhos que eu produzi esse foi um dos que mais me deu prazer de fazer... Eu acho que o valor de registro cultural desse trabalho, entrar pra história, vale milhões e milhões, porque a gente não tem nem como calcular (Téo Azevedo).

Assim como divide seus shows em três tipos, Téo divide seus trabalhos como produtor e compositor entre "*puros*" e "*comerciais*". Entre os três mil trabalhos que produziu, ele tem especial carinho por dois deles: o primeiro foi a produção de dois discos com Zé Côco do Riachão, em 1979 e 1981; o segundo, mais recente, foi a gravação de um CD de aboios. Estes dois CDs são considerados por Téo tanto os mais *puros* de sua carreira como produtor<sup>48</sup> quanto os de menor apelo a um público amplo. Este apelo restrito está de acordo com a motivação de ambos: um projeto pessoal de registro de atividades folclóricas que ele julga estar desaparecendo. É esta *ausência* de interesse em realizar uma obra voltada para o público que torna estes dois trabalhos mais *puros*, mais *imaculados* do que os demais que já fez.

José Fábio é um jovem cantor cearense que, ao fugir de casa com mais ou menos sete anos, tornou-se protegido do poeta Patativa do Assaré. Aos dez anos de idade mudou-se para São Paulo e teve seu primeiro disco de forró produzido por Téo Azevedo, convidado por seu novo tutor José Ribas. Aos quinze anos, gravou pela *Movie Play* um CD em homenagem aos noventa anos de Patativa, no qual diversos de seus poemas foram musicados por Téo Azevedo. A gravação deste CD abriu duas oportunidades para José Fábio: a de homenagear seu amigo e protetor e a de fazer um trabalho com forte apelo ao público. A perspectiva desta

---

<sup>48</sup> Aqui vale a pena ressaltar que *pureza*, *raiz* e *simplicidade* são as categorias usadas tanto por Téo quanto pelos outros foliões para diferenciarem a música caipira da música sertaneja. A análise da concepção que Téo Azevedo tem de sua própria trajetória como produtor e compositor possibilita encontrar nestas categorias classificações que conferem diferentes níveis de autenticidade para as músicas caipira, sertaneja e sertaneja romântica.

segunda oportunidade baseou-se na estrutura de produção do disco, que contou com o apoio de uma grande gravadora, participações de artistas conhecidos como Oswaldinho do Acordeom e Dominginhos e esquema de distribuição bem planejado, além de o próprio José Fábio ser apontado em São Paulo como um cantor *revelação*. Apesar disto, o disco não é pensado por seu intérprete como um trabalho *comercial*. Para ele, o disco com os poemas de Patativa é um trabalho ainda a ser descoberto e representa não somente o seu reconhecimento como artista como o reconhecimento do próprio poeta enquanto tal. Deste modo, este disco tornou-se sua obra para a posteridade, algo que, quando descoberto, perpetuará todo o seu trabalho como o de seu amigo e protetor.

Durante o trabalho de campo, José Fábio se preparava para o lançamento do seu quarto disco, que ele julga “*mais comercial que o de Patativa*”, modo como também pensa seus dois discos anteriores a esse trabalho. No novo disco ele gravou apenas “*forrós pé-de-serra*”, gênero que ele acreditava “estar na moda”. José Fábio e Téo Azevedo se assemelham ao dividirem suas carreiras entre os trabalhos *comerciais* e os *não comerciais*, ou *puros*. Téo, por exemplo, vê em seu trabalho como produtor o seu lado mais *comercial*. É deste seu lado que retira seu sustento financeiro e, por isso, não se recusa a produzir quem quer que seja. A *pureza* é então esta aura que cerca uma atividade que se pretende fora das regras da indústria fonográfica e da necessidade que leva *artista/produtor* a desenvolver trabalhos nem sempre pessoalmente gratificantes: é uma aparente ausência de *intenção comercial*. Neste sentido, *pureza* e *autenticidade* não são equivalentes. A primeira categoria expressa uma relação sincera do indivíduo consigo mesmo, na qual a integridade de sua alma está assegurada. A segunda revela a relação sincera do indivíduo com o todo social ao qual pertence. É nesta dupla relação que Téo e José Fábio, assim como outros foliões, intercalam seus trabalhos. Só é possível então discutir a autenticidade na esfera do *comercial*, pois é nesta esfera que a posse de um *dom* pode levar ao artista a busca do *reconhecimento* imediato. Em contraposição a isto, a *pureza* leva ao uso do *dom* como um meio de desenvolver projetos cujo valor ou *reconhecimento* estão no eterno devir.

No momento em que separa o seu trabalho como produto fonográfico dos seus projetos pessoais, Téo Azevedo possibilita a conciliação entre estas esferas opostas. Mesmo lamentando não conseguir sobreviver do seu lado *puro*, porque este é socialmente desvalorizado pela *crítica* (como veremos abaixo), ele justapõe estas esferas, acionando-as nos momentos necessários ou possíveis. Se, por um lado, a gravação de um CD sobre aboios é

parte de um projeto pessoal há muito cultivado como um legado para a humanidade, por outro, é a produção de discos que lhe permite a realização deste legado.

\*\*\*

A série de CDs intitulada *Música Caipira Autêntica do Norte de Minas* foi iniciada com a gravação de um disco de modas de viola com os foliões Sinval de Gameleira, José Osmar e Afonso Pimenta. Produtor da série, na parte interna do encarte, Téo Azevedo apresenta este volume como um “um trabalho simples, com temas da própria terra. **Sem recursos profissionais para agradar os críticos e à mídia, mas com muita autenticidade...** Parabéns aos três autênticos representantes da cultura altobelense”. O que soa como uma crítica à indústria fonográfica e à mídia,<sup>49</sup> no entanto, revela uma relação entre *dom* e *autenticidade* mediada pelos recursos profissionais que se pode obter para agradar *os críticos*. O sentido de agradar, como foi explicitado, revela a necessidade do *reconhecimento* do artista como alguém que possui um *dom* e o usa em uma relação direta com seu *público*, ou como dito na fala de Téo, por um grupo virtual de indivíduos resumidos em “a crítica”.

O que Téo Azevedo almeja ao afirmar que o disco dos foliões não agradará à *crítica* por falta de recursos profissionais é denunciar a supressão do *dom* através do abuso dos recursos tecnológicos, postos à disposição da indústria fonográfica para melhoria dos resultados das gravações em disco. Porém, convém ressaltar que “a crítica” a qual ele se refere não é a mesma trabalhada no capítulo anterior. Ao observar sua falas e sua trajetória, é possível perceber que esta “crítica” remonta à própria falta de reconhecimento dos indivíduos que compõem o extenso campo da indústria fonográfica – como produtores de discos e donos de gravadoras – e que, voltados para projetos mais “vendáveis”, destinariam pouco ou nenhum recurso financeiro para produções de discos como as que ele realiza.

Emília e Sinval ensaiaram as Cantadeiras por pouco mais de dois meses. Téo Azevedo enviou para cada uma cópias das faixas a serem gravadas e elas ensaiavam em suas casas e algumas noites na casa do casal. Além de Lílian Valéria e Emília, nenhuma delas pensara um dia em ser cantora ou *cantadeira*. Nas conversas que tivemos, o convite para a gravação do CD surgiu como uma surpresa, porém Téo e Emília disseram que foi difícil reunir as nove

---

<sup>49</sup> De certa forma, estas críticas formuladas por Téo Azevedo são as mesmas apresentadas no capítulo. Apenas, aqui, ao invés de se voltar contra uma elite, ele se volta contra uma determinada parcela da crítica cultural especializada que, na sua perspectiva, não compreenderia este tipo de trabalho.

mulheres: algumas porque se envergonhavam de cantar em público, outras porque não se viam como *artistas*, pois “*estes sim que deveriam gravar discos*”. Emília e Sinval disseram que o período de ensaio foi trabalhoso, devido à inexperiência das Cantadeiras, o que dificultou a afinação do arranjo em duas vozes. A gravação, feita em um estúdio de Montes Claros, durou doze horas para um total de dez faixas que compõem o CD. Entre elas, a faixa “Voltar às origens”, a última do disco, chama atenção pela evidente desafinação de Emília – a solista das Cantadeiras – na primeira estrofe. Em nenhuma outra faixa é possível perceber tão claramente um desafino das vozes.

Isto ocorre no segundo volume da série *Música Caipira Autêntica do Norte de Minas*, uma coletânea com os artistas foliões ou moradores de Alto Belo que acompanham o Terno. Neste disco, anterior ao CD das Cantadeiras, na penúltima faixa é possível ouvir Jameson<sup>50</sup> cantando uma toada composta por Téo Azevedo em homenagem à região da Chapada da Diamantina, na qual também desafina em algumas partes, comprometendo a beleza da música. Vale ressaltar que, assim como as Cantadeiras, Jameson também fazia sua primeira gravação em disco, pois, até o convite para gravar com os foliões, cantava apenas com seus pais nas festas familiares e nas serestas que estes faziam pelas redondezas de Alto Belo.

Ambos os CDs foram produzidos por Téo Azevedo e fazem parte de um projeto pessoal de divulgação dos *artistas* de Alto Belo. Surpreende, no entanto, que tais *desafinações* tenham passado despercebidas por um produtor exigente, apontado pelo Dicionário Virtual de MPB (DVMPB) como um dos maiores produtores do país e compositor conhecido na linha *regional*. Mesmo afirmando que como produtor não se recusa a produzir nenhum tipo de trabalho, Téo contou-me, no entanto, que não gosta de interferências no seu trabalho e por este motivo deixou de produzir um disco de uma Igreja Evangélica. O motivo foi o fato de que o pastor da referida igreja não queria que os músicos que fossem gravar as bases instrumentais fumassem e trouxe músicos próprios, que, contudo, “não tinham qualidade para gravação”. Por isso Téo recusou-se a continuar a fazer a produção. Recusas como estas, principalmente para Igrejas Evangélicas, são freqüentes para ele. O sentido desta recusa está na crença de que um trabalho *comercial* não prescinde da qualidade técnica e, por isso, ele próprio não produziria um trabalho cuja qualidade técnica estivesse comprometida. Este cuidado com a produção de um disco com o qual tem pouco ou nenhum envolvimento pessoal

---

<sup>50</sup> Durante o trabalho de campo, Jameson estava viajando e por isso não pude conhecê-lo.

– ao contrário do que ocorre com os CDs das Cantadeira e dos foliões de Reis – leva a questionar se tais desafinações passaram despercebidas para ele ou se a inclusão destas faixas foi uma atitude proposital.

Tanto no disco das Cantadeiras quanto no de Rodrigo Azevedo, cada faixa foi gravada *de primeira*, ou seja, após os ensaios com os músicos no estúdio, a gravação da música ou canção foi feita uma única vez, sem retoques no seu resultado final. No CD de Rodrigo, as duas últimas faixas são improvisos, dois solos de viola compostos no momento mesmo em que eram gravados. Ambos foram frutos de uma cobrança de Téo Azevedo, que deixou seu sobrinho ao mesmo tempo irritado e desejoso de convencer o tio de seu próprio *dom*. Tal cobrança, assim como a preservação inalterada das faixas com as vozes desafinadas de Emília e Jameson, expressam a crença de que os recursos tecnológicos não devem se sobrepor ao *dom do artista*, algo que ele julga ocorrer atualmente com demasiada frequência no *campo* da indústria fonográfica.

Apesar de considerar seu pai melhor cantor e repentista do que ele próprio, Téo vê o seu acesso à *mídia* – um *campo* de disputas formado pela indústria fonográfica em conjunto com os meios de comunicação – como uma vantagem que seu pai não teve. A *mídia* é comparada por ele a uma *máquina*, cuja complexa engrenagem contribui para que o reconhecimento do artista ultrapasse os limites regionais. Por este motivo, o artista não pode e não deve abrir mão dos recursos que esta *máquina* oferece. Porém, se a *mídia* é o remédio para a falta de reconhecimento, é igualmente o *veneno* que nega aos artistas esta possibilidade, isto porque para “estar na mídia” o *dom* foi suplantado pelo uso abusivo dos recursos tecnológicos oferecidos pela indústria fonográfica e pelos meios de comunicação. Nas suas palavras:

Não, isso é normal [O uso da “máquina” como meio de divulgação do artista]. Não é só hoje, antigamente também tinha. **Mas antigamente o cara para cantar, para gravar, tinha que cantar mesmo.** Se ele fosse meia boca, ele não conseguia gravar... disco dele não funcionava. Agora com a última tecnologia que existe, para gravar ajuda demais, melhorou 80%. É muita gente que tem a voz ruim, pode ficar com a voz boa, gente que tem a voz desafinada, fica com a voz afinada, porque existe um aparelho de som para tudo, que afina voz. E esse aparelho se chama *Pro Tools*, que afina a voz... A pessoa sem ritmo, ele põe a voz da pessoa no ritmo, se a pessoa atrasar, na hora que você for mixar, você adianta um pouquinho e põe a pessoa dentro do compasso, se a pessoa adianta, você atrasa um pouquinho aquela parte que cantou. Você pára o aparelho e separa a parte dos versos... **Então, hoje com a tecnologia que tem, eu acredito que 50% do povo que está fazendo sucesso aí, se você botar para cantar ao vivo, com um violãozinho assim, aí vai decepcionar muita gente** (Téo Azevedo).

Para Téo Azevedo, o uso indiscriminado das novas tecnologias de gravação contribui para o declínio do *dom* como requisito principal para o *ser artista*.<sup>51</sup> Na medida em que o *dom* deixa de ser o critério de avaliação da qualidade de um trabalho, ocorreu na moderna indústria fonográfica a transformação do meio – divulgação através dos meios de comunicação e a construção da imagem do artista para *agradar um público amplo* – e das tecnologias – recursos que permitem melhorar a qualidade técnica dos trabalhos – nos requisitos fundamentais para se *fazer* um artista. Nesta perspectiva, torna-se compreensível a preservação das vozes desafinadas de Emília e Jameson, como foi descrito acima. Trata-se de uma afirmação do *dom* sobre o uso da tecnologia que pode retirar do artista a sua autenticidade e a sua integridade na relação com o público.

Assim, o não reconhecimento de artistas que ele valoriza não lhe é indiferente, e por isso lamenta este fato, assim como se ressentido que artistas “fabricados” – aqueles que na sua opinião não possuem um *dom* – façam sucesso sem que mereçam, pois a tecnologia tenderia a cada vez mais suplantar os “dons naturais”. Esta percepção de Téo Azevedo é partilhada por Valdo, Vael, Sinval e Rodrigo e recoloca o problema no uso indiscriminado de um recurso. Deste modo, enfatizar unicamente o sucesso como derivado da imagem construída através dos meios de comunicação é deslocar a discussão sobre quais são os valores que cercam a produção do sucesso. Na perspectiva dos foliões, o que o que fica evidente é a valorização do “*dom natural*” de cada um em relação ao uso de um meio artificial para produzir este *dom*.

O Terno das Cantadeiras se opõe ao Terno de Folia porque este é composto de artistas, enquanto o primeiro é integrado por donas de casa, cujo *dom* não tivera ainda nenhum reconhecimento. A mixagem feita por Téo Azevedo foi o único recurso tecnológico permitido na melhoria da qualidade do CD. O não uso de recursos tecnológicos para afinação das vozes das Cantadeiras não significa uma recusa à tecnologia, mas a certeza de que o *dom* deve se sobrepor a tais recursos.<sup>52</sup>

---

<sup>51</sup> A preocupação de Téo Azevedo com o avanço dos recursos técnicos de gravação assemelha-se a um eco da discussão já formulada por Walter Benjamin em *A obra de arte no tempo de sua reprodutibilidade técnica*.

<sup>52</sup> Rodrigo Azevedo comentou, em uma espécie de desabafo, sobre as dificuldades que artistas como ele e seu tio enfrentavam para serem reconhecidos pela *mídia*, enquanto outros tinham fama e *apareciam sempre na TV*, referindo-se principalmente os programas *dominicais*. Ele comentou então que para compor precisava *malhar* muito a mesma música para que ela ficasse boa, enquanto outros “artistas” faziam sucesso com músicas compradas. A dificuldade em compor está justamente na falta de inspiração para que um determinado motivo tenha continuidade. Com uma estrutura semelhante à da canção, ele disse que nem sempre é possível continuar um solo, por faltar a inspiração para terminar uma frase ou verso. Tal fato leva a que muitas vezes estas composições iniciais sejam abandonadas ou mesmo esquecidas por seus compositores. Sem querer discutir a questão da autoria na música, tema para uma outra dissertação, foi interessante perceber que na percepção de

### **“É vocação dele mesmo”: entre o *dom* e a aprendizagem**

Os primeiros foliões que vi se apresentarem em dupla na Festa de Reis foram os irmãos Nilson e Chico. Enquanto Chico estava visivelmente inibido, Chico fazia gestos agitados e dançava, incentivando o público a também participar de sua apresentação com palmas e danças. A primeira impressão que tive foi de que esta se tratava de uma dupla sertaneja romântica, herdeira das *performances* de Leandro e Leonardo, na qual a Chico cabia no papel do primeiro, enquanto Nilson fazia às vezes do segundo. Chico e Nilson, no entanto, se mostraram muito mais originais, e não uma possível cópia da dupla. Chico, um jovem e tímido lavrador, pai de uma família numerosa nos seus poucos trinta e três anos, em nossas entrevistas mostrou-se pouco à vontade no papel de *artista* entrevistado pela “jornalista<sup>53</sup> do Rio de Janeiro”, ainda que feliz por ser reconhecido como tal. Em uma das poucas conversas que tivemos, disse-me que ele e o irmão também herdaram o *dom* da folia dos seus avós, pois seu pai não era folião.

Ao contrário do irmão, Nilson<sup>54</sup> ficou bem tranqüilo e falante ao me receber. Ele fundou junto com o irmão e outros amigos a Folia dos Meninos e foi convidado para participar da Folia de Alto Belo por Téo Azevedo, em 1991. Aos doze anos, seu irmão Chico ganhou um cavaquinho, e ele próprio se interessou pelo instrumento. Como tentava aprender e não conseguia, seguiu os conselhos de Téo Azevedo, que lhe sugeriu:

...Oh, você vai, quando você for buscar lenha lá para sua mãe lá... se você vir uma cobra ou qualquer coisa assim, vocês peguem essa cobra e senta o pau nela, e antes dela morrer, vocês passam o dedo, os três dedos ao longo dela três vezes. Aí com certeza vocês vão aprender a tocar"... Aí eu fui buscar lenha, mais Chico, meu irmão. Chegou lá, passou uma cobra-cipó. Aí meu irmão "vap, vap "... Eu peguei um ganchinho no mato, de pau, aí enganchou no pescoço dessa cobra. Só que na hora que eu fui passar os três dedos, o meu irmão me empurrou. Eu caí logo, ele foi e passou. Eu saí chorando: 'Agora eu não vou aprender mais não. Quem vai aprender é você. Você passou os três dedos tremendo na cobra'. Só que, nisso, eu aprendi a tocar o cavaquinho, aprendi a tocar o violão e ele até hoje nada. Mas eu acho que isso não tem nada a ver não. Acho que isso é vontade mesmo que a gente tem, que eu tive de aprender a tocar. E ele até hoje não sabe tocar nada. Ele só canta mesmo... E ninguém nunca me ensinou [cavaquinho e violão]. Eu via as pessoas tocando, chegava em

---

Rodrigo a compra de uma música por um “artista” se assemelha ao uso da tecnologia para o aperfeiçoamento da voz, pois é neste uso do *dom* e da inspiração alheia que o “artista” se torna *inautêntico*.

<sup>53</sup> A impressão de que eu era “jornalista” se refazia a cada vez que eu pedia para entrevistar algum dos foliões e se tornava mais forte devido à participação constante do Terno na mídia. O trabalho de campo tornou possível desfazer esta impressão entre alguns dos foliões, mas não todos.

<sup>54</sup> Nilson é pintor de paredes. Ele nasceu próximo de Alto Belo e atualmente mora em Montes Claros com a esposa e os dois filhos.

casa e tentava fazer as mesmas posições que as pessoas estavam fazendo. Aí estou aqui. Porque esse negócio de instrumento, **esse negócio que a gente vai para poder aprender em algum lugar aí, se aprende alguma coisa, mas não de cabeça. De cabeça você vem com uma coisa, você já nasce com aquilo...** (Nilson).

A história de Nilson é muito semelhante a que me foi narrada por Tonho Preto,<sup>55</sup> pois ele próprio também aprendeu a tocar cavaquinho ainda menino, observando os mais velhos ensinarem a seu primo. Assim como Chico, o primo de Tonho nunca conseguiu aprender a tocar algum instrumento, pois ele não teria *esse dom*. Este processo de aprendizagem feito por meio da observação<sup>56</sup> só é possível, no entanto, para quem já possui o *dom*, que é ao mesmo tempo o talento que o artista possui e a capacidade para aprender seu ofício. Reylson é o mais novo membro do Terno de Folia de Alto Belo, o qual foi integrado depois de pedir ao seu tio Valdo. No Terno, toca o violão que começou a aprender aos oito anos, observando seu pai e seu tio. Vael enfatizou que Reylson começou a aprender o violão *naturalmente*, sem que ele próprio o forçasse.

Bom, ele de repente começou a se interessar, vendo a gente ensaiando e tudo, aí quando de repente eu já via ele pegando o violão, já tocando alguma coisinha. Aí eu, como eu acho que todo pai gosta assim, de ensinar ao filho as coisas que os pais fazem, não que eu quisesse que ele tivesse interesse pelas mesmas coisas que eu, **mas naturalmente ele começou a gostar...** chegou até fazer algumas aulas, depois achei que ele estava muito novo ainda, deixei ele amadurecer um pouquinho, mas foi por iniciativa dele mesmo, **vocação dele mesmo, ele gosta** (Vael).

O *dom* também é uma espécie de capacidade que leva ao aprendizado espontâneo. Logo após Reylson *revelar* o seu *dom*, foi posto por Vael para fazer aulas de violão que, no entanto, achou-o muito novo e o retirou das aulas logo em seguida. O aprendizado do filho passou a ocorrer então como o dele próprio fora: observando seu pai. Este autodidatismo é reivindicado por todos os foliões e indica não apenas a capacidade *natural* para aprender, mas a superioridade de quem aprendeu sozinho sobre aquele que precisou ser ensinado. Há no autodidata esta “aura” da naturalidade e da espontaneidade, que faz o seu conhecimento obtido com a observação ser confundido com o próprio *dom* que possui, daí que pareça que ao artista não é exigido nenhum esforço, pois tudo ocorre *naturalmente*.<sup>57</sup> A revelação, o

---

<sup>55</sup> Tonho Preto é rabequeiro e violeiro.

<sup>56</sup> A noção de "escolas da vida" parece ocupar um grande espaço no imaginário social: a "educação" e o "aprendizado" obtido através da observação livre, sem uma tutela – às vezes dos pais, mas principalmente do Estado – é considerado superior ao ensino formal.

<sup>57</sup> Em o *Mistério do samba*, ao falar do samba de morro como uma tradição inventada, Hermano Viana ressalta que “o autêntico é sempre artificial, mas para ter ‘eficácia simbólica’, precisa ser encarado como natural, como ‘aquilo que sempre foi assim’”(Vianna: 152). Não pretendo, como o autor, tomar o *autêntico* como uma



momento em que o mais velho reconhece um *dom* no mais novo, suprime toda a percepção de que o que se apresenta dependeu todo o processo de observação e treino – às vezes feito às escondidas – anterior ao momento em que ele se revela.

### As Folias como escolas musicais dos artistas sertanejos

“Músico de conservatório” ou “músico de estúdio” são duas categorias empregadas pelos foliões para marcar a diferenciação entre aquele cujo aprendizado musical se deu através do ensino formal de música e quem aprendeu de modo autodidata, através da observação. Esta categoria vem da compreensão do Conservatório Estadual Lorenzo Fernandes como o principal espaço formal de ensino musical de Montes Claros, pelo qual passaram Lílian Valéria e Rodrigo Azevedo. O “*músico de conservatório*” é aquele que detém o conhecimento teórico, aprendido e apreendido através do estudo regular e sistemático da música e cuja formação é mais *erudita* ou *técnica*. O uso do termo *erudito* remete à compreensão que os foliões têm deste tipo de formação, que implica no conhecimento teórico da música e um conseqüente preparo para “ler partituras”. Não significa, porém, que isto retome a antinomia música erudita / música popular e a suposta clivagem que ela traz consigo. Apesar de, nesta perspectiva, a “erudição” também estar muito associada a um “saber acadêmico” em oposição a um “saber espontâneo”, convém ressaltar que não se trata apenas do acúmulo de conhecimento, mas do ganho de qualquer conhecimento via aprendizado formal. Assim, o “músico erudito” é aquele que aprendeu a executar um instrumento via ensino formal e por isso possui um saber que foi *cultivado* nas escolas formais. Em contraposição à formação dada pelo *conservatório* vem à formação autodidata, que encontra nas Folias de Reis um espaço de desenvolvimento. Esta idéia, que ecoa entre os foliões, é apregoada principalmente por Téo Azevedo, que diz:

Eu acho que uma das coisas que, que com o tempo cooperou pra isso [surgimento de duplas sertanejas e caipiras em Alto Belo] chama-se Folia de Reis, que eu acho que é **a escola musical mais importante que existe**. Não sei se nas outras regiões, mas no norte de Minas é a escola musical mais importante que existe, é um conservatório... uma universidade. Porque a Folia de Reis, ela usa muitas escolas. Ela, com o decorrer do tempo, abrigou o povo do sertão; o povo simples; [abrigou] a quem não tinha como comprar instrumento: “Ah vai começar a fabricar instrumento”; e isso vem de século. Então o povo começa a se virar e a fabricar instrumento. Então a Folia de Reis dá uma boa base de iniciação musical, matuto. **É uma formação musical matuta**. E o canto e a dança, que na Folia de Reis tem a parte instrumental,

---

*invenção* ou algo equivalente à *artificialidade*, porém vale destacar esta *aura* de *naturalidade* – seja histórica, seja da natureza física – que cerca tudo o que se quer *autêntico*.

tem a parte do canto, a parte da dança, a parte da fabricação e a parte religiosa, de respeito da cidadania... A Folia de Reis, a função da Folia de Reis é louvar e saudar o nascimento de Jesus. Então, é uma forma da criança que está ali, conversando, assistindo, aprender a respeitar que existe um Deus, que existe Jesus, que existe o respeito, e que esse respeito tem que ser transmitido pros pais, pros tios. Nossa! A Folia de Reis é uma das coisas mais importantes que tem de cidadania, de formação do ser humano aqui do Brasil... E, mesmo com a chegada do progresso, tem uma nova geração de foliões de Reis e de tocadores de instrumentos, que vêm pra Folia de Reis (Téo Azevedo).

Na fala de Téo, as características atribuídas às Folias de Reis como espaço de aprendizado são semelhantes àquelas comumente dadas às escolas formais, até mesmo independente de serem ou não voltadas para a formação musical. No entanto, no seu discurso ele ressalta um ponto que merece ser investigado: a ênfase dada na afirmativa de que esta é uma formação *matuta*.<sup>58</sup>

Nos diversos momentos em que busquei soluções para dúvidas triviais, os foliões iniciavam suas respostas justificando o suposto erro na qual poderiam incorrer. Deste modo, sempre argumentavam que eram caipiras ou matutos e por isso só podiam emitir opiniões individualizadas, “*do seu ponto de enxergar*” ou “*do seu modo de entender*” e por isso poderiam não encontrar respaldo no meu conhecimento prévio sobre o assunto abordado. No momento em que recorriam a tais justificativas, os foliões acionavam principalmente as definições um e três do DEH, apresentando a si mesmos com um sentido pejorativo de “caipira” – ignorante e pouco ou nada instruídos. Apesar desta “retórica da ignorância” ser constante, aos poucos o sentido de *matuto* adquiriu novos significados.

Enquanto fabricava uma viola, Sinval me explicou que desenhou nela um pequizeiro, o que seria feito também em todos os instrumentos que fabricasse dali por diante. Tal atitude foi tomada depois de uma conversa sua com Téo Azevedo, sobre a qual ele “*andou matutando*”. Depois de pensar e ponderar, decidi que deveria criar uma marca para os seus instrumentos, assim como Zé Côco do Riachão deixava nas suas violas um desenho através do qual todos poderiam identificar que fora ele que as fabricara. No seu “*ponto de enxergar*”, isto ajudaria na divulgação do seu trabalho, pois qualquer um poderia reconhecer um instrumento que

---

<sup>58</sup> No DEH é possível encontrar as seguintes definições para *matuto*: **1.** [adjetivo e substantivo masculino] *diz-se de ou indivíduo que vive no campo e cuja personalidade revela rusticidade de espírito, falta de traquejo social; caipira, roceiro, jeca*; **2.** [Regionalismo: Nordeste do Brasil] *que ou aquele que demonstra timidez, retraimento, desconfiança*; **3.** [Regionalismo: Brasil] *que ou aquele que não tem conhecimentos, instrução; ignorante, ingênuo*; **4.** [Regionalismo: Brasil. Uso: informal] *que ou aquele que é dotado de esperteza, de astúcia; finório, sabido, matreiro*; **5.** [adjetivo] *relativo a hábitos e maneiras próprios do matuto, da vida no campo*; **6.** *diz-se de indivíduo meditativo, dado a matutar*.

E também sobre o verbo *matutar*: **1.** [Uso: informal] transitivo indireto e intransitivo – pensar demoradamente sobre algo; meditar, refletir; **2.** transitivo direto – traçar diretrizes; arquitetar, conceber, planejar.

tivesse fabricado ao ver outro o tocando. A escolha pelo pé de pequi ocorreu porque já há algum tempo ele escrevia no interior dos instrumentos a palavra “Pequizeiro”, árvore encontrada na região norte-mineira e que por isso é utilizada como símbolo da região. Neste caso, o sentido empregado por Sinval para o verbo *matutar* foi o mesmo para a primeira definição do DEH. Ele me explicava, como fez outras vezes, que refletiu sobre algo a partir de um conhecimento ou observação que já havia feito: no caso, da decisão de ter uma marca, porque observara os trabalhos de Zé Côco e conversara com Téo.

Os foliões se apresentavam como *matutos* e justificavam suas opiniões como visões pessoais sobre os temas abordados para enfatizarem o fato de que elas encontravam base apenas no conhecimento particularizado que tinham, fruto de observações e reflexões informais: queriam afirmar que seu conhecimento não vinha de um *conservatório*, mas das *escolas da vida*. As Folias de Reis representaram para os foliões o primeiro espaço para sua formação musical. Porém, por não ser um espaço formal e não ter uma sistematicidade oficial, a formação obtida é *matuta* e dependente do *dom* de cada um para as funções e instrumentos das folias.

A despeito de Téo ter apresentado a folia como um espaço que abria *o povo simples, que não tem recursos*, a folia é um espaço reservado para aqueles que possuem um *dom*, mas principalmente o *dom* de foliar. Tanto Valdo quanto Tonho disseram que aqueles que não têm o *dom* da folia, não conseguem acompanhá-la durante os doze dias em que percorrem as casas. Isto é exemplificado por José Fábio que, apesar de ter se apresentado com o Terno na Festa de Carbonita (a convite de Téo Azevedo), me explicou que não conseguia acompanhar a folia durante a jornada. O mesmo ocorre com Rodrigo Azevedo que, apesar de ter se iniciado musicalmente no Terno fundado por seu tio, também não sai durante o giro com os foliões. Em ambos é reconhecida a falta do *dom* para a folia, apesar de seus dons musicais não serem contestados. Assim, se nem todos que possuem um *dom* podem entrar na folia, possuir o *dom* de foliar é imprescindível. No Terno de Reis de Alto Belo, a posse de outros dons,<sup>59</sup> além do de foliar, parece imperativo, pois salvo Chico, que apenas canta, todos os outros foliões cantam e tocam algum instrumento. Ao contrário das escolas formais – na qual supõem os foliões que se pode aprender a tocar um instrumento através da transmissão de técnicas

---

<sup>59</sup> Aqui vale ressaltar que nos ternos de Reis há também as figuras dos bandeireiros e, dependendo da região geográfica, dos palhaços (que não existem no Terno de Alto Belo). Na perspectiva dos foliões de Alto Belo, destes também é exigido, ou imputado, o *dom* de foliar.

sistematizadas – , na folia o *dom* é um pressuposto, justamente porque a aquisição do conhecimento e o aprendizado dependerão da observação e dedicação pessoais.<sup>60</sup>

Em seu discurso, Téo Azevedo destacou outra característica das folias: a possibilidade de uma formação moral. Para ele, a importância das Folias de Reis como escolas musicais não ocorre apenas porque, ao participar desta, o folião se vê incentivado a desenvolver seus dons. Mas porque, como escola, as folias ocupam o espaço destinado à formação moral do *povo simples* e sem acesso a certos recursos. O aspecto totalizante das Folias de Reis desenhado por Téo contribui então para que o indivíduo tenha uma formação moral, intelectual e musical plena, mesmo que não tenha recursos para frequentar uma escola regular: neste sentido, vão além do que qualquer conservatório ou universidade possa oferecer como formação<sup>61</sup>. Quando diz que, apesar dos progressos, novos foliões surgem, não busca ressaltar o desaparecimento de uma manifestação folclórica, mas o fato desta perda implicar o desaparecimento deste espaço no qual o indivíduo pode se formar integralmente enquanto pessoa.

#### *O aperfeiçoamento técnico do artista*

Rodrigo Azevedo iniciou seus estudos musicais no Conservatório Estadual Lorenzo Fernandes, aos seis anos de idade. Lá, passou por instrumentos como violino e percussão, até se decidir pelo cavaquinho, escolha motivada pelo interesse em participar do Terno de Alto Belo. Apesar de ter passado pelo Conservatório, ele enfatiza que foi na Folia fundada por seu tio que de fato se iniciou no cavaquinho e, com Sinval de Gameleira, que ele aprendeu a viola. A ênfase no que a folia pode lhe ensinar está justamente na negação de qualquer aprendizado durante o período em que passou no Conservatório, o qual ele mesmo classifica de “*coisa de menino*”. Pouco depois de gravar seu disco, ele foi convidado por seu tio para se tornar um músico de “*estúdio*”, trabalhando com arranjos e produção na capital paulista. Para tal, seria preciso aprofundar seus conhecimentos teóricos e aprender a notação musical. Apesar de se mostrar como uma perspectiva profissionalmente promissora, a opção de Rodrigo foi continuar como violeiro regional, se apresentando em festas particulares e públicas de região

---

<sup>60</sup> Não apenas na folia se aprende a tocar. A “escola da vida” também está presente na observação dos mais velhos, que significa um meio de aprendizagem muito importante na cosmologia tanto dos foliões de Reis de Alto Belo quanto de muitos personagens do livro de Rosa Nepomuceno. A herança musical que passa de pai para filho (Nepomuceno, p.27) pode ser observada no livro pela relação de Tinoco e seu filho. O filho de Tinoco agora canta com o pai e faz coro contra a indiferença em relação à música caipira.

<sup>61</sup> No projeto de pessoal de Téo de preservação das folias do norte-mineiro este caráter totalizante deve ser preservado.

e acompanhando outros violeiros, alegando que o trabalho em estúdio, além de exigir outros conhecimentos, era menos prazeroso.

Para Téo, a escolha de Rodrigo se justifica pela dificuldade que um violeiro *caipira autêntico*, aquele cujos primeiros contatos com a música ocorrem nas folias e não nos conservatórios, tem para se adaptar à disciplina exigida para os estudos erudito. Diz ele:

Não, não tem [violeiro caipira “autêntico” que se tornou músico de câmara]. O violeiro caipira, ele não consegue, o que é caipira mesmo não consegue ser erudito não, é difícil. Ele começa a estudar e desanima porque ele é acostumado com aquele jeitão. Eu não conheço nenhum que saiu do caipira pra virar erudito, nenhum (Téo Azevedo).

A partir dos discursos de Téo e Rodrigo, seria possível concluir que realmente existe uma dificuldade inerente ao aprendizado teórico da música, que impossibilita ao músico *matuto* se adaptar. Mas através das análises anteriores, e principalmente das falas de Sinval de Gameleira, ocorre que entre eles não existe de fato a necessidade de uma educação musical: o próprio Rodrigo disse que em seus shows ninguém procura saber como ele aprendeu viola, mas sim se ele sabe tocar bem. O conhecimento adquirido “com a vida” lhes é suficiente em sua formação enquanto artistas. Ademais, como o *dom* é o atributo essencial para que o músico seja de fato reconhecido como tal – antes de ser reconhecido como músico ou artista ele deve ser reconhecido como alguém que possui o *dom* da música ou da arte – a educação formal seria apenas um aprimoramento deste *dom*, sem que fosse, contudo, primordial.

O Conservatório é mais assim pra pessoa tocar às vezes, lendo música. Assim, lendo música. É uma coisa que ajuda no desenvolvimento. Aí é estudar, o estudo em qualquer área, ele ajuda a desenvolver... Mas a criatividade da música, ela vem, é natural. No meu conhecimento, parece que ela vem natural. Por exemplo, inspiração, tal. O Conservatório é bom pra ajudar a aperfeiçoar mais, a pessoa ter mais perfeição, conhecer as notas. Ajuda muito no desenvolvimento. Mas a forma de tocar vai ser a mesma coisa, porque é o estilo. Por exemplo, se o ritmo é esse, é uma coisa que não muda, tem que ser este mesmo (Sinval de Gameleira).

A perspectiva de frequentar o Conservatório indica então a busca de um aperfeiçoamento do *dom*. Para Valdo e Vael, a diversificação nas temáticas e ritmos da composição também depende de um aperfeiçoamento do compositor, que corre o risco de ter músicas sempre iguais caso siga sempre a mesma linha para escrever e musicar as canções. Isto não significa então que o músico “*seja ruim*”, mas que “*está estacionado*”, não se aperfeiçoou. Deste modo, o aperfeiçoamento é desejado, mas não implica necessariamente a frequência ao

“conservatório”. É através do desenvolvimento da *técnica* de tocar ou compor – do exercício constante – que o *músico matuto* se aperfeiçoa. Para Téo, este foi o caso de Zé Côco do Riachão, que elaborou uma técnica própria tanto para tocar quanto para fabricar seus instrumentos: neste caso, a técnica é ao mesmo tempo o processo pelo qual os artistas aperfeiçoam um *dom* – através da prática e do exercício – e a marca pessoal que impõem sobre o que foi aprendido. Representa também um modo de “*dominar a naturalidade*” através do trabalho e esforço contínuo. Assim, apesar de contribuir para o aperfeiçoamento do músico, o aprendizado obtido no *Conservatório* é um conhecimento a mais, porém, não é imprescindível para que ele seja reconhecido como *artista*.

\*\*\*

Iniciei todo este capítulo, assim como a minha pesquisa, interessada em perceber quais são os valores sobre a autenticidade que cercam as classificações dadas para os estilos musicais, e especialmente na diferenciação feita por jornalistas e músicos entre a música caipira e a música sertaneja: partia então da máxima “*a classificação das coisas reproduz a classificação dos homens*”, cunhada por Mauss. O estudo de caso desenvolvido com os foliões do Terno de Folia de Reis de Alto Belo me revelou que, para além das supostas diferenciações e cisões,<sup>62</sup> sertanejos – como Valdo, Vael, Chico e Nilson – e caipiras – como Sinval de Gameleira, Téo Azevedo e Rodrigo Azevedo<sup>63</sup> – se mostravam fortemente marcados pela coesão proporcionada pelo reconhecimento do *dom* individual de cada um. Entre eles, a diferença qualitativa não se encontra então em um ou outro gênero, mas no modo como cada artista constrói a sua própria identidade. Na perspectiva dos foliões de Alto Belo, menos que uma música autêntica, o artista deve ser ele mesmo *autêntico*, ou seja, aquele que, por *possuir um dom*, por *estar inspirado* e pelo seu processo de aprendizagem dar-se de modo *espontâneo* e *autodidata*, merece ser reconhecido enquanto tal.

A modernização desloca o *dom* do seu posto de primado principal para o sucesso. Por isto tanto Téo quanto Nepomuceno disseram ser comum, desde o início da indústria fonográfica no Brasil, o uso tecnologia, porém esta nunca teria sido tão “abusada” quanto agora. Assim, mesmo que fosse necessário o uso de algum aparato tecnológico, era o *dom* do artista que se sobressaía. Quando os foliões lamentam a falta de reconhecimento por parte do pública ou

---

<sup>62</sup> Como descrita por Nepomuceno.

<sup>63</sup> Numa classificação feita a partir das diferenciações propostas por Ferrete, Nepomuceno e Sant'Anna.

de uma *crítica*, parecem que se aproximam dos críticos da música sertaneja moderna. A diferença está em que esta *lamentação* não se volta contra um gênero específico, mas contra indivíduos específicos, cujo reconhecimento como artistas seria injustificado.

## **Conclusão: “Músicas raiz” e “violas” na compreensão da música caipira autêntica.**

O objetivo deste trabalho é analisar quais os fatores que são considerados nas classificações dos gêneros caipira e sertanejo. Nos dois primeiros capítulos, busquei esquadrihar como os pensamentos de críticos e artistas-foliões se estruturam na elaboração de um discurso classificatório, que tem por finalidade fazer diferir um gênero de outro a partir de sua suposta autenticidade. Analisei como os jornalistas abordados fazem uma classificação destes gêneros musicais baseados em uma visão de historicidade que contrapõe *primitivismo* (ou o contexto original de produção do artista) e *modernização* (ou a descaracterização deste contexto) com a inserção de novos elementos. No segundo capítulo deixo de lado um pouco as classificações dos gêneros caipiras e sertanejos e volto minha atenção para as compreensões dos foliões do Terno de Reis de Alto Belo sobre o que seria o artista e o seu papel enquanto tal. O olhar do artista sobre si mesmo se mostrou um caminho importante, pois permitiu perceber que alguns dos problemas propostos pelos críticos em suas análises podem assumir diferentes significados.

Neste último capítulo, confronto estes dois grupos, ressaltando suas aproximações e seus distanciamentos. Para isto, retomo algumas das questões já abordadas, como aquelas relativas ao que entendem por *modernização* e *música raiz*. Apresento novos problemas, como a importância da viola e o surgimento do grupo chamado de “novos caipiras” ou “novos violeiros”. Com isto, pretendo dar continuidade à análise de como críticos e foliões fazem diferentes discursos sobre a autenticidade nas classificações dos gêneros caipiras e sertanejos.

### ***“A raiz normal é melhor”: representações sobre a “música raiz”***

De uns tempos para cá que foi modernizando. Modernizando, já usa mais recursos de outros instrumentos. Já não faz parte das raízes. Raiz contém só viola, violão e sanfona. Agora, onde tem instrumento mecânico, já não é mais sertanejo raiz, já é o popular.... que é o Zezé di Camargo, Leonardo, o próprio Daniel... E os mais raízes são Chitãozinho e Xororó (Afonso Pimenta).

*Mistura, modernização, raízes, dom e autenticidade* são categorias frequentes nos discursos dos críticos da música sertaneja moderna e surgem também nas narrativas dos foliões do Terno de Folia de Reis de Alto Belo, com o mesmo intuito de explicar tanto as transformações



rítmicas e instrumentais ocorridas com o gênero música caipira quanto de conferir aos *artistas* caipiras e sertanejos diferentes classificações de autêntico e inautêntico. Deste modo, estas categorias sublinham aproximações e distanciamentos entre estas duas cosmologias distintas, expressas através da elaboração de narrativas sobre um tipo de instrumentação específica, que tornaria a música *mais raiz*, e sobre um ideal de gênero musical pautado pela *simplicidade* da execução desta instrumentação – no caso dos foliões do Terno – e também pelo reconhecimento do grupo chamado de *novos violeiros* ou *novos caipiras* como aqueles que buscam resgatar a música caipira em sua autenticidade – do ponto de vista dos críticos da música sertaneja moderna. Assim, apesar de serem os mesmos os termos enunciados por críticos e foliões, quando retomados e contrapostos enquanto categorias de pensamento assumem diferentes significados.

Esses tempos mesmo, aqui um que dia foi, fevereiro, teve um aniversário de um velho de 96 anos lá no clube que tem aqui do lado da Barra, muito importante. Eles me chamaram pra nós irmos lá tocar viola... Botaram na mesa lá e todo mundo tava tocando viola... fazendo showzinho pro velho lá... Então, eu peguei e cheguei lá, depois Gilberto pegou e falou: "oh gente, todo mundo tocou uma violinha pro Sr. de idade, então eu vou mostra pra vocês uma viola com Antônio Preto"... Então eu peguei e fui tocar uma musiquinha pro velho... por incrível que pareça, o velho parece que se agradou mais com minha situação da viola do que com as outras violas. Sabe por quê? **Porque tava todo mundo com as violas ligadas no som**, aquela coisa entendeu?! E eu como sei que a pessoa idosa gosta de uma coisa mais assim, mais inferior, uma coisa mais da cultura, eu peguei e desliguei a viola, e falei com ele: "olha eu vou tocar uma viola pro Sr. aqui, mas eu vou desligar a viola..." Aí desliguei a viola, sentei pertinho do velho lá. **A raiz normal é melhor, né?** Fiz três músicas de viola pro velho. Eu fui o que ganhou o primeiro bolo. Todo mundo ficou assim: "o moço mas o quê que foi?" Depois o velhinho falou assim: "não, eu gostei de todo mundo, **mas o importante que eu gostei porque queria assim a simplicidade...**" (Tonho Preto).

Em sua narrativa, Tonho Preto afirma que desligou a amplificação do volume de sua viola para agradar seu anfitrião, porque sabia que ele preferiria “mais simplicidade”. Com esta atitude, este violeiro e rabequeiro suscitou no problema das classificações dos gêneros caipira e sertanejo uma relação que diferencia a percepção dos foliões de Alto Belo da categoria *raízes* daquela empregada pelos críticos da música sertaneja moderna. Apesar de poder ser classificado como um músico caipira, de acordo com as propostas dos críticos para a definição deste gênero, Tonho destaca a viola como um instrumento específico, cujo uso torna a música *mais raiz* e *com mais simplicidade*, sem, contudo, apontar alguma inautenticidade no uso da amplificação. Para alguns autores a viola é o instrumento musical por excelência, mas

as “raízes” da música caipira da qual eles reclamam o afastamento dos sertanejos modernos está em um tempo mítico que remonta à colonização e ao mito das três raças.<sup>64</sup>

Nas narrativas dos artistas-foliões, a “*raiz*” é oposta à modernização da música caipira e evoca uma contraposição entre as categorias *simplicidade* e *mistura*. No entanto, não se constituem como oposições inconciliáveis, dado que não implicam necessariamente na perda da autenticidade, mas na perda da *aura* que a presença/ausência da viola e da simplicidade confere aos gêneros caipira ou sertanejo. Na tentativa de diferenciar os gêneros, os foliões explicaram a música caipira das seguintes formas:

Toda dupla que trabalha com viola e violão, **ela automaticamente canta música raiz, se trabalhar com viola e violão. Agora se trabalhar com dois violões, aí é misturado já, né?** Porque quando a gente fala música caipira autêntica, o Chitãozinho e Xororó não estão, o Leandro não está, a Wanessa Camargo não está, o Zezé di Camargo não está, um monte dessas duplas que fazem sucesso aí, não estão não (Téo Azevedo).

Porque na realidade o sertanejo, o caipira, a diferença é a seguinte: porque a música chamada música caipira é aquela música que veio primeiro. Aí depois, a linha sertaneja deu uma modernizada... Por exemplo, antigamente tinha dupla caipira, hoje dupla sertaneja. Então **a moda caipira é aquela cantada assim com mais simplicidade, mais da viola, mais no som da viola e do violão...** Então aí ficou moda caipira, moda sertaneja, mas na realidade foi a evolução que fez isso. Hoje, geralmente, a maioria das duplas são duplas sertanejas (Valdo).

Raiz é uma coisa assim, que fala mais da terra... Essas músicas caipiras mais antigas. Que hoje modernizou tudo. Veio a música sertaneja com teclado, **que antigamente era só na viola, viola e violão.** E hoje já modificou. Hoje a sertaneja já é teclado. Hoje o que nós chamamos música sertaneja, é caipira, que é o lado raiz... (Afonso Pimenta).

Afonso Pimenta chegou a formar com sua irmã, Emília, uma dupla de seresta. Junto com Sinval de Gameleira e José Osmar – todos membros do Terno de Folia de Reis de Alto Belo – gravou um disco de modas de viola e se classifica como um representante da música sertaneja autêntica. Para ele, assim como para Valdo, a antiguidade das músicas às quais se referem remete principalmente àquelas surgidas a partir da década de 1950. Ao contrário de Ferrete, Sant'Anna e Nepomuceno que, ao contarem a história da música caipira, se voltam para a colonização brasileira, para os foliões, a antiguidade remonta sempre à geração dos avós e está intimamente relacionada com o *dom*. Nas suas narrativas, a história da música caipira é contada como um legado ou herança de seus pais e avós violeiros que, ao tocá-las e cantá-las, também a transmitiam, o que permitiu aos foliões iniciarem seu processo de aprendizagem de outros instrumentos.

---

<sup>64</sup> Ver Sant'Anna, Nepomuceno e Ferrete.

Para os foliões, as grandes referências desta música *raiz* são duplas como Tônico e Tinoco e o violeiro Tião Carreiro. Contudo, a música *raiz* não se define por esta antiguidade, mas pela formação instrumental que a caracterizaria: o violão e a viola. Para Téo Azevedo, esta é a única formação aceita, considerando como *misturas* as duplas que cantam acompanhadas por dois violões. A ocorrência destas *misturas* provocou uma modificação no gênero que, tal como para os críticos da música sertaneja moderna, entre os foliões também é percebida como uma *modernização*. No entanto, não implicou uma simples descaracterização, mas o surgimento de um outro gênero sertanejo, que não possui “o lado *raiz*”.

A *modernização* da música caipira – justificada por Valdo em diversos momentos como *evolução* ou *inovação* – é vista como algo decorrente não apenas das mudanças deste gênero específico, mas do surgimento de novos instrumentos musicais, do diálogo entre os ritmos e sonoridades e das mudanças ocorridas na vida do compositor/cantador/dupla. Assim, “antigamente tinha dupla caipira” e “hoje [tem] dupla sertaneja”. Estes são vistos como fatores que colaboram entre si para que, em busca de aperfeiçoamento, o artista busque novas experiências sonoras.

É, às vezes tem muita mistura, né? Hoje em dia está se misturando muito uma coisa com a outra assim, porque de acordo que foi modernizando a música, foi também misturando. Muito instrumento que às vezes numa gravação anterior achavam que não dava certo colocar, por exemplo, um violão com sax, um violão com percussão. É muita mistura de sons. Um exemplo muito simples de fazer: antigamente a sanfona, ela centrava mais em música *raiz*, em forró e por aí. Hoje a sanfona já é um instrumento que é **moderníssimo**. Até na música clássica<sup>65</sup> hoje eles estão pondo (Valdo).

Deste modo, a *mistura* da sanfona com os *clássicos* é vista positivamente, pois ela se tornou um instrumento “moderníssimo”. É o instrumento musical que se moderniza e leva a que as transformações decorrentes deste processo possibilitem novas experimentações no campo da música e contribuam para a evolução do artista e para a inovação do gênero.

A percepção de que ocorreram transformações na música caipira – expressa através das categorias *modernização* e *mistura* – que levaram ao surgimento de outro gênero, não implica necessariamente um discurso de perda ou desaparecimento. Nas narrativas dos foliões estas

---

<sup>65</sup> A compreensão de Valdo, e de outros foliões, da música “clássica” diz respeito principalmente à música “erudita” e de câmara, na qual vêm sendo usados instrumentos outrora considerados “populares”, como a sanfona e a viola.

categorias surgem justamente para contrapor o “sertanejo moderno” à música caipira. No momento em que constroem suas narrativas sobre o sertanejo moderno como um gênero resultante do processo de *misturas* e *modernização* da música caipira, reforçam sua existência e sua permanência como *música raiz*, cuja aura é assegurada pela presença da viola e pela *simplicidade*<sup>66</sup> na execução deste instrumento.

A partir da proposta de Antônio Cândido, para quem o estudo da economia do caipira paulista está baseado em *mínimos vitais*, é possível descrever a categoria *simplicidade* com base na noção de *mínimos instrumentais*<sup>67</sup> para definição do gênero caipira, pois para os artistas-foliões, a música caipira mais autêntica seria aquela cujo acompanhamento instrumental é feito apenas pelo violão e pela viola. Assim, a categoria *simplicidade*<sup>68</sup> vem se contrapor exatamente à idéia da *mistura*, pois evoca a ausência total de arranjos musicais, instrumentos eletroeletrônicos e mesmo de outros instrumentos que não o violão e a própria voz do violeiro ou do cantador<sup>69</sup> que o acompanha. Assim, ao desligar a amplificação da sua viola para então tocá-la para seu anfitrião, Tonho Preto buscou executá-la na feição *mais raiz* que a música caipira pode ter: viola e voz.<sup>70</sup>

---

<sup>66</sup> Ao contrário dos foliões, para os críticos da música sertaneja romântica a *simplicidade* define mais um estilo de vida caipira do que um estilo de música caipira.

<sup>67</sup> Entre os foliões, a noção de um *mínimo instrumental* como característica básica da música raiz não se restringe apenas à música caipira, mas também a outros gêneros como o forró, cujo núcleo instrumental *mais raiz* seria a formação triângulo, zabumba e sanfona.

<sup>68</sup> Em “O violão Azul”, Naves argumenta que no modernismo brasileiro podem ser identificados dois diferentes procedimentos artísticos, manifestos tanto nas obras literárias quanto nas canções populares dos anos 20 e 30. A *estética da simplicidade* se proporia como uma opção à *estética da monumentalidade*, e se caracterizaria por ser um procedimento que segue um ideal de despojamento e do *sermos humilis*. Segundo a autora, este “procedimento estético que se pauta pela *simplicidade* – ou pelo estilo *humilde* – tende a recortar de outra maneira o repertório cultural, selecionando num mesmo movimento tanto as peças que se aproximam do ideal de despojamento quanto as associadas aos elementos africanos e orientais, outrora expurgados pelo processo civilizador” (Naves: 83). O ideal de despojamento corresponderia então ao uso de “elementos prosaicos da linguagem cotidiana, incompatíveis, em momento anteriores, com as formas elevadas que se exigiam no trabalho artístico” (idem: 82-3). A *estética da simplicidade* se caracterizaria então pela busca do “baixo” e do “popular” como forma de recriação artística.

<sup>69</sup> Em uma das definições do DMB, “cantadores são os poetas que perambulam pelos sertões, cantando versos próprios e alheios, mormente os que não desdenham ou temem o desafio, peleja intelectual em que, perante o auditório ordinariamente numeroso, são postos em evidência os dotes de improvisação de dois ou mais vates matuto...” (Andrade: 97). A EMB oferece uma definição semelhante, e diz: “cantador: cantor intinerante que se exhibe, acompanhado de viola, nas rurais, feiras, quermesses e vaquejadas (rodeios) em cidades e regiões rurais do Nordeste, Leste e Centro-Oeste do Brasil. Também chamado violeiro. Espécie de poeta popular, o cantador divulga versos próprios ou de outros autores populares”. A compreensão de críticos e foliões se aproxima destas definições, porém, para além delas, entre eles o cantador caipira não se confunde com o cantor porque mais do que interpretar as músicas que entoava, o cantador é também a personificação de seu grupo social.

<sup>70</sup> As formações instrumentais consideradas *mais raiz* pelos foliões são: apenas duas violas; voz e viola; voz e duas violas; e voz, violão e viola.

“A música é tempo, ritmo, afinação... [mas] tem mais coisas. Por exemplo, quando uma viola desafina, a música é bonita, mas estão tocando numa viola desafinada. A música, ela é boa, mas ela não tem afinação, então ela não fica boa mais. É, não importa quantidade, importa qualidade. Talvez poderia ser uma coisa simples, uma música tão simplesinha, mas com qualidade. É como um arroz com feijão só, mas bem temperadinho, tem qualidade. É simples, mas contém qualidade” (Sinval de Gameleira).

Raiz e simplicidade, na perspectiva dos foliões, em última instância significam a ausência da *mistura*. Porém, não apenas a formação instrumental mínima configura a *simplicidade* da *música raiz*, mas também o acompanhamento feito por estes instrumentos deve ser *simples*, ou seja, deve dispensar arranjos sofisticados ou elaborados.<sup>71</sup> No entanto, a ausência de sofisticação e elaboração nos arranjos implica um cuidado maior com o ritmo, harmonia e afinação – tanto das vozes quanto dos instrumentos. Para Nilson, as melhores duplas sertanejas que ele já ouviu são Chrystian e Ralf e Valdo e Vael, porque nas apresentações a que assistiu percebeu que estas duplas cantam no mesmo tom e afinação em que gravam seus discos, enquanto outras duplas sertanejas gravariam seus discos em tons mais altos e cantariam ao vivo em tons mais baixos, para conseguirem “segurar a afinação” até o fim das músicas. Para Rodrigo Azevedo, as maiores preocupações devem ser com a afinação e o timbre da viola, pois “não adianta o cara fazer um monte de trem e o som sair feio”. A simplicidade não significa que o próprio violeiro seja simples, mas que a música que ele execute soe deste modo, pois se trata de um atributo que permite ao dom individual sobressair. Assim, quanto mais um violeiro/cantor conseguir tocar/cantar uma música marcada pela simplicidade da instrumentação e do arranjo – ou seja, quanto mais temperado for o feijão com arroz – melhores eles serão e, por consequência, a sua música.

A relação entre *mistura* e autenticidade suscita entre os foliões uma outra questão, pois a música sertaneja autêntica não é *música raiz*. Em comum entre estas duas classificações há apenas a sua contraposição à música sertaneja moderna (ou popular). Ocorre que entre música caipira autêntica, sertanejo autêntico e sertanejo moderno existe uma gradação na qual a música caipira é a *mais raiz* e a *mais simples* entre todas, na medida em que se submete tanto

---

<sup>71</sup> Ao analisar a pintura corporal kaxinawa em “Objetos como modelos reduzido de corpos”, Lagrou retoma esta oposição entre o tosco/simples e o elaborado e destaca que entre este grupo, a pintura “mal feita” torna-se ritualmente mais eficaz. Diz a autora que a “pintura ritualmente mais eficaz no rito de passagem kaxinawa é sua qualidade de ser mal-feita: as linhas grossas são aplicadas nas crianças com os dedos ou sabugos de milho, com rapidez e pouca precisão, e permitem uma permeabilidade maior da pele à ação ritual do que as pinturas delicadas dos adultos no mesmo ritual, aplicadas com finos palitos de algodão... Assim as criaturas mais decoradas e admiradas no ritual são as crianças que ostentam, como dizem os Kaxinawa, a pintura mal feita” (Lagrou: *mimeo*).

à instrumentação mínima formada por viola, violão e voz quanto sua própria execução prescinde de arranjos elaborados.

Por sua vez, a música sertaneja autêntica é um estilo intermediário, *mais ou menos raiz*, pois ao mesmo tempo em que resulta da mistura da música caipira com outros instrumentos e ritmos, mantém o núcleo principal de instrumentação formado por viola e violão. Outra característica da música sertaneja autêntica é que a adição de novos instrumentos e arranjos implica necessariamente suas adaptações à música caipira. Sinval de Gameleira explicou que a polca paraguaia *misturou-se* bem à música caipira porque a viola é capaz de “imitar a harpa” – instrumento que seria característico deste gênero no Paraguai. Assim, o ritmo misturado à música caipira vem se submeter a este núcleo principal de instrumentação. A música sertaneja moderna é aquela que renunciou à viola e se *misturou* com outros ritmos, a ponto de não ser reconhecida como *música raiz*.

No entanto, estes níveis de autenticidade surgem nos discursos dos foliões a partir das narrativas que identificam as duplas e cantores sertanejos com os gêneros e estilos musicais, pois nesta perspectiva a *autenticidade* é um atributo do artista e não do gênero,<sup>72</sup> tal como feito pelos críticos.

Porque o estilo deles [Chitãozinho e Xororó], dentro da gravação deles, eles procuram mais músicas raízes, viola e violão. Eles usam poucos instrumentos eletro-eletrônicos. Usaram poucos. Agora de uns tempos para cá que eles estão modernizando, mas o passado deles foi sempre mais raiz. O menos raiz é o Leonardo... Ele é mais romântico. O lado mais romântico. Mais o sertanejo popular (Afonso Pimenta).

O Daniel, por exemplo, ele é um sertanejo nato. Você pode ver que ele... um dos trabalhos recente dele, ele resgatou gêneros que estavam já sumidos do meio artístico e gravou um disco totalmente raiz. O disco se chama “O reino encantado”. Gravou com o pai dele e outros que estavam já esquecidos até pelo público. Mas agora já os outros trabalhos deles já vem com coisas mais diferentes. Aí ele sempre fala isso nas entrevistas que eu vejo. Tanto é que no próximo disco que eles iam fazer da dupla – que não aconteceu, que o João Paulo morreu –, ia ser um disco de moda de viola e música raiz, já estava tudo preparado para fazer esse disco. Agora, já o Leonardo, aí eu não sei por que, não dá nem para saber o quê que ele quer cantar, se é a música popular ou sertanejo (Valdo).

---

<sup>72</sup> Retomando a discussão iniciada por Gonçalves, na qual ele propõe que os modelos de preservação de patrimônios culturais sejam pensados não a partir da oposição autêntico/inautêntico, mas de autenticidades *auráticas* e autenticidades *não-auráticas*, é possível perceber que entre os foliões, quanto maior a *mistura*, menor a *aura* das músicas e dos cantores e duplas caipiras e sertanejos. Assim, a presença apenas da viola e da voz e sem amplificação, ou seja, da música *mais raiz*, não significa que ela seja mais autêntica ou menos autêntica, mas que sua autenticidade pode ser considerada *aurática*, em contraposição à autenticidade *não-aurática* das músicas caipiras ou sertanejas que são *misturadas*.

Deste modo, no discurso feito pelos foliões de uma autenticidade gradativa dos artistas, Daniel e Chitãozinho e Xororó são considerados sertanejos mais próximos da *música raiz*, pois sempre contam com músicas caipiras em seus repertórios. Por outro lado, não reconhecem Leonardo e Zezé di Camargo e Luciano como *mais raízes*, porque seriam poucas, ou nenhuma, as músicas caipiras e sertanejas autênticas por eles gravadas. Assim, não se tornam inautênticos porque tocam/compõem/cantam um gênero inautêntico, mas se tornam menos autênticos na medida em que se afastam da *música raiz*. Deste modo os foliões não operam apenas com níveis de autenticidade – tanto para os gêneros musicais quanto para os artistas –, mas com discursos cuja elaboração diferencia a autenticidade do artista da autenticidade do gênero musical.

Não apenas os artistas são classificados em níveis gradativos de autenticidade, mas também os subgêneros que circulam entre as classificações de músicas caipiras e sertanejas representam, para os foliões, esta gradação. Para Sant'Anna, a moda de viola é o emblema do gênero caipira e toma este ritmo para identificar todas as músicas e canções folclóricas rurais, inclusive a toada (outro gênero considerado por ele, Nepomuceno e Ferrete como “caipira por excelência”). Da sua perspectiva, a moda de viola realiza o mito do gênero totalizante ao se referir tanto ao modo de vida quanto aos amores, à religiosidade e às relações familiares. Ou seja, a moda de viola se caracterizaria por resumir uma gama de referências da vida do caipira, ou como o gênero que resume e totaliza este modo peculiar de viver. Assim, em seu livro, a análise de cada moda de viola ou toada é voltada para um aspecto da vida do caipira. Ao lado da moda de viola e da toada estariam o cateretê (ou catira), o lundu, o cururu, ritmos que muitas vezes prescindem de letras e por isso não se configuram, para o autor, como narrativas ou como “literatura popular”. Na sua delimitação da moda caipira de raízes, o rasqueado seria um ritmo fronteiriço, devido a aspectos geográficos e ao seu surgimento. Este ritmo e a toada histórica – subgênero criado pelo compositor João Pacífico na década de 1940 – seriam então os últimos ritmos derivados da moda caipira de raízes. Para Ferrete, o rasqueado, assim como a polca paraguaia e outros ritmos caipiras derivados das misturas da viola com ritmos sul-americanos, surgiram da viagem feita por Capitão Furtado e Mário Zan aos países latinos como Paraguai, Uruguai e Bolívia, quando então resolveram “misturar” os gêneros caipiras paraguaios e brasileiros.

Entre os foliões, os irmãos Valdo e Vael, assim como Afonso Pimenta e Nilson, quase não falavam em música caipira. Esta classificação era bem mais enfatizada por Téo Azevedo e

Sinval que, mesmo assim, ainda se referiam mais à música sertaneja, moderna ou não. Desta forma, o sertanejo autêntico e caipira autêntico novamente pareciam ter quase o mesmo significado. No entanto, existe uma sutil diferença: a música caipira – como música *mais raiz* – é principalmente a moda de viola, cateretê, lundu, enquanto a sertaneja autêntica são principalmente as polcas paraguaias, guarânicas, valseados e chamamés – ritmos latinos que foram *misturados* à *música raiz*. A toada representa um subgênero intermediário, pois, mais próxima da música caipira, era também chamada de sertanejo autêntico.

### ***“A viola é o coração da música brasileira”: instrumentos como representações dos gêneros musicais***

Assim como o bandoneon está umbilicalmente ligado ao tango argentino, a harpa à guarânia, a guitarra portuguesa ao fado, a guitarra espanhola ao **cante flamenco**, o acordeon à *chanson* francesa, o violão à modinha brasileira e à canção de seresta, os instrumentos de percussão ao samba, o cavaquinho ao chorinho... a velha viola é indissociável do Romanceiro tradicional peninsular e, em sua extensão acaipirada, à Moda Caipira (Sant'Anna: 207).

... A viola e a sanfona de 8 baixos são os dois instrumentos mais importantes que tem na cultura popular do Brasil, por que eles representam a terra mesmo, o interior do Brasil, seja de qualquer lugar, do Amazonas, do Rio Grande do Sul, seja do Nordeste, aqui em Minas, Centro-Oeste. **Eu acho que a viola e a sanfona de 8 baixos são os instrumentos que realmente identificam o sertão brasileiro** (Téo Azevedo).

Nas definições da música caipira autêntica tanto dos críticos quanto dos foliões, a viola<sup>73</sup> desempenha um papel fundamental: ela é a base do reconhecimento do gênero autêntico ou mais autêntico, bem como posiciona o ponto de aproximação e distanciamento das duplas sertanejas modernas no campo da música caipira. Nos discursos de Ferrete, Sant'Anna e Nepomuceno, é confundida com a história da própria música caipira. Porém, foliões e críticos não tomam apenas a viola como instrumento característico de um gênero musical específico, mas uma série de instrumentos como ícones de uma série de gêneros. Estes instrumentos surgem como a materialização física dos gêneros e, deste modo, a sanfona seria “característica” do forró, o pandeiro e a percussão representariam o samba e a guitarra seria a

---

<sup>73</sup> Para Pomian, a linguagem está na base da associação entre objetos e experiências distantes. Neste sentido, o objeto desempenha um papel mediador entre o visível e o invisível. Ainda nesta linha, Nélia Dias propõe que a disposição dos objetos em Museus e coleções permite conhecer o contexto no qual está inserido e, portanto, é uma forma de representar o mundo. Acredito que uma observação mais atenta sobre as narrativas acerca das violas, assim com a ênfase na sua rusticidade, têm uma relação íntima com a história da música caipira e pode oferecer um campo riquíssimo de análise. Para uma leitura mais atenta sobre objetos e coleções como mediadores, ver Gonçalves, Stewart e Handler.



base do *rock'n'roll*. No caso específico da viola, ela não apenas é acionada para caracterizar um gênero musical, mas toda uma região geográfica, compreendida como a região cujo modo de vida caipira é dominante.<sup>74</sup>

### “Um instrumento amargurado que chora”: a viola e a identidade rural brasileira

Foi importantíssima a participação de instrumentos portugueses na criação da música rural nas regiões Centro-Oeste, Sudeste e Sul do Brasil, valendo destacar, neste aspecto, a concertina (espécie de harmônica ou sanfona), a guitarra normal e a viola... Os índios, pelo que se saiba, sempre deram preferência a instrumentos de sopro para musicar seus ritmos, jamais chegando a desenvolver algo que de longe se parecesse com guitarra ou viola. Ao ouvir a viola portuguesa, porém, ficaram encantados, e no cruzamento posterior com os povoadores acabariam desenvolvendo o que hoje se conhece como viola caipira (Ferrete: 24).

A Moda Caipira de raízes pressupõe a viola caipira, um instrumento amargurado que “chora”, pois antes de ser viola, em sua fecundidade lúdica, deliciante, liga-se ao encadeamento de três estados inferiores que estão na base ameríndia, africana e ibérica da cultura... Ainda que constitua o primado realista da experiência individual, a Moda Caipira de raízes possui características que a aproximam da estética romântica, na concepção formal e no modo sentimental como os temas e personagens, heróis e anti-heróis surgem e ressurgem (Sant’Anna: 95).

Para Ferrete, a viola é a maior demonstração da origem portuguesa da música rural brasileira. Para ele, foram as violas caipiras e nordestinas que possibilitaram uma unidade cultural no território brasileiro. Para o jornalista, apesar da preferência dos indígenas colonizados pelos instrumentos de sopro, como a flauta, foi a viola que se fixou nas regiões interioranas e, por isso, tornou-se “o protótipo definidor de uma espécie musical culturalmente contraposta à de modelo urbano” (Ferrete: 25). Por esse motivo, a viola é para ele um instrumento basicamente rural e, ao ser deslocada de seu “*habitat* natural descaracteriza [as] identidades regionais”.

Esta percepção da viola como um instrumento rural por excelência não se restringe a Ferrete, pois é generalizada tanto entre os críticos como entre os foliões. Porém, Ferrete, Sant’ Anna e Nepomuceno acreditam em um instrumento cuja origem pode ser narrada como a própria história da formação do Brasil rural e bucólico. Deste modo, este instrumento traria consigo o germe da cultura brasileira – em geral – e particularmente da cultura caipira.

---

<sup>74</sup> De acordo com Nepomuceno a viola caipira pode ser delimitada nos seguintes estados: São Paulo, Mato Grosso, Mato Grosso do Sul, Minas Gerais, Goiás, Paraná, Rio Grande do Sul e algumas regiões da Santa Catarina.

Desde os antigos **vihueleros** de tempos entrelaçados pelos mouros nas asas da oralidade, na prosódia musical e no repicado da velha viola, o antepassado se estende ao presente, pelo vôo radicalmente humano do estético e do lúdico (Sant'Anna: 238).

A história da viola narrada por Sant'Anna se faz de forma a demonstrar uma procedência quase imemorial deste instrumento, o que se torna também uma maneira de defender a sua eternidade ou permanência em relação aos gêneros considerados momentâneos ou passageiros. Assim, a antiguidade da viola/moda caipira é ressaltada, desconsiderando todas as suas mutações ao longo do tempo. Para isto, diversos saltos temporais são feitos em um ir e vir que busca enfatizar as características originais capazes de autenticar a viola como o instrumento caipira por excelência.

Para o comunicólogo, o isolamento do mestiço teria propiciado o surgimento das primeiras violas brasileiras, “instrumentos muito rudimentares, cópias da *vihuelas* espanholas e portuguesas”. Tal como a *rabeca* e a *sanfona* – outros instrumentos que seriam característicos da cultura caipira – a viola teria um caráter popular que lhe seria intrínseco, pois guardaria a “a essência, memória do homem como sociedade, particularizada pelos que fazem e tocam esses instrumentos...” (Zé Gomes, apud Sant'Anna, p. 2110). Por isso, também seria um instrumento triste e melancólico, já que seria também o meio principal para o caboclo expressar – artisticamente – a sua própria tristeza e melancolia provocadas pelo desterro. Novamente surge na narrativa de Sant'Anna sobre a viola este “tempo do descobrimento”. O instrumento torna-se, então, o objeto mediador entre este passado mítico e o presente do caboclo, como uma materialização do modo de vida do caipira.

Por ser um instrumento já modificado pelo mestiço, torna-se ele mesmo um mestiço. Assim, Sant'Anna defende a “brasilidade” da viola, apesar de sua “origem” estrangeira.<sup>75</sup> No entanto, o próprio Sant'Anna ressalta que, junto com a viola, outros instrumentos chegaram ao Brasil, como a gaita de foles e a própria rabeca e os instrumentos percussivos dos negros, além daqueles já fabricados por indígenas. Então, por que é a viola que irá expressar os sentimentos do mestiço? Para o autor, a viola – e sua sonoridade chorada – evocaria o desterro sofrido não apenas pelo português, mas também o do negro e o do indígena. Assim, é o instrumento principal da música caipira porque é ela mesma um instrumento desterrado e readaptado na

---

<sup>75</sup> É possível observar que esta defesa da brasilidade também ocorre com instrumentos como o violão, o pandeiro e o cavaquinho. Ambos teriam passado por um processo de “abrasileiramento”.

nova terra. É ela mesma – assim como o português – um mediador, um agente propiciador do surgimento do novo gênero, de uma nova cultura e de uma nova civilização. A viola chega junto com o português e junto com ele inicia o intercuro que resulta nesta cultura híbrida.

Para a jornalista Rosa Nepomuceno, mais que identificar o mestiço brasileiro, a viola “é o coração da música brasileira” e foi ela que deu forma ao “perfil musical do povo da terra”. Assim como para Sant’Anna, para a autora a viola é o ícone da formação brasileira, pois “chegou com os colonizadores e se naturalizou”, desenvolvendo-se através do comércio dos tropeiros viajantes e das bandeiras pelo interior do Sul, Sudeste e Centro-Oeste do Brasil. (Nepomuceno 55-56/86). Enquanto traça os caminhos percorridos pela viola levada por estes viajantes e conquistadores, Nepomuceno “costura” as regiões pelas quais a viola teria sido levada, transformando-a também em um instrumento unificador e coesivo. Desta forma, na medida em que a moda de viola seria também uma forma de noticiário, permitiu que lugares distantes se conhecessem e reconhecessem enquanto partes de um todo, urdindo a ligação entre esses diversos lugares.

Assim, entre os críticos, a viola é o instrumento nacional por excelência, pois é ela mesma que vai construindo a nação e a própria brasilidade. Ao descrever as regiões de domínio da viola, mais do que delimitar uma região geográfica de influência do instrumento, Nepomuceno reconstrói a narrativa de uma nação cuja identidade está fundada no “rural” e, principalmente, no “sertão”.<sup>76</sup> Daí também a ênfase na existência de uma cultura caipira. Em sua análise da cultura caipira na contemporaneidade, Nepomuceno afirma que os boiadeiros e peões substituem os tropeiros. Neste sentido, os rodeios passam a cumprir o mesmo papel das antigas comitivas, ou seja, o de criar uma identidade comum através da música caipira – supostamente a verdadeira expressão do brasileiro – e da viola como sua representante. Assim, mesmo com as mudanças ocorridas com a música caipira e com o advento do sertanejo moderno, a viola não teria perdido a sua posição de ícone da música rural (Nepomuceno: 7).<sup>77</sup>

---

<sup>76</sup> Em “Cultura e identidade nos sertões do Brasil”, Alencar destaca que o sertão é uma categoria “arraigada na cultura brasileira, seja no senso comum, seja no pensamento social ou ainda no imaginário do povo. [como] Referência espacial e mítica, o sertão tem se constituído em categoria essencial para se pensar a nação brasileira...”. Para a autora, a categoria “sertão” é constantemente re-significada no campo da música sertaneja, o que viria a dar conta das transformações pelas quais ela própria passa ao longo de sua história.

<sup>77</sup> A observação das narrativas elaboradas sobre os instrumentos permite perceber relações sociais inscritas no campo da música. A história da viola e da sanfona, por exemplo, pode ser observada dentro do debate da antinomia erudito-popular, como instrumentos que conseguem superar esta antinomia.

Tratando a música caipira como se fosse rock, investindo na compra de equipamentos modernos, utilizando os mesmos instrumentos de uma grande banda, adotando coros e mixagens sofisticadas, o som de Chitãozinho e Xororó foi ganhando outra roupagem, conquistando um público novo, mas desagradando os mais tradicionalistas (Nepomuceno:416).

Ao descrever a trajetória da dupla Chitãozinho e Xororó, Nepomuceno enfatiza o desejo dos irmãos de *modernizar* seu repertório com a *mistura* de baterias, baixos e guitarras – instrumentos associados à música estrangeira e, principalmente, ao *rock'n'roll*. Considerado um “ritmo jovem”, o *rock'and'roll* teria influenciado principalmente a “Jovem Guarda”. A autora ressalta que a primeira dupla a promover esta *modernização* com instrumentos eletrificados foi Tabagi e Miltinho, na década de 1960, que “começaram o namoro da música sertaneja com a chamada *música jovem*”, continuados por Chitãozinho e Xororó. Antes destas duplas, no entanto, teria ocorrido uma “oficialização” desta “misturação” por parte de gravadoras e produtores de disco no final da década de 1950. A diferença desta primeira oficialização com as atitudes adotadas por Chitãozinho e Xororó e outros sertanejos modernos está na preservação da viola (quando destas primeiras misturas aos ritmos latinos). As primeiras duplas de música sertaneja, apesar de introduzir outros instrumentos, ainda reverenciavam a viola. O mesmo não acontece com a música sertaneja moderna, na qual a viola às vezes nem aparece nos discos.

Para Sant'Anna, Nepomuceno e Ferrete, a viola é um instrumento que chega junto com os portugueses e, tal qual este povo, funda toda a possibilidade de existência do brasileiro. Deste modo, a colonização portuguesa é entendida como o princípio básico de existência do brasileiro miscigenado, do caipira, do homem rural ou do interior. Por ser a viola um instrumento do colonizador, ela abre também as possibilidades de uma música miscigenada, rural e caipira. Contudo, na narrativa de Nepomuceno, guitarras, baixos e baterias surgem no campo da música caipira não para se *misturar* à viola, mas como uma forma de suprimi-la. Esta modernização, na visão dos críticos, implica então o desaparecimento do instrumento que materializa a música caipira. Por conseguinte, as identidades sociais do gênero caipira são abaladas, assim como a identidade do homem rural brasileiro, que deixa de ter na viola sua possibilidade de expressão artística. No pensamento dos críticos, esta modernização não permite a incorporação dos elementos estrangeiros à cultura nacional, mas sim dá início ao fim de toda possibilidade de uma cultura nacional “pura, autêntica” e diferenciada, fundada nas *raízes* da colonização portuguesa. Esta colonização representou não apenas a fundação da

nação, mas consta como uma cultura plástica, à qual a se integrou o indígena e, logo após, o negro, que se juntaram na formação de um novo modo de vida e de uma nova cultura.

Sant'Anna fala em poucas páginas sobre a *mistura* da música caipira com os ritmos latinos e considera a *modernização* como a adulteração da moda caipira de raízes. Para Nepomuceno, a *mistura* de modas e toadas com polcas e guarânias foi o resultado de atitudes “oportunistas” por parte das gravadoras de disco da época (assim como ela acredita que foram as outras modernizações), porém a influência da música paraguaia sobre o sertanejo brasileiro não é considerada maléfica, como é vista a mistura do *country* americano com a música sertaneja moderna. Isto porque os ritmos latinos foram incorporados ao campo da viola, enquanto a música *country* foi aqui assumida entre os sertanejos modernos com os instrumentos que a caracterizavam em seu país de origem (notadamente o banjo). Assim, os gêneros latinos não significaram a perda das características principais que identificam a música caipira – principalmente a viola. A música *country* surge então como uma colonização, dentro da qual a música caipira desvanece.

#### “A viola pede sertão”: os instrumentos como ícones dos gêneros musicais

...A qualidade de som do violão encaixa com toda música. A qualidade do som da viola, no meu conhecimento..., o próprio som pede sertão. Não é isso? O próprio som pede raiz... E o violão, qualquer estilo, qualquer tipo de música encaixa nele (Sinval de Gameleira).

Esta narrativa sobre a viola como ícone de uma identidade rural brasileira está presente também nos discursos dos foliões do Terno de Reis de Alto Belo. Porém, mais que um ícone de identidade, eles têm com a viola uma relação bem mais próxima e singular, pois este instrumento é parte do cotidiano tanto daqueles que podem ser considerados pela crítica como caipiras, como dos que são vistos como sertanejos modernos.

Para Sinval de Gameleira, o timbre da viola “pede” pela música raiz – pois representa o “sertão, o passado e as raízes”, em oposição ao violão, considerado um instrumento mais versátil, que “encaixa com toda música” e não se liga a gêneros musicais específicos. Para ele, que fabrica estes instrumentos, a viola e a sanfona são instrumentos autênticos dos gêneros rurais como as músicas caipira e sertaneja autêntica (no caso da primeira) e o forró (no caso

da segunda). Ademais, as próprias composições se tornam músicas ou canções próprias para cada tipo de instrumento. Portanto, “Inspiração Divina”, uma composição sua, foi feita para viola e só se torna autêntica ao ser executada neste instrumento.

...Pode tocar na sanfona, Inspiração Divina, ..., mas não fica assim uma música assim autêntica pra sanfona. Ela é autêntica pra viola. Ela dá certo mais no som da viola... Então, cada instrumento que a gente pega na hora... Assim, se eu pego uma sanfona agora na hora, minha inspiração vai ser pra meu negócio de sanfona, é outro estilo: é um forró... E se a gente pega na viola, é um estilo mais harmonioso, mais chorado, e tal (Sinval de Gameleira).

Assim, para Sinval, parece que a inspiração para a composição surge em função do instrumento que é executado pelo compositor. Além disso, existe na relação inspiração/instrumento uma série de considerações sobre o que é cada instrumento e qual gênero ele representa: a viola possibilita – enquanto instrumento mediador – a materialização sonora do que seja *música raiz*. Mas, a autenticidade de cada canção é dada no momento de sua composição, na intenção do compositor ao executar o instrumento. Por isso não seria possível ou, principalmente, não seria agradável e bonito tocar um forró em uma viola ou uma *música caipira raiz* em uma sanfona.<sup>78</sup> A intenção do compositor/violeiro não surge apenas no momento da composição do solo de viola/canção, mas na concepção de todo o trabalho que irá realizar. Para Rodrigo Azevedo, os solos de viola que incluiu em seu primeiro CD foram pensados para serem acompanhados apenas por violões. Assim, caso resolvesse misturar a estas músicas outros instrumentos, iria torná-las menos autênticas. Ao conceber seu segundo disco, ele pensava em incluir outros instrumentos, como bandolins e alguma percussão. Ao fazer esta *mistura* como um projeto inicial, suas músicas não se tornam, então, menos autênticas, pois já estão submetidas a outro processo criativo, dentro do qual a *mistura* é parte constituinte.

No entanto, os estilos *raiz* escolhidos para as composições também lhes conferem autenticidade. Assim como a viola, o estilo moda de viola seria o *mais raiz* para os foliões, pois, além de ser mais bonito quando recorre a poucos instrumentos e arranjos menos elaborados, é ela mesma uma narrativa que evoca “o passado e o sertão”. Para Téo Azevedo, a viola tem o som da “roça” e da paz que só é possível encontrar nas áreas rurais e, em uma visão muito semelhante à dos críticos, é o “verdadeiro símbolo da cultura popular brasileira”.

---

<sup>78</sup>A preferência por um dado instrumento para um gênero específico tem a ver também com um certo tipo de apreciação estética do gênero em questão.

Porque a viola eu acho que ela tem, ela a viola e a sanfona de 8 baixos, são os dois instrumentos mais importantes que tem na cultura popular do Brasil, que eles representam a terra mesmo, o interior do Brasil, seja de qualquer lugar, do Amazonas, do Rio Grande do Sul, seja do Nordeste, aqui em Minas, Centro-Oeste. Eu acho que a viola e a sanfoninha pequenininha de 8 baixos são os instrumentos que realmente identificam o sertão brasileiro (Téo Azevedo).

Além disto, para Sinval e Rodrigo Azevedo o som da viola “parece que está contando um caso”, no qual também se evocam tempos e lugares distantes. Rodrigo Azevedo explicou que as estruturas dos solos de viola, apesar de não terem letras para as canções, acompanham a mesma estrutura narrativa de uma moda de viola ou de uma toada, pois também é formada por partes distintas acompanhadas de um coro – ou mote – principal.

Apesar de ser considerado por Sinval – assim como por outros foliões, como Téo Azevedo e Valdo – um instrumento mais característico que o violão, isto não implica que a viola não possa ser *misturada* a outros estilos. No entanto, esta *mistura* deve se submeter às características do próprio instrumento. Assim, só é possível executar na viola uma polca paraguaia porque esta *imita* o som da harpa – este, sim, o instrumento característico deste gênero. Para Rodrigo Azevedo, com a viola é possível *imitar* diversos instrumentos, que nomeiam os próprios toques da viola; neste caso, são comuns os toques *harpeados*, *bandolinados* e *pianados*. Os foliões acreditam que, por imitar o som da harpa, a viola não suprime as características dos gêneros latinos quando estes são incorporados ao universo caipira. Neste sentido, a principal atitude dos violeiros seria então de encontrar estilos cujas *misturas* não significassem a perda das marcas identitárias tanto dos gêneros musicais quanto dos instrumentos.

Em contraste com a viola, o violão surge como um instrumento que se “presta” a qualquer gênero, porque teria uma variedade maior de recursos mecânicos. Por não representar um gênero em especial, torna-se o acompanhamento ideal para qualquer instrumento. Porém, a própria viola é apontada como um instrumento cuja variedade de afinações ofereceria diversos recursos para os violeiros, favorecendo então a criatividade do compositor. Apesar disto, é a *simplicidade* na execução do instrumento que é destacada como a base para que o solo de viola/canção fique bonito.

Além de evocar o sertão, idealizado pelos foliões, e a música caipira *mais raiz*, a viola tem para o folião uma dimensão pessoal, pois foi o primeiro instrumento da maioria dos foliões, o

que a tornou, mesmo entre aqueles que não se “desenvolveram” no instrumento, parte de suas memórias.<sup>79</sup> Ao narrarem suas vidas pessoais, violas e violeiros – geralmente algum parente de primeiro grau – são lembrados como seus iniciadores musicais. Assim, quando se referem a este instrumento, o mesmo torna-se um agente mediador entre o presente e o passado no processo de reconstrução da memória, bem como parte de seus cotidianos. Entre os motivos apresentados por Valdo e Vael para sempre incluírem músicas *mais raiz* em seu repertório é o fato deles próprios serem grandes apreciadores da viola, instrumento executado por seu pai quando eram crianças e que permitiu que eles tivessem os primeiros contatos com a música. Deste modo, se no discurso dos críticos a viola é tomada como ícone de uma identidade rural brasileira, entre os artistas-foliões ela assume dimensões simbólicas bem distintas.<sup>80</sup>

***“...Não é caipira!”: quem é e quem deixa de ser um violeiro caipira.***

*“Uma força paralela que atua fora das multinacionais do disco”: os novos violeiros e a renovação do gênero caipira*

O movimento neo-caipira cresce a cada dia e se constitui numa força paralela que atua fora do esquema das multinacionais do disco. Aí estão Roberto Corrêa, Ivan Vilela, Chico Lobo, Pereira da Viola e Bráz da Viola, produzindo seus trabalhos, mostrando a platéias novas e curiosas a obra de João Pacífico, Raul Torres, Angelino de Oliveira e suas próprias composições (Nepomuceno: 228).

O movimento *neo-caipira* é descrito por Nepomuceno como um retorno de novos violeiros às *raízes* da música caipira e, a todo instante, é usado para se contrapor ao “movimento” iniciado pelos sertanejos modernos. Também identificados como novos violeiros ou novos caipiras, constituem uma geração de músicos das classes médias dos grandes centros urbanos dos estados do Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais (com alguns outros vindos do Sul e do Nordeste). Os neo-caipiras só começaram a tocar viola após terem uma educação formal em música, e a transformaram em um instrumento camerístico ou a *misturaram* aos ritmos da

---

<sup>79</sup> Entre eles os violeiros são: Téo Azevedo, Tonho Preto, Marimbondo-Chapéu, Sinval de Gameleira e Rodrigo Azevedo. Porém, Valdo, Vael e Afonso Pimenta disseram “arranhar” a viola, pois primeiro aprenderam a tocá-la, para depois adotarem o violão como instrumento principal.

<sup>80</sup> O que podemos chamar de “campo” da viola é cercado de mitos, rituais e simbologias próprias, que vão para além da inserção do instrumento no campo da indústria fonográfica. Dado o caráter deste trabalho, que pretende observar os discursos sobre os gêneros musicais caipira e sertanejo, deixo para outra oportunidade um estudo sobre toda a cosmologia que cerca o uso da viola e no qual o próprio instrumento se torna também uma categoria de pensamento.



MPB e Bossa Nova. Segundo a autora, este “movimento” foi iniciado por Renato Teixeira, com a composição de “Romaria”, posteriormente gravada por Elis Regina. Ao falar da trajetória de Renato Teixeira, a autora resume o que considera este “movimento”:

[Renato Teixeira] já tinha vivido todas as inquietações de sua geração, andando atrás da “Banda” e nadado na piscina de “Baby”... “Descobri, depois de tudo isso, que eu queria ser o cantor de Taubaté, de Pindamonhangaba, de Aparecida do Norte, de Guaratinguetá”. Aí foi só tirar a viola do saco, afina-la com o baixo, a bateria, as flautas, os teclados, os sopros, o acordeom e pegar a trilha de volta para o interior. Encontrou trânsito livre, porque o movimento, no mercado, acontecia no sentido inverso. Muitos artistas sertanejos procuravam fazer música urbana eletrificada, nos moldes de Roberto Carlos. Modas, rasqueados e valsinhas, contando histórias de boiadeiros, violeiros e gente da roça perdida na cidade grande, viraram os temas de Renato... (Nepomuceno:374).

Passando de mão por esse Brasil, ela [a viola] foi parar nos apartamento de classes média, de jovens das universidades. Cornélio Pires nunca imaginaria uma coisa dessas. Ouvidos acostumados ao som dos Beatles, de João Gilberto, Tom Jobim, Chico Buarque e Caetano Veloso, eles descobriram, a partir da década de 70, aquela sonoridade antiga, ampla, rica, e aprenderam a afinar suas cordas, em algumas das dezenas de afinações existentes, trazendo sangue novo à velha cultura... liquidificando as informações e desprezando o som amplificado de seu tempo, essa moçada garrada [sic] na viola saiu por aí a pesquisar, gravar e fazer shows (Nepomuceno: 34).

Nepomuceno dedica capítulos à parte aos pioneiros do “movimento” dos novos caipiras Renato Teixeira e Almir Sater – parceiros em diversas composições como “Tocando em Frente” – <sup>81</sup> e à dupla sertaneja moderna Chitãozinho e Xororó. Renato e Almir são descritos como filhos de pais de classe média, o primeiro nascido na cidade paulista de Santos, mas que viveu parte de sua vida em Taubaté, Porecatu (PR) e Ubatuba (também no litoral paulista). O segundo, nascido em Campo Grande (MS), veio estudar Direito no Rio de Janeiro, mas após comprar uma viola voltou para a terra natal, onde formou um grupo de pesquisa de música caipira e latino-americana (Nepomuceno: 391). Em comum na trajetória dos dois há a mesma origem social e interiorana, a formação musical iniciada no violão e as preferências iniciais por gêneros considerados urbanos.

Os irmãos Chitãozinho e Xororó (como outras duplas sertanejas modernas descritas no livro, mas personificadas principalmente nas duplas Leandro e Leonardo, Zezé di Camargo e Luciano e João Paulo e Daniel) nasceram no interior do Paraná, filhos de pai motorista de caminhão e ônibus e mãe dona de casa. O pai chegou a fazer uma dupla caipira com Marciano, que refez a dupla com João Mineiro. Segundo Nepomuceno, ao contrário do pai de

---

<sup>81</sup> Esta canção foi parte da trilha sonora da novela *Pantanal*, exibida pela extinta Rede Manchete de TV, em 1990.

Almir Sater, que preferia a bossa nova às modas de viola, o pai da dupla tocava viola e tinha seu gosto musical marcado pelas músicas caipiras de Tonico e Tinoco. O desejo de modernização da dupla alcançado com o disco gravado em 1979 inicialmente não foi aceito pelo pai, porém “com o sucesso, a vida mais tranqüila na Vila Alpina, [ele] aceitou as mudanças” (Nepomuceno: 416).

Assim, os novos caipiras são aqueles que se formaram na cidade, mas procuraram a viola e o rural como modo de expressão artística, enquanto os sertanejos modernos seriam aqueles que deixaram o interior para se “aventurarem na cidade grande”, buscando as formas de vida urbana como base de suas canções – notadamente o romantismo novelesco. Além desta “trilha de volta para o interior”, uma das principais características dos novos violeiros são as *misturas* de violas e músicas caipiras consideradas tradicionais – como a toada “Tristeza do Jeca” – com arranjos influenciados pela MPB, Bossa Nova e músicas “clássicas” e orquestrais.

De acordo com Nepomuceno, a viola torna-se um instrumento exótico para o público jovem das décadas de 1960 e 1970, que se volta ora para a jovem Guarda, ora para a Bossa Nova. No final da década de 1970 surgem nomes como os de Almir Sater e Renato Teixeira e, nos anos 80, músicos violeiros como Roberto Corrêa e Ivan Vilela que promovem, aos olhos da autora, uma revalorização da viola não apenas como um instrumento caipira, mas como um instrumento versátil, possível de ser usado tanto em concertos de músicas de câmara quanto como base nos arranjos da música popular. A revalorização da viola significa então a própria revalorização da música caipira, considerada abandonada pelos artistas sertanejos modernos, bem como da música popular que, através de novos arranjos feitos para a viola, passa a abarcar também a música caipira. Os sertanejos modernos, por sua vez, pouco ou nada teriam contribuído para a renovação destes gêneros, já que, supostamente, teriam se “rendido” às fórmulas comerciais” da indústria fonográfica “que transformam canções em sucessos”.

Ser caipira ou um moderno sertanejo é uma questão de destino, gosto, herança cultural, expectativas, escolhas – cada músico tem sua definição. Não é simplesmente nascer na roça, cantar em terças, tocar viola. Mas entre um e outro passa um rio tão largo e caudaloso quanto o Tietê. O artista do interior pode escolher entre manter a tradição, cantando para platéias menores, ou trocar a viola por uma banda inteira e botar milhares de pessoas de braços para o ar, no ritmo de rodeios e *rocks* da salada pop-sertaneja (Nepomuceno: 23).

No entanto, na escolha de cada um está implícita a decisão de “preservar” o autêntico, mantendo a tradição ou garantir uma vida mais estável, cantando para platéias maiores na “salada *pop-sertaneja*”. Aos novos violeiros, mesmo sem terem nascido “na roça”, caberia o papel altruísta de preservadores desta tradição, enquanto os sertanejos modernos que “nasceram na roça” teriam optado pelo inautêntico. Apesar da afirmativa da autora de que estas foram escolhas individuais, permeia o livro a compreensão de que as motivações financeiras e a busca do sucesso foram fundamentais para que os sertanejos modernos optassem por “outro caminho”.

...O que fiz há 20 anos até hoje é regravado e cantado por novos públicos. E quem vai se lembrar, para frente, de ‘Fio de Cabelo’ [sucesso de Chitãozinho e Xororó] e outras coisas assim? Digamos que estou mais para o soul, eles para o country. Estou mais para Noel e Chico, eles para Roberto Carlos (Renato Teixeira, apud Nepomuceno, p. 24-26).

Renato Teixeira aproxima-se a si mesmo de uma vertente da música popular – a MPB –<sup>82</sup> mais “erudita” e vê a música sertaneja moderna como algo transitório, ao contrário da música caipira, que sempre encontraria novas formas de permanência. Este caráter de permanência da obra, de um trabalho feito para a posteridade, teria então um valor maior do que o sucesso financeiro que o artista poderia alcançar.

Para Rosa Nepomuceno, com os novos violeiros “a música neo-caipira tornou-se produto cultural sofisticado, de consumo da elite intelectual” (Nepomuceno: 209), pois eles teriam realizado o projeto modernista de Mário de Andrade.<sup>83</sup> Deste modo, ao aproximarem a música caipira da música popular e da música “erudita” (ou de *conservatório*, como diriam os foliões de Alto Belo) e ao realizarem finalmente o projeto modernista com a música do “interiorano”, os novos caipiras teriam realizado ao seu modo uma *modernização*. Porém, esta modernização estaria calcada na idéia de uma renovação na qual a viola foi tomada como o valor máximo da música caipira. A autora reconhece que os sertanejos românticos também

---

<sup>82</sup> Para Napolitano, a MPB “foi incorporada como signo de “alta” cultura por uma parte substancial da elite cultural, política e econômica do Brasil, ainda que esta valorização continue provocando discussões e críticas...”. Diante disto, o autor propõe que a MPB seja compreendida não apenas como um gênero musical, mas como uma “verdadeira instituição, fonte na hierarquia sociocultural brasileira, com capacidade própria de absorver elementos musicais que lhes são originalmente estranhos, como o *rock* e o *jazz*” (Napolitano: 13). No caso específico de Renato Teixeira, o violeiro parece que – em sua filiação à MPB – busca tanto enfatizar este caráter de “alta” cultura associada ao gênero quanto esta forma particular de absorver novos elementos, notadamente a música caipira.

<sup>83</sup> O projeto de Mário de Andrade para uma arte “genuinamente” nacional propunha a incorporação do popular à música erudita brasileira através de estudos criteriosos, como um modo de inscrever a arte brasileira no “concerto internacional das nações” (Andrade: 4).

gravam músicas caipiras em seus discos, porém as vestem com roupagens estrangeiras, como as do *rock* e da música *country*. Assim, a interpretação que os sertanejos românticos fazem das músicas caipiras aparecem para Nepomuceno como simulacros ora do modo de vida caipira, ora do modo de vida *country*. Por outro lado, entre os novos caipiras, o culto ao passado, revelado através da lembrança e regravação constantes de antigos violeiros e compositores, e a sobrevalorização da viola soam como a manutenção de aura do gênero caipira em relação ao sertanejo romântico. Neste sentido, a música caipira dos novos violeiros também recupera esta aura em um duplo aspecto: no sucesso que faz entre a elite intelectual e no culto ao passado.

*“Se for uma viola tocando clássico, eles não sabem nem que é viola” : sertanejos modernos e novos caipiras lado a lado.*

... Uma viola caipira, quando é tocada por um tocador caipira mesmo..., quando é por uma pessoa do sertão, riscou uma corda, você já sente que é coisa do sertão mesmo (Téo Azevedo).

Apesar de não ter perdido sua posição de instrumento característico do sertão e do sertanejo, assim como os críticos, os foliões acreditam que a viola perde sua força com o processo de *mistura* aos novos ritmos e com a adoção de novos instrumentos na música caipira. Para Valdo, a viola passou por um processo semelhante ao da sanfona ao ser transformada em instrumento camerístico, o que também é reconhecido como uma *modernização* do instrumento. Mas, tal como ocorreu com a música sertaneja moderna, esta *modernização* também poderia implicar um “abuso”, dado que o instrumento pode perder suas próprias características ao fazer parte de arranjos de ritmos e gêneros musicais nos quais suas propriedades tendem a desaparecer.

Para Téo, assim como para Rodrigo, existe uma questão técnica, relativa ao modo de tocar, que diferenciaria o som da viola tocada por um “caipira autêntico” da viola tocada por um não caipira.

... Porque todo o Brasil reconhece o caipira autêntico. Agora, desse caipira "tam, tam, tam, tam", cheio de notas, cheio de trem, então são poucas pessoas que conhecem, eles já conhecem como música elétrica. Então, eles não sabem nem que é... Por exemplo, se for uma viola tocando clássico, eles [os “caipiras autênticos”] não sabem nem que é viola. Eles sabem

que é música clássica: "isso é Beethoven", " Não sei quem, não sei quem". Essas coisas assim. Agora, se é caipira: "Ah! Tião Carreiro", "Quem canta isso é Tonico e Tinoco"... Então o caipira, não tem jeito. Tião Carreiro puxou o caipira todinho: Tonico e Tinoco, é, Pena Branca e Xavantinho. Esse povo aí deixou marcas demais, esse estilo é... clássico, tem muita gente, muitos violeiros bons, mas só que eles vão ter que trabalhar muito para cobrir o caipira. Porque o clássico ainda está muito abaixo do caipira. Apesar que tem muito mais valor, é muito mais trabalhado (Rodrigo Azevedo).

Na perspectiva dos foliões, assim como os sertanejos modernos, os novos violeiros também não fazem uma música caipira 'raiz'. Para Téo Azevedo e Rodrigo, as diferenças de estilo e de técnica, bem como o arranjo das músicas e canções – pautados pelo excesso de notas e pela ausência da simplicidade – configurariam o “movimento neo-caipira” como um outro gênero e não como *música raiz*.

Quando ele é um caipira natural eu identifico fácil porque eu conheço pelo jeito de tocar, pelo jeito da mão direita, pelo jeito da mão esquerda, pela mordida das cordas, sem ver a pessoa, só ouvindo só eu identifico (Téo Azevedo).

... Tião Carreiro é viola caipira; a viola de Sinval da Gameleira é viola caipira; a viola de Rodrigo Azevedo é viola caipira; Rodrigo Matos é uma viola caipira; Tião do Carro é uma viola caipira; Adãozinho é uma viola caipira; é... Cachoeira é uma viola caipira; e vai por aí afora. Gedeão da viola é uma viola caipira. E o Gedeão tem uma especialidade..., tem uma característica toda dele e é um grande compositor de solos de viola. Ele tem umas melodias que ele cria que é um estilo só dele, especial, ninguém consegue fazer. Agora, você ouve um Pereira da Viola, bom demais; você ouve um Renato Corrêa, bom demais, é um grande professor, não é viola caipira; Renato Andrade imita viola caipira, mas não é caipira; Almir Sater, bom violeiro, não é viola caipira. E vai por aí afora, um monte deles aí que não são viola caipira. Tocam viola caipira, mas o som deles não consegue, mesmo indo pro lado da música caipira, quando a gente ouve, a gente sabe que eles não são tocadores originais caipiras” (Téo Azevedo).

O projeto de Téo Azevedo para a música caipira – e principalmente para a música caipira do norte-mineiro – se assemelha ao de Cornélio Pires e seu sobrinho, Capitão Furtado, que pretendiam que os caipiras não fossem imitados pelos citadinos, mas representados por si próprios. Neste sentido, Téo vê os novos caipiras como “imitações” dos “caipiras autênticos” – aqueles que nasceram nas zonas rurais e cujo aprendizado da viola se deu nas “escolas da vida”, tais como as Folias de Reis. Além da origem geográfica, esta forma diferenciada de aprendizagem seria então a principal fonte da diferença entre “caipiras autênticos” e “novos caipiras”.

Nas observações sobre as diferenças entre a produção dos novos caipiras e dos sertanejos românticos, os foliões afirmam que ambos se pautam pela ausência da simplicidade e pela

busca de elaboração e de sofisticação – cada grupo em seus próprios termos. Se por um lado os "sertanejos românticos" deixam a viola de lado e introduzem novos instrumentos, o que a descaracteriza como música caipira, os novos violeiros introduzem a viola em um espaço que os foliões consideram estranho. Os arranjos elaborados pelos novos violeiros também descaracterizam a música que produzem como música caipira. Os novos elementos introduzidos, seja de instrumentos, seja de arranjo, são fatores que contribuem para que a produção musical de novos violeiros e sertanejos românticos não seja percebida por alguns músicos de Alto Belo como música caipira de *raiz*.

Deste modo, de acordo com os foliões, os novos violeiros também promovem uma *mistura* da viola e da música caipira com outros instrumentos e ritmos, processo que os aproximaria dos sertanejos modernos. Além de ambos terem as mesmas “fontes de inspiração”, ou seja, a música caipira ou sertaneja, também “reverenciam” o passado e os antigos violeiros, compositores e duplas, o que contribuiria ainda mais para que estes dois grupos se aproximem. No entanto, para Téo Azevedo, o valor dos novos violeiros estaria na divulgação da viola e de duplas, compositores e violeiros antigos menos conhecidos. Se Téo acredita que o mesmo não ocorre com os sertanejos modernos, Valdo e outros foliões, como Afonso Pimenta e Nilson, julgam que também Daniel e Chitãozinho e Xororó se aproximariam de nomes como Almir Sater e Roberto Correia, na medida em que buscam, ao seu modo, inserir antigos violeiros e compositores caipiras em seus trabalhos.

#### **“As mais autênticas na verdade...”**

As mais autênticas, na verdade, são as modas de viola, o cururu, o cateretê, a toada, são as mais autênticas. Essas foram as primeiras, os primeiros ritmos. Quando se falava em dupla caipira, a moda de viola identificou mesmo a dupla caipira. E eu estou me esquecendo, tem o pagode, que não é esse pagode-samba, é o pagode moda de viola, que foi também um dos primeiros ritmos que existiu e que existe até hoje. Então esses são os autênticos. Aí depois foi inovando. Hoje gravam vários ritmos. Então tem uma variedade muito grande, uma mistura muito grande hoje (Valdo).

Ao elaborarem narrativas sobre as músicas caipira, sertaneja e/ou sertaneja moderna, tanto os críticos quanto os foliões de Alto Belo utilizam as mesmas categorias na busca de delimitar estes gêneros entre o autêntico e o inautêntico. Assim, às diferentes compreensões sobre

*raízes e música raiz, mistura e modernização* – comuns tanto aos foliões quanto aos críticos – se juntaram categorias como *dom, inspiração, música de conservatório*.

Em conjunto, os discursos de críticos e foliões revelam que os valores associados à busca de uma suposta autenticidade estão para além de uma classificação simplista, que diz que a música caipira é a autêntica e a sertaneja é a inautêntica. No debate sobre a autenticidade de um gênero musical em relação a outro estão postas em questão não apenas uma delimitação entre música caipira e música sertaneja – delimitação esta que se mostra muito fluida para que possa ser de fato considerada – mas a compreensão que diferentes atores sociais têm destes gêneros musicais e da própria categoria autenticidade.

Os críticos abordados, dois jornalistas e um comunicólogo, propuseram-se a trabalhar com uma dimensão da música que leva em conta o gênero musical caipira, considerando-o um dado em si e não uma construção daqueles que fazem ou pensam a música – caipira ou não. Por isso, as categorias *raiz* e *modernização* são pensadas como fatos isolados na história. Deste modo, *raiz* diz respeito a um contexto primitivo e original do caipira, enquanto *modernização* revela um presente no qual este contexto encontra-se descaracterizado. No pensamento dos foliões, estas categorias são pensadas mais como processos derivados do fazer do artista, daí que as suas classificações estabeleçam níveis gradativos de autenticidade.

Na compreensão destas duas formas distintas de classificar, uma fundada numa oposição diametral e radical e outra concêntrica e gradativa, a compreensão da categoria *mistura* se mostrou frutífera. Para críticos e foliões, a *mistura* implica a adição de novos elementos sonoros ou instrumentais à fórmula voz, viola e violão, o que, para eles, caracteriza a música caipira. Porém, para os críticos, a *mistura* na música caipira só é aceita enquanto preserva o uso da viola, ou não será considerada uma música caipira *raiz*. No entanto, para os foliões a ausência da viola torna a música *menos raiz*. Daí que eles falem em música caipira *raiz* (ou autêntica), música caipira (sem outros adjetivos), música sertaneja *raiz*, música sertaneja, música sertaneja moderna e música sertaneja romântica, entre outras. Esta diversidade de classificações vem dar conta justamente da fluidez com que as canções passam de um gênero ao outro, sempre que varie seu arranjo, intérprete, compositor ou mesmo ouvinte.

Contribui também para essa fluidez o papel desempenhado por cada artista ou dupla no campo da música caipira, já que, para os foliões, a “autenticidade” é principalmente um

atributo individual, tornada efetiva pelo artista. Assim, um mesmo artista pode gravar uma música caipira autêntica – ou *raiz* – e uma música sertaneja moderna, sem que isto abale a sua autenticidade, a qual é também um valor para os foliões, que determina um modo de ser. Assim, a valorização da cultura popular “autêntica” não exclui a música sertaneja moderna, mas uma determinada forma de se relacionar com a indústria fonográfica e com o público. Por outro lado, ao falarem de uma música caipira autêntica, diferenciam a *música raiz* de tudo o que não é *raiz*, independentemente da forma de modernização que foi adotada. A partir desta compreensão é possível entender porque os foliões não falavam em inautenticidade, mas em “menos autêntico”. Ocorre que o “inautêntico” sequer chega a existir, dado que todos podem se aproximar do autêntico em algum momento.

Na perspectiva dos críticos, a música sertaneja moderna nada tem a ver com a música caipira. Segundo eles, o processo de *modernização* deste gênero, que levou ao surgimento da música sertaneja, descaracterizou a música caipira tão profundamente que se tornou apenas uma lembrança longínqua, possível apenas pelo modo de cantar em terças das duplas sertanejas. Assim, este processo de descaracterização seria aquele que levou à inautenticidade da música caipira, recuperada pelos novos violeiros. Os críticos acreditam que este processo só ocorreu porque estas mudanças foram exigidas pela indústria fonográfica na busca de novos públicos, o que descarta uma possível compreensão das intenções pessoais que permearam os trabalhos de cada artista. Isto torna difícil, para eles, fugir desta visão “amarga” do gênero sertanejo, pois mesmo que reconheçam nas duplas sertanejas uma ligação com a música caipira, vêem nelas uma submissão muito maior ao mercado de produção e distribuição de discos do que ao “contexto” primitivo/caipira de produção artística.

Os violeiros e duplas sertanejas que formam o Terno de Folia de Reis de Alto Belo apresentam uma visão bem mais interessante e menos ingênua. Para eles, a relação com a indústria fonográfica tanto pode “sufocar” o artista e levá-lo a produzir músicas e discos de pouca ou nenhuma qualidade, quanto pode abrir caminhos para a divulgação de trabalhos reconhecidamente muito bons. Entre os foliões, a compreensão do que é ser artista e o seu o papel individual enquanto tal tem um peso muito maior na relação dele com a indústria fonográfica. A noção do *dom* surge como uma categoria importante para compreender tanto quem é artista (e sua relação com o público que os reconhece) quanto como estes artistas se relacionam com o mercado fonográfico e com a *modernização*.



A posse do *dom* é o requisito fundamental do artista, assim como a inspiração que permite que o *dom* se materialize: a inspiração é o elemento que revela a relação do artista com sua obra. Assim, a criatividade do artista não aparece entre os foliões como algo subordinado aos interesses da indústria fonográfica, mas ao próprio desejo de ser reconhecido por seu público. Na busca deste reconhecimento, a relação do artista/público torna-se então mais importante do que as limitações impostas pelo sistema de produção e distribuição dos discos e pelo sistema de divulgação dos artistas via meios de comunicação.

No entanto, isto não significa que os artistas-foliões não tenham se deparado com os problemas decorrentes das transformações ocorridas no campo da música caipira na sua inserção na indústria fonográfica. A *mídia* é vista ao mesmo tempo como remédio – pois possibilita ao artista atingir um público mais amplo – e veneno – já que também pode limitar o seu trabalho –, e neste caso é o papel individual do artista que deve ser considerado. Portanto, a “modernização” não é vista como algo maléfico para o gênero caipira ou sertanejo, pois o que implica a perda da autenticidade é o “abuso” das novas tecnologias de gravação em detrimento do *dom* individual.

Por fim, não pretendi estipular neste trabalho quem poderia ter mais razão ou quem melhor classificaria os gêneros musicais em questão. Busquei observar como críticos e artistas assumem em seus discursos diferentes perspectivas sobre as músicas caipira e sertaneja e como, através delas, um *abismo intransponível* é construído e desconstruído. A intenção oculta que permeou todo esse trabalho foi a de contribuir para que o debate acerca da autenticidade de gêneros musicais fosse observado por pesquisadores do campo da música, considerando a “autenticidade” não como algo em si mesma, mas como um recurso discursivo dos grupos envolvidos, que está em constante reformulação.

## Bibliografia

- ALENCAR, Maria Amélia Garcia de. “Cultura e identidade nos sertões do Brasil: representações na música popular”, in *Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*. End. elet. <http://www.hist.puc.d/historia/iaspm.html>.
- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre música brasileira*. São Paulo, Martins, 1962.
- BARENBOIM, Daniel e SAID, Edward. *Paralelos e paradoxos: reflexões sobre música e sociedade*. São Paulo, Cia. das Letras, 2003.
- BENJAMIM, Walter. “A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução” in *Textos de Walter Benjamin*. São Paulo, Editora Abril, 1975.
- BERLIN, Isaiah. “Herder and the Enlightenment”, in *The proper study of mankind*. New York, Farrar, Straus and Giroux.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura no campo literário*. São Paulo, Cia. das Letras.
- CALDAS, Waldenyr. *Acorde na aurora: música sertaneja e indústria cultural*. 2ª ed. São Paulo, Ed. Nacional, 1979.
- CÂNDIDO, Antônio. *Os parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida*. São Paulo, Duas Cidades; Ed. 34, 2001.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. “Cultura popular e sensibilidade romântica: as danças dramáticas de Mário de Andrade” in *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol. 19, nº 54. São Paulo, ANPOCS; EDUSC, fevereiro de 2004.
- DIAS, Nelia. “Locking at objects: memory, knowledge in nineteenth-century ethnographic displays” in *Travellers’ Tales: narratives of home and displacement*. Robertson, George et alli (orgs.). London; New York, Routledge.
- FERRETE, João Luís. *Capitão Furtado: viola caipira ou sertaneja*. Rio de Janeiro, Funarte, 1985.
- FREIRE F., João. “Música, identidade e política na sociedade do espetáculo” in *Interseções, Revista de Estudos Interdisciplinares*. Ano V, nº 2. Rio de Janeiro, UERJ, 2003.
- GONÇALVES DE PAULA, Silvana. *O Campo na Cidade – esportes country e ruralidade estetizada*. Tese apresentada ao Instituto de Pesquisas do Rio de Janeiro como Requisito Parcial para Obtenção do Grau de Doutor em Ciências Humanas: Sociologia. Rio de Janeiro, 1999.

- GONÇALVES, José Reginaldo Santos. *A materialidade das classificações*. Comunicação apresentada no seminário “Cem Anos de “Algumas Formas Primitivas de Classificação””, promovido pelo Departamento de Antropologia Cultural do IFCS/UFRJ, junho de 2003 (*mimeo*).
- GONÇALVES, José Reginaldo Santos. “Coleções, museus e teorias antropológicas: reflexões sobre o conhecimento etnográfico e visualidade” in *Cadernos de antropologia da imagem*, nº 8. Rio de Janeiro, UERJ/NAI, 1999.
- GONÇALVES, José Reginaldo Santos. “Autenticidade, memória e ideologias nacionais: o problema dos patrimônios culturais” in *Estudos Históricos*, nº 2, 1988.
- GONÇALVES, José Reginaldo Santos. *A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ; IPHAN, 1996.
- HANDLER, Richard. “On having a culture: nationalism and the preservation of Quebec’s patrimoine” in *Objects and others: essays on museums and material culture*. STOCKING JR., G. (org.). Madison, The Winconsin University Press, 1985.
- LAGROU, Elsje. *Objetos como modelos reduzidos de corpos: uma exploração da antropologia da arte a partir da pesquisa com os Kaxinawa*. Comunicação apresentada no Segundo Encontro do Laboratório de Análise Simbólica, promovido pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, IFCS/UFRJ, novembro de 2002 (*mimeo*).
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *O totemismo hoje* Petrópolis, Vozes, 1975.
- MARTINS, José de Souza. “Música sertaneja: a dissimulação na linguagem dos humilhados” in *Capitalismo e tradicionalismo: estudos sobre as contradições da sociedade agrária no Brasil*. São Paulo, Pioneira, 1975.
- MATA, Roberto da. *Relativizando: uma introdução à antropologia social*. Petrópolis, Vozes, 1984.
- MAUSS, Marcel, DURKHEIM, Émile. “Algumas formas primitivas de classificação” in MAUSS, Marcel. *Ensaio de sociologia*. 2ª Ed. São Paulo, Editora Perspectiva, 1999.
- MAUSS, Marcel. “Ensaio sobre a dádiva: forma e razão da troca nas sociedades arcaicas” in *Sociologia e Antropologia*. São Paulo, EPU, 1974.
- MORAES, Eduardo Jardim de. *Limites do moderno: o pensamento estético de Mário de Andrade*. Rio de Janeiro, Rlume Dumará, 1999.
- NAVES, Santuza C. “A canção crítica”, in *Ao encontro da palavra cantada: poesia, música e voz*. MATOS, Cláudia Neiva de, MEDEIROS, Fernanda Teixeira de, TRAVASSOS, Elizabeth (orgs.). Rio de Janeiro, 7 Letras, 2001.

- NAVES, Santuza C. *O violão Azul: modernismo e música popular*. Rio de Janeiro, Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- NEPOMUCENO, Rosa. *Música caipira: da roça ao rodeio*. São Paulo, Ed. 34, 1999.
- ORTIZ, Renato. *Românticos e folcloristas*. São Paulo, Olho d'água, s/d.
- POMIAN, Krzystof. "Entre o visível e o invisível: tória geral das coleções" in *Coleção*, Enciclopédia Einaudi.
- REILY, Suzel. "Political Implications of musical performance", in *The world of music*, 37(2), 1995.
- SAHLINS, Marshall. "O 'pessimismo sentimental' e a experiência etnográfica: porque a cultura não é um 'objeto' em via de extinção (partes I e II)" in *Mana*, vol. 3, nº 1 e nº 2, abril e outubro de 1997.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor; Editora UFRJ, 2001.
- SANDRONI, Carlos. *O feitiço decente: transformações do afro-brasileirismo na música popular*. Versão brasileira da tese de doutorado defendida na Universidade François Rabelais de Tours, França, em janeiro de 1997.
- SANT'ANNA, Romildo. *A moda é viola: ensaio do cantar caipira*. São Paulo; Marília, Editora Arte & Ciência; Editora UNIMAR, 2000.
- SANTOS, Elizete Ignácio dos. *Brock: música da juventude*. Monografia apresentada ao curso de graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal Fluminense como requisito parcial para obtenção da habilitação de bacharel em Ciências Sociais. Niterói, 2001.
- SAPIR, Eduard. "Cultura 'autêntica' e 'espúria'", in PIERSON, Donald. *Estudos de organização social: leituras de sociologia e antropologia social*. São Paulo, Martins.
- SOUZA, Eneida Maria de. "O discurso crítico brasileiro", in *Crítica Cult*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2002.
- STOCKING, JR., George W. "The ethnographic sensibility of the 1920s and the dualism of the anthropological tradition" in *Romantic motives: essays on anthropological sensibility*. Madison, The university of Winconsin Press, 1989.
- STWART, Susan. "Objects of desire" in *On longing: narratives of miniatures, the gigantic, the souvenir, the collection*. Baltimore, The John Hopkins University Press, 1984.
- TINHORÃO, José Ramos. "Música sertaneja é esse negócio" in *Cultura popular: temas e questões*. São Paulo: Editora 34, 2001.
- TINHORÃO, José Ramos. "Os gêneros rurais urbanizados" in *Pequena história da música popular: da modinha à canção de protesto*. Petrópolis, Vozes, 1974.

TRAVASOS, Elizabeth. *Os mandarins milagrosos: arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók*. Rio de Janeiro, Funarte; Jorge Zahar Editor, 1997.

TRILLING, Lionel. *Sincerity and authenticity*. Cambridge, Harvard University Press, 1972.

VIANNA, Hermano. *O mistério do Samba*. Rio de Janeiro, Jorge zahar Editor; Ed. UFRJ, 1995.

### **Bibliografia de Referência**

ANDRADE, Mário. Dicionário Musical Brasileiro. Belo Horizonte; Brasília; São Paulo, Itatiaia Ed.; Ministério da Cultura; Instituto Brasileiro de Estudos da Cultura da USP; EDUSP, 1989. (DMB)

CASCUDO, Luís da Câmara. Dicionário do Folclore Brasileiro. 10ª ed. São Paulo, Global, 2001. (DFB)

Dicionário de Música Zahar. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1985. (DMZ)

Dicionário Eletrônico Houaiss de Língua Portuguesa, versão 1.0. Editora Objetiva, 2001.

Enciclopédia da Música Brasileira: popular, erudita e folclórica. 3ª ed. São Paulo, Art Editora; Publifolha, 2003. (EMB)

GRIFFITHS, Paul. Enciclopédia da música do Século XX. São Paulo, Martins Fontes, 1995. (EMS)

### **Discografia**

Coletânea. *Música Caipira Autêntica do Norte de Minas, vol. 2*. CD TEL 018, São Paulo, RB Music, s/d.

José Fábio. *José Fábio canta Patativa do Assaré*. CD Prata Mus 701-2, São Paulo, Gravadora Play Art Music, s/d.

José Osmar, Sinval de Gameleira e Afonso Pimenta. *Música Caipira Autêntica do Norte de Minas, vol. 1*. CD PE-0054, São Paulo, Pequizeiro Produções Artísticas (selo), Eldorado Distribuidora, s/d.

Rodrigo Azevedo. *Solos de Viola Caipria*. CD CPA 002, São Paulo, Cerrado Produções, s/d.

Téo Azevedo. *Cantos do Brasil Puro*. CD KCD 158, Rio de Janeiro, Kuarup Discos, 2001.

Terno Cantadeiras de Alto Belo. *Música Caipira Autêntica do Norte de Minas, vol. 4*. CD TEL 024, Montes Claros, São Paulo, RB Music, s/d.

Valdo e Vael. *Canto do Povo*. CD, Montes Claros; São Paulo, Solu Assessoria Fonográfica,  
s/d.

Valdo e Vael. *Forró Sertanejo*. CD, São Paulo, Pequizeiro Produções Artísticas (selo),  
Eldorado Distribuidora, s/d.

Valéria Pimenta. *Forrozeira de Alto Belo*. CD MD 1083, Montes Claros, MD-Music Service,  
s/d.

# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)