

A VOZ DA MÚSICA SERTANEJA

MARCOS ANTÔNIO SISCAR

*“A gente da cidade -- como são cegas as gentes das cidades!... Esses doutores, esses escrevedores nos jornais, esses deputados”
(Monteiro Lobato, Zé Brasil)*

Quando, em 1929, Cornélio Pires resolveu, por sua conta e risco, empreender as primeiras gravações de música sertaneja, desafiando a expectativa desfavorável dos produtores de disco, ele sabia perfeitamente, como bom empresário, que investia num produto de interesse crescente no meio urbano letrado.

A figura do caipira e o universo caipira de forma geral, segundo o sociólogo José de Souza Martins¹, eram tomados num momento de crise da sociedade cujo capital provinha basicamente do café -- momento em que o mundo rural estabilizado, de relações bem definidas, simbolizando a vida simples e natural, surge como protótipo da ordem social perfeita e desejada. A própria faceta cômica do caipira poderia ser interpretada enquanto fonte de crítica à sociedade urbana, na medida em que o cômico nasce da inadequação do homem puro (natural) em contato com a complexidade de relações da sociedade urbana, anti-natural e moralmente condenável.

No momento em que foi gravada, a música sertaneja já participava como elemento importante em espetáculos do teatro de revista, que tematizam o universo caipira juntamente com ritos, anedotas e “causos” diversos. A bem da verdade, já em 1910, Cornélio Pires fazia encenar na Universidade Mackenzie um velório típico do interior paulista, que incluía intérpretes autênticos de cururu e cateretê, além de cantadores e dançadores.

Ao lado de expressões típicas do nordeste e do sul, o sucesso desse elemento paulista aponta reveladoramente para a importância que teve nessa época a manifestação típica regional como elemento privilegiado na construção de uma “identidade nacional”.

Com maior ou menor intensidade, em diferentes épocas, o regional, o folclórico, em suas várias manifestações, foi sempre representante assíduo na expressão do caráter nacional, nesse tipo de unificação calcada na diversidade, e que na certa se justificaria pela famigerada “continentalidade” do território. Tanto mais se tomado do ponto de vista estatal, a recorrência desse fato mostrará a tendência populista das grandes generalizações que, apoiadas na desinformação, procuram reproduzi-la dando-se ao luxo muitas vezes de evocar como cultura viva meros vestígios deixados pela expansão da civilização tecnológica.

No começo do século, a preocupação com a construção da nacionalidade brasileira é evidente. O Modernismo, por exemplo, resgata avidamente a temática

nacionalista e há mesmo disputas em seu interior, como a de Anta e do Verde-amarelismo. De outra parte, a busca, na expressão regional, da etnia, do caráter e da "cultura" nacionais torna-se ponto de convergência da intelectualidade positivista. Não é por acaso que autores importantes como Sílvio Romero, Amadeu Amaral, Câmara Cascudo e o próprio Cornélio Pires se dedicam ao estudo e à divulgação das manifestações folclóricas.

No centro-sul, e mais especificamente em São Paulo, obras de ficção tematizam o dado local caipira. Cornélio Pires, Afonso Arinos, Valdomiro Silveira escrevem aqui uma obra certamente de muito menor fôlego que a nordestina mas não por isso desprezível.

Na verdade, toda essa movimentação em torno da definição da "identidade nacional" orientada pela intelectualidade brasileira da época, encerrava um inocultável fundo exótico, propício à contemplação curiosa e à diversão, como é muito comum no Brasil desde há muito tempo.

O caminho que ia do dialeto caipira até o francês falado nos salões, por exemplo, dá uma boa idéia do grau de comprometimento com aquilo que se alegava ser legitimamente nacional.

Assim, se nessa época a música sertaneja provinha diretamente de uma realização concreta numa comunidade ainda não totalmente desfigurada, como era a caipira, sendo nesse seu contexto original um saber coletivo, propriamente de todos, o seu consumo na esfera urbana, por um outro lado, era feito tendo em vista o dado antropológico ou simplesmente o espetáculo. E é dessa perspectiva e nesse sentido que ela era vista como manifestação legitimamente definidora da nacionalidade brasileira, já na trilha do ufanismo nacionalista que culminaria na era Vargas.

Em termos de disseminação maciça a música sertaneja só conseguiria se firmar mais tarde no meio urbano com a discografia e principalmente com os programas radiofônicos, ao lado do aumento concomitante e, de certo, determinante do contingente de populações rurais que aos poucos abandonam o campo procurando melhores condições de vida nos grandes centros urbanos.

Assim, paulatinamente, vai desaparecendo o tipo de manifestação primitiva da música sertaneja que, em sua origem, participava do conjunto das relações sociais da comunidade rústica caipira, e cuja característica principal é a manutenção, dentro da vida social, de uma relação funcional qualquer com a vida cotidiana do homem. Nesse contexto, a música sertaneja costuma ser designada música caipira, para se diferenciar de sua manifestação discografada, no âmbito da indústria de cultura.

O processo de passagem dessa manifestação, tomada por folclórica, à participação num mercado de compra e venda, acarretou uma série de modificações na música caipira.

Estilisticamente, enquanto texto, ela mantinha uma estrutura caracterizada principalmente pela recorrência de estruturas lingüísticas, estratégia de paralelismos que iam desde o nível fonético até o semântico, deixando assim exposto e bastante evidente o seu parentesco com a poesia popular de forma geral e, em específico, com a trova.

Essa especificidade está diretamente relacionada com a forma pela qual ela era veiculada, que era a da oralidade. A reprodução, neste contexto, exigia recursos especiais que garantissem sua sobrevivência. O uso de repetições, de jogos lingüísticos, os cortes previstos, funcionavam como recursos lúdicos necessários à memorização das estruturas da música caipira. "*Em sua função original de fator das culturas primitivas*", diz Johan Huizinga, "*a poesia nasceu durante o jogo e enquanto o jogo*"². Dessa forma, ao garantir sua fixação, ela criava as condições de

reprodução e sobrevivência.

E, de fato, há formas, parentes da música caipira, quase que exclusivamente baseadas no lúdico, sem sentido aparente, como certas canções de roda:

*O do te cá
Le pepino le tomá
Le café com chocolá
O do te cá*

O paralelismo salta aos olhos quando é baseado na repetição, como nesse recortado recolhido por Cornélio Pires:

*A portera do meio
Já bateu,
Coração da morena
Estremeceu.*

*A portera do meio
Tornou bater,
Coração da morena
Tornou tremer.*

Semelhante é o cruzamento semântico desse recortado:

*Deitei no colo da moça,
A moça deitou no meu;
Eu contei os meus trabalhos
A moça compadeceu;
Chorava ela,
Chorava eu...*

*Ela deitou no meu colo
Eu deitei no colo dela;
Ela contou suas penas
Tive dó da Florisbela,
Chorava eu,
Chorava ela...*

O trabalho de cruzamento de categorias sintáticas nesse trecho de moda-de-viola também é revelador:

*Morena, esses teus olhos
me parece uma candeia:
de longe me turva a vista
de perto a vista clareia.
Teus olhos não têm iguais,
teu rosto não tem pareia.
Se disser que otra é bonita,
morena, você não creia.*

É importante lembrar ainda que os versos mantêm uma forma de recorrên-

cia e rima já estipulada pelos próprios violeiros, que é o "pê", unidade sintática/rítmica de dois versos. Esse recorte também é muito comum na trova e em grande parte da poesia popular.

Tal configuração estrutural típica foi, de qualquer forma, importante para a música caipira, no momento de seu aparecimento na cidade grande como espetáculo, já que a identificava com a poesia popular folclórica.

Ao ser gravada, ou ao ser reproduzida pelo rádio, a música caipira transforma-se em música sertaneja, isto é, perde as suas funções iniciais para se converter em diversão comprável.

Com essa mudança de função e, principalmente, de veiculação, a estrutura da canção irá aos poucos se modificando. A princípio, ela mantém ainda características importantes, mas com o passar do tempo essas características irão se restringir a elementos superficiais da estrutura como estrofe e rima.

De qualquer forma, ao penetrar o meio urbano, juntamente com essa alteração formal, a música sertaneja passa a sofrer o influxo ideológico da época, ressaltando em seus textos muitos dos valores correntes.

A representação idealizada do campo é uma das tendências principais na música sertaneja nesse primeiro momento, bem como no geral da sociedade urbana. O poeta fala de um mundo quase perfeito, local privilegiado da beleza, da tranquilidade e da poesia (que é o sentido pelo qual deve ser entendida a melancolia do sertanejo).

"Luar do Sertão", pelo sucesso que alcançou, é um exemplo privilegiado dessa tendência:

*Oh, que saudade da minha terra
lá na serra branquejando, foia seca pelo chão
Este luar cá da cidade é tão escuro,
não tem aquela saudade do luar do meu sertão.*

*Não há, ó gente, oh não
luar como este do sertão.*

O ufanismo nacionalista que foi, durante muito tempo, a tônica do discurso político no Brasil, teve na música sertaneja a sua expressão da riqueza da terra, do trabalho e, principalmente, da beleza típica das canções de exílio.

Tônico e Tinoco, intérpretes importantes da voz da música sertaneja cantam:

*Grande riqueza são as verde mata,
cheio de encanto o teu céu azul.
A lua branca ouve a serenata,
o minuando da canção do Sul.*

*De madrugada os passarinho canta,
tudo levanta fazendo oração;
o carro canta e tudo é harmonia,
na sinfonia deste meu sertão.*

Mas se o nacionalismo sertanejo foi um sentimento muito disseminado, a imagem do caipira logo cedeu às instâncias da lógica produtiva e do "bom gosto" urbanos.

Já em 1914, o Jeca Tatu, de Monteiro Lobato, ensinava o preconceito pelo caipira. Se mais tarde, ele procurou consertar o jarro, o leite já estava derramado.

Em 1955, em *Tristes Trópicos*, Lévi-Strauss, falando de sua experiência de 20 anos antes, aludia à dessolidarização em relação ao caipira por parte das populações urbanas, quando se intensifica no Brasil o processo de indiferenciação campo/cidade.

Esses meandros ideológicos, além de ter parte no recalque melancólico-trágico das letras da música sertaneja, tendem a se incorporar definitivamente na própria postura da canção a partir da década de 60, tornando os temas rurais cada vez mais impróprios à lógica mercantil muito comum em sua produção.

E, de fato, *“de 64 para cá a internacionalização do capital, a mercantilização das relações sociais e a presença da mídia avançaram tanto que (a busca de um fundo nacional genuíno) perdeu a verossimilhança”*, como lembra o professor Roberto Schwarz.³

Este sentimento parece ter se disseminado e chegado à música sertaneja principalmente via Jovem Guarda, movimento que trouxe uma série de novos comportamentos e uma postura peculiar que a música sertaneja, em certos casos, tentou imitar.

Esse fato contribuiu em muito para uma alteração na própria forma de se encarar a música sertaneja e de ela encarar o mundo.

Aos poucos, abandona-se a obsessão dos cenários do sertão e aparecem novos personagens como a polfícia, os motoqueiros, fuscões e travesseiros.

A temática amorosa que preponderou sempre na música sertaneja vai perdendo os apelos do sertão, suas metáforas, seus cenários, suas “morenas”, e dá lugar ao desencontro tipicamente urbano, em ambientes fechados, pouco ou quase nada comuns até então. Uma paisagem de quatro paredes:

Mas que besteira

Eu falar agora com seu retrato

E beijar as roupas que estão aqui no quarto

Só porque nelas tem o cheiro seu!

Concomitantemente, empreende-se uma “gramaticalização” da linguagem, uma reformulação do sotaque acaipirado, quando se passa a considerar, por parte dos compositores mais jovens, pouco elegante o modo-de-ser e a entonação típica do caipira.

Parece começar aí, de forma determinante, a tentativa de integração na, palavras de Renato Ortiz,⁴ *“autêntica” cultura brasileira, capitalista e moderna, que se configura claramente com a emergência da indústria cultural*”.

Ao se perder o sentido de uma busca de “raiz”, a música sertaneja pode então incrustar-se definitivamente na percepção urbana, presente em seus textos tanto no imaginário objetual quanto no tom geral de aproximação à linguagem cotidiana do seu consumidor habitual.

Isso, em termos lingüísticos, se manifesta numa espécie de “prosificação” dos seus textos.

Ao eliminar a necessidade de reprodução oral, a gravação tornou facultativas as articulações lingüísticas de natureza lúdico-mnemônica abrindo espaço, conseqüentemente, para uma organização mais seqüencial da linguagem.

Isso se torna claro na contraparte musical da canção que aos poucos privilegia o andamento melódico, à sua configuração essencialmente rítmica, um pouco pela influência decisiva da música popular urbana, e um pouco pelas próprias

exigências do meio de veiculação. O disco e o rádio, veiculador privilegiado da música sertaneja, não comportariam, pelo seu imediatismo e pela sua finalidade lucrativa, canções demasiado repetitivas ou demasiado longas, como eram algumas canções caipiras.

Cornélio Pires já sofria essa dificuldade em 1929 quando foi aconselhado a cortar partes das músicas que ele recolhera da oralidade sob pena de enfasiar o seu ouvinte.

A música sertaneja torna-se mais curta e cada vez mais melódica, o que numa notação lingüística significa mais seqüencial, privilegiando e contigüidade sobre a similaridade, onde se ressaltam os conectivos:

*Na igreja enfeitada
nós recebemos tantos parabéns
e uma chuva de arroz
caiu sobre nós ao sair da igreja.*

Ou:

*Há muito tempo apaixonado por você
Alguém ficou, esse alguém sempre sofreu
Mas quando ele descobriu que era bobagem
Ficou feliz, pois esse alguém era eu.*

Num exemplo famoso:

*Me disseram que ela foi vista com outro,
Num fuscão preto pela cidade a rodar,
E bem vestida, igual à dama da noite,
Cheirando a álcool e fumando sem parar...*

A música sertaneja pode ser considerada hoje uma espécie de "música popular", semelhante àquela que, sem a chancela do "sertanejo", é dirigida à mesma classe que a consome. No entanto, ela continua a sustentar a sua peculiaridade para a maior parte das pessoas e, muito embora isso freqüentemente não se justifique formalmente, a música sertaneja continua a ter espaço diferenciado nas lojas de disco e nos programas de rádio e televisão.

De qualquer forma, ela vai perdendo o aval de representante das tradições do campo e da genuína nacionalidade, papel que a acompanhou sempre, desde que foi descoberta pelo olhar urbano e pelo poder. Assim, ela adentra a lógica do popular e do nacional no mecanismo massificador da indústria de cultura, no limite, como mais um violão nesses trópicos recortados de bananeiras.

NOTAS

1. "Música Sertaneja: dissimulação na linguagem dos humilhados" in **Capitalismo e Tradicionalismo**. São Paulo, Pioneira, 1975.
2. **Homo Ludens**. São Paulo, Perspectiva, 1971. p.136.
3. "Nacional por Subtração" in **Que Horas São?**. São Paulo. Co.das Letras, 1987.p.32
4. **A Moderna Tradição Brasileira**. São Paulo, Brasiliense, 1988. p.210.