

## CADA TOADA REPRESENTA UMA SAUDADE:

### O ponto de vista caipira da urbanização

Carlos Gregório dos Santos Gianelli<sup>1</sup>

**Resumo:** O presente artigo busca incitar uma discussão em referência ao tema da urbanização e sua relação direta com o surgimento da música sertaneja. Além de um breve panorama histórico desse processo, traz como fontes de análise algumas canções da música sertaneja que exemplificam a experiência pela qual o homem do campo passou no momento em que sai do interior e ruma à capital em busca de trabalho.

**Palavras-chave:** Urbanização. Música sertaneja. Caipira.

A música sertaneja surge no momento em que se faz uma oposição do gênero em relação à cidade. Ou seja, sem a cidade não existiria a “música caipira” ou a “música rural”. Para quem é do campo, sua música só receberá esse nome a partir do momento em que ela estiver inserida no contexto urbano. Até então, o cururu, a catira, a moda de viola, etc., eram ritmos musicais (muitos de origem luso-indígena) que faziam parte de uma festividade religiosa em específico (Festa do Divino, de São Gonçalo, Folia de Reis e outras).

O retrato dessa dicotomia existente entre campo e cidade não seria uma novidade trazida com o surgimento da música sertaneja. Ela já estava presente em outras linguagens artísticas no Brasil. O teatro e a literatura já mostravam esse contraste entre o homem rústico (do campo) e o homem moderno (o citadino). José Ramos Tinhorão, fazendo jus à fama de *arqueólogo cultural*, recorre ao século XIX para exemplificar isso. Em 1838, quando se inicia o movimento do teatro de costumes, o escritor Martins Pena tem como sua comédia de estreia a peça *O juiz de paz da roça*. Dois anos depois, Pena ainda apresenta sua segunda peça com essa temática: *A família e festa da roça*<sup>2</sup>. Nesses dois exemplos Tinhorão lembra que a figura retratada ainda não era a do caipira pitoresco que conhecemos hoje, perdido com as novas possibilidades da cidade, mas o dono de terras afortunado que não se enquadrava no mesmo perfil de comportamento (indumentária, vocabulário, sotaque, referências culturais) de seus companheiros de mesmo poder aquisitivo por ter um jeito mais rude ou simples. A figura conhecida hoje como “o caipira”, estereotipada e divulgada em festas juninas pelo Brasil ou

---

<sup>1</sup> Professor de História na rede particular de ensino da cidade de Florianópolis. Mestrando na Universidade Estadual de Santa Catarina (Udesc). Possui graduação em História pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

<sup>2</sup> TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular: da modinha a lambada*. 6a ed. rev. e aum. São Paulo: Art, 1991. p. 184.

ainda retratada em livros, desenhos e filmes, será composta pelo ator Sebastião Arruda no ano de 1916:

Esse caipira de botinas grosseiras, chapéu de palha desfiada, camisa xadrez e calças remendadas – mais ou menos descrito por Monteiro Lobato no Jeca Tatu do livro de conto *Urupês*, de 1918, e logo popularizado pela divulgação da história em quadrinhos do *Jeca-Tatuzinho*, editada pelo Laboratório Fontoura – surge no teatro popular de São Paulo em 1916 através de uma criação do ator Sebastião Arruda.<sup>3</sup>

A boa receptividade que teve a representação de Arruda deve-se em parte ao momento cultural e econômico em que se encontravam as grandes cidades do Brasil no período da Primeira Guerra Mundial. Com o mercado externo abalado pelo conflito, o momento agora era de uma busca por mercado e desenvolvimento interno do país. Aquele público do interior, que antes era tratado somente como mais mão de obra barata para trabalhar nas fábricas da capital, passa a ser observado e “valorizado” como uma nova frente migratória de trabalhadores que trariam consigo uma bagagem cultural de grande valor, tal como os Italianos no Sudeste ou os Alemães no Sul. Começa uma valorização da dita “cultura popular” ou “rústica” do povo do interior<sup>4</sup>.

As primeiras gravações ou registros desse tipo de música do homem do campo foram feitas nas gravadoras Zon-O-Phone e Odeon. O cantor Baiano gravou no ano de 1902 o poema “A Cabocla”. Em 1912, Eduardo das Neves gravou o “Cateretê Paulista”; nesse mesmo ano, Cadete gravou o lundu “Caipira Paulista”<sup>5</sup>. De acordo com Rosa Nepomuceno, emboladas, lundus e modas de viola eram enquadrados no gênero “sertanejo”<sup>6</sup>. Por volta do ano de 1918, Angelino de Oliveira, natural de Ituporanga, São Paulo, mas radicado em Botucatu, apresenta nos saraus da região sua obra mais famosa que viria a se tornar um dos principais “hinos” da música caipira: *Tristezas do Jeca*. Essa composição foi gravada no ano de 1926 pela Orquestra Brasil-América<sup>7</sup>. O arranjo utilizado era bem diferente do original, ou do que se poderia encontrar nas cidades do interior, tendo em vista a imensa quantidade de timbres e possibilidades de harmonia que uma orquestra pode oferecer. Para uma melhor aceitação ou um baixo índice de rejeição da música vinda do “homem simples do campo”, faz-se necessário esse novo arranjo. Apenas com uma dupla de violeiros e sons de batidas de palma, a música

<sup>3</sup> TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular: da modinha a lambada*. 6a ed. rev. e aum. São Paulo: Art, 1991. p. 187.

<sup>4</sup> CALDAS, Waldenyr. *O que é música sertaneja*. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 12.

<sup>5</sup> NEPOMUCENO, Rosa. *Música caipira: da roça ao rodeio*. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2005. p. 104.

<sup>6</sup> NEPOMUCENO, Rosa. *Música caipira: da roça ao rodeio*. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2005. p. 104.

<sup>7</sup> TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular: da modinha a lambada*. 6a ed. rev. e aum. São Paulo: Art, 1991. p.189.

soaria rude, simples, primária, ou seja, sem o status de uma grande composição. O aparato de uma orquestra dá conta de fornecer as variações de harmonia, dinâmica, ritmo e melodia necessárias para um arranjo elaborado que facilitasse a difusão desse novo gênero. Todavia, o que se destaca nesse episódio é que a escolha dessa música para ser registrada já demonstra a curiosidade despertada pela musicalidade caipira.

### O “caipirólogo”

O primeiro promotor cultural que levou grande parte da “cultura caipira” para a cidade foi Cornélio Pires<sup>8</sup>. Ele foi o responsável pelo início do consumo, em escala industrial, do público urbano em relação à música e cultura do interior. A música caipira passa a ser comercializada, divulgada e ganha espaço nas rádios e em todos os meios de comunicação após as iniciativas feitas por Cornélio. Com certeza, ele pode ser considerado o primeiro grande empresário ou produtor musical de música sertaneja no Brasil. Antes de atuar no ramo musical, Cornélio Pires passou por várias profissões, de professor de Educação Física a jornalista, chegando também a trabalhar numa olaria de sua família em sua cidade natal, Tietê, SP<sup>9</sup>. Sua estreia como “caipirólogo” ocorre na obra de poesias *Musa Caipira*, lançada no ano de 1910. Da vida boêmia que levou em cidades do interior paulista, como Botucatu e Piracicaba, o autor condensa nessa obra muitos costumes da vida caipira. Chegaria a escrever cerca de vinte e cinco livros de contos, poesias e anedotas que procuravam decifrar o silogismo caipira: sua linguagem, sua rotina de trabalho, a religiosidade, a musicalidade, etc. Outros títulos podem ser citados: *Cenas e Paisagens de Minha Terra* (1912), *Conversas ao Pé do Fogo* (1921), *Tragédia Cabocla* (1926), *Seleto Caipira* (1927), *Sambas e Cateretês* (1932), *Enciclopédia de Anedotas e Curiosidades* (1945), entre outros<sup>10</sup>.

A grande aceitação e admiração por parte da classe intelectual pela obra de Cornélio Pires se deve em grande parte ao momento em que suas pesquisas foram publicadas. O Modernismo, corrente artístico-cultural mais forte do início do século XX no Brasil, tinha como um dos principais objetivos o resgate e retrato desse homem rústico trazido por Cornélio. Ali residiria o brasileiro autêntico, ligado à natureza. Não cabia aqui um retrato pitoresco ou até mesmo cômico do caipira. Mas a reprodução fiel daquele homem ligado à natureza, de valores ainda não contaminados pelos ideais trazidos com o crescimento das cidades. O caipira que

---

<sup>8</sup> CALDAS, Waldenyr. O que é música sertaneja. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 35.

<sup>9</sup> NEPOMUCENO, Rosa. *Música caipira: da roça ao rodeio*. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2005. p. 102.

<sup>10</sup> NEPOMUCENO, Rosa. *Música caipira: da roça ao rodeio*. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2005. p. 102.

Cornélio Pires retrata, e que os modernistas gostariam de ver, se assemelha às constatações feitas por Antônio Cândido no seu livro *Os parceiros do Rio Bonito*. A relação com a natureza é evidente. Ela norteia os rumos do homem do campo:

A vida social do caipira assimilou e conservou os elementos condicionados pelas suas origens nômades. A combinação dos traços culturais indígenas e portugueses obedeceu ao ritmo nômade do bandeirante e do povoador, conservando as características de uma economia largamente permeada pelas práticas de presa e coleta, cuja estrutura instável dependia da mobilidade dos indivíduos e dos grupos.<sup>11</sup>

A primeira apresentação da cultura caipira feita por Cornélio Pires aconteceu no ano de 1910, no auditório do Colégio Mackenzie, na cidade de São Paulo. Para finalizar uma série de conferências sobre o tema, foi encenado um velório caipira. Durante a cerimônia foram entoadas canções de trabalho (presentes nas ações de mutirão do meio rural), modas de viola, cururus e cateretês. Nessa apresentação, o caipira de Tietê consegue abordar diversos temas de maneira performática e resumida, mostrando como o homem do campo lidaria com a morte. Ou como a família do morto lidava com a situação perante seu grupo social. As músicas cantadas, o sotaque, o vocabulário, enfim, uma série de representações demonstradas ali para a elite cultural paulistana. A difusão da música caipira ocorrerá quase vinte anos depois, quando é negociada com a gravadora Columbia a prensagem de vinte e cinco mil cópias dos primeiros discos da Turma Caipira Cornélio Pires. Alguns artistas que integravam o grupo eram Zico Dias e Ferrinho, Caçula e Mariano, Arlindo Santana e Sebastiãozinho, Lourenço e Olegário, entre outros<sup>12</sup>.

O pioneirismo da empreitada está em diversos fatores: a quantidade de discos pedida por Cornélio Pires era cerca de cinco vezes maior do que o recomendado pela Indústria; o preço cobrado por cada disco era cerca de dois mil réis maior do que o preço praticado na época; a primeira leva de discos foi vendida em dois carros que circulavam junto com a trupe de artistas que faziam suas apresentações pelo interior paulista. E o fator mais arriscado (que acaba sendo a maior inovação) é a abertura de um novo nicho mercadológico dentro da radiodifusão e indústria fonográfica. Não existiam outros grupos de música caipira (ou folclórica do interior paulista) sendo comercializados. No entanto, a vasta vendagem dos discos demonstrou a existência de uma grande procura do público por esse tipo de música. O estudioso do tema, Waldenyr Caldas, aponta como um dos principais fatores para a boa

<sup>11</sup> CÂNDIDO, Antônio. *Os parceiros do Rio Bonito*: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida. 3. ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975. p. 37.

<sup>12</sup> NEPOMUCENO, Rosa. *Música caipira: da roça ao rodeio*. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2005. p. 110.

repercussão do estilo nas cidades o êxodo rural causado pela crise do café, levando um bom número de pessoas do interior para a capital. Agora consumiriam sua “música nativa” no meio urbano. Houve também o consumo desse novo estilo por parte da elite intelectual. A música sertaneja surge como uma curiosidade vinda do interior, algo a ser descoberto, tendo em vista ainda todo o clima modernista no qual estava imersa a intelectualidade da época. A música sertaneja “ainda não era vista como algo que expressasse o mau gosto”<sup>13</sup>. Dentro disso, Caldas conclui em outro livro:

No meio de toda a euforia, mais um fato seria comprovado: definitivamente, a música sertaneja já não era mais um fenômeno de massa apenas no interior. Era no meio urbano também. Nascia um novo produto da indústria cultural. O seu público aumentou de tal forma na cidade, em parte decorrente do êxodo rural causado pela crise econômica de 1929, que as gravadoras foram prazerosamente obrigadas a aumentar as tiragens dos discos sertanejos.<sup>14</sup>

A música sertaneja, apesar de ter em sua origem toda a musicalidade caipira, surgirá e será difundida pelo contraste em relação ao meio urbano. A música que o caipira compõe retrata o tema da urbanização do país, e acaba sendo amplamente consumida pelo “caipira-urbanizado” que se vê nas letras das canções. A identificação se dá no momento em que o compositor usa do vocabulário do interior e do aparato musical (viola caipira, músicas cantadas em dupla). Seguem alguns exemplos dessa dicotomia retratada por artistas caipiras. O primeiro é a música de Cornélio Pires, “Situação Encrencada”, feita em 1930, que retrata de modo bem original a crise ocorrida pós 1929 no setor cafeeiro no interior paulista:

[...] Já quebrou uns fazendeiro/ assim que o governo qué/ tamo todos sem  
carreira/ com a baixa do café/ acabou o movimento/ até lá pra noroeste/ povo  
todo tão gritando:/ - a culpa é do Júlio Prestes!  
Quase todo fazendeiro/ andava de Chevrolet/ já tão andando a cavalo/ com a  
baixa do café/ aqueles grande banqueiro/ cheio de libra esterlina/ encosto carro  
de lado/ por farta de gasolina!<sup>15</sup>

Nessa música de Cornélio, fica claro o problema que assolava as fazendas do interior paulista com a crise cafeeira decorrente do *crack* da bolsa em 1929. É interessante observar que o “eu” lírico da letra é o homem simples do campo falando da nova situação que se encontra o seu superior. O autor usa as palavras “culpa” [*sic*] e “farta” [*sic*] para apontar quem fala. No entanto, esse caipira já mostra conhecimento sobre política ao apontar que o povo já

<sup>13</sup> CALDAS, Waldenyr. *Acorde na aurora: música sertaneja e indústria cultural*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1977. p. 89-90

<sup>14</sup> CALDAS, Waldenyr. *O que é música sertaneja*. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 44.

<sup>15</sup> NEPOMUCENO, Rosa. *Música caipira: da roça ao rodeio*. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2005. p. 71.

grita de quem era a culpa: de Júlio Prestes, governador do Estado de São Paulo na época da crise. Mostra também uma noção de economia ao citar a nova situação dos banqueiros e a economia no consumo de gasolina que o fazendeiro teria que fazer agora com os bolsos vazios. Do mesmo compositor, dessa vez em parceria com o compositor Mariano da Silva, a música “Bonde Camarão” retrata a dificuldade de adaptação do caipira ao meio de transporte urbano:

Aqui em São Paulo/ o que mais me amola/ é esses bonde/ que nem gaiola./  
Cheguei, abriro a portinhola,/ levei um tranco/ e quebrei a viola./ Inda puis  
dinheiro na caixa de esmola.<sup>16</sup>

O segundo exemplo é mais explícito em relação à temática do movimento migratório, ocorrido com força nos anos 1950, claramente retratada na música de Sorocabinha: “Sodade [sic] do Tempo Veio”:

É só eu pegá na viola, me vem a recordação/ o tempo do meu sitinho/ que tudo  
era bom, ai.../ que tudo era bom [...] Hoje eu me vejo em São Paulo,/ nessa rica  
povoação,/ trabaiano de operário/ sendo que já fui patrão, ai.../ sendo que já  
fui patrão.<sup>17</sup>

Outro exemplo que segue no mesmo tema é a música “Caboclo na Cidade”, de autoria de Dino Franco e Nhô Chico:

Seu moço eu já fui roceiro/ no triângulo mineiro/ onde eu tinha meu ranchinho/  
[...] então aconteceu isso/ resolvi vender o sítio/ e vim morar na cidade/ Nem sei  
como se deu isso/ Seu moço naquele dia/ eu vendi minha família/ e a minha  
felicidade.<sup>18</sup>

Nessa composição fica evidente a noção de tradição, de nostalgia em relação ao seu local de origem. A música sertaneja retrataria então o “popular” como local do “tradicional”. Essa relação entre esses dois termos é sintetizada por Augusto Arantes da seguinte maneira:

Pensar a “cultura popular” como sinônimo de “tradição” é reafirmar constantemente a idéia de que a sua Idade de Ouro deu-se no passado. Em consequência disso, as sucessivas modificações por que necessariamente passaram esses objetos, concepções e práticas, não podem ser compreendidas, senão como deturpadoras ou empobrecedoras. Aquilo que se

<sup>16</sup> CHAVES, Edilson Aparecido. *Lições do Caipira*. Rio de Janeiro: 2007. Disponível em: <<http://www.revistadehistoria.com.br/secao/educacao/licoes-do-caipira>>. Acesso em: 6 jan. 2012. p. 3.

<sup>17</sup> CHAVES, Edilson Aparecido. *Lições do Caipira*. Rio de Janeiro: 2007. Disponível em: <<http://www.revistadehistoria.com.br/secao/educacao/licoes-do-caipira>>. Acesso em: 6 jan. 2012. p. 2.

<sup>18</sup> CHAVES, Edilson Aparecido. *Lições do Caipira*. Rio de Janeiro: 2007. Disponível em: <<http://www.revistadehistoria.com.br/secao/educacao/licoes-do-caipira>>. Acesso em: 6 jan. 2012. p. 2.

considera como tendo tido vigência plena no passado só pode ser interpretado, no presente, como curiosidade.<sup>19</sup>

Os livros didáticos muitas vezes fazem a escolha de gêneros que seriam mais nobres, de um discurso mais elaborado, que teria mais “respaldo intelectual” para elucidar determinado tema histórico. De modo mais amplo isso acaba contribuindo para a dicotomia presente entre o desprezo da mentalidade rural para o estabelecimento de uma mentalidade urbano-industrial sendo portadora de verdades, valores e direções irrefutáveis.

O gesto aparentemente simples, de se excluir essa produção musical caipira ou sertaneja, vem contribuir ainda mais para o aumento do preconceito e menosprezo da sociedade pelo gênero e pelo discurso que ele pode produzir. No caso do uso em sala de aula, é uma oportunidade incrível que se perde de mostrar algo novo, de se desmistificar esse “posicionamento inferior” que a cultura de massa atrelada à indústria cultural construiu do caipira.

Essas músicas conseguem exemplificar um vasto repertório presente no cancioneiro da música sertaneja, que retrata o processo de urbanização ocorrido nas capitais brasileiras. A escolha desse tema por parte dos compositores se dá principalmente pelo fato de que os mesmos passaram por esse processo, por essas mudanças em seu cotidiano. Portanto, é essencialmente importante a utilização da “lente caipira” para a observação do fenômeno de urbanização e surgimento das grandes cidades no Brasil.

---

<sup>19</sup> ARANTES, Antonio Augusto. *O que é cultura popular*. 11. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 17-18.

### Referências bibliográficas

ANDRADE, Mário de. *Dicionário Musical Brasileiro*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1989.

ARANTES, Antonio Augusto. *O que é cultura popular*. 11. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986. 83p.

CALDAS, Waldenyr. *Acorde na aurora: música sertaneja e indústria cultural*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1977.

\_\_\_\_\_. *O que é música sertaneja*. São Paulo: Brasiliense, 1987. 84p.

CANDIDO, Antonio. *Os parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida*. 3. ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975. 284p.

CHAVES, Edilson Aparecido. *Lições do Caipira*. Rio de Janeiro: 2007. Disponível em:<<http://www.revistadehistoria.com.br/secao/educacao/licoes-do-caipira>>. Acesso em: 6 jan. 2012.

ERRETE, J. L. *Capitão Furtado: viola caipira ou sertaneja?* Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Música; Divisão de Música Popular, 1985. 131p.

NEPOMUCENO, Rosa. *Música caipira: da roça ao rodeio*. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2005. 437p.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular: da modinha a lambada*. 6a ed. rev. e aum. São Paulo: Art, 1991. 294p.

\_\_\_\_\_. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 1998. 365p.