

OPOSIÇÃO NO SERTÃO: a construção da distinção entre música caipira e música sertaneja¹

OPPOSITION IN THE BACKLANDS: the construction of the distinction between música sertaneja and música caipira

Gustavo Allonso
Prof. Dr. Universidade Estadual do Maranhão
São Luis/MA/Brasil
gustavoaaaf@ig.com.br

RESUMO: O artigo mostra o surgimento da oposição entre música caipira e música sertaneja baseado na ideia de que um representaria a autenticidade do campo brasileiro e outro sua degeneração. Esta cruzada simbólica deveu-se muito a parte da academia de diversos matizes. Uniram-se nesta empreitada folcloristas, marxistas e também teóricos do populismo, cujas obras são analisadas. A partir de veredictos críticos da cultura de massa e da indústria cultural, houve entre os acadêmicos de diversas origens um frequente desprezo em relação à música sertaneja e seu público, o que distanciou grande parte dos acadêmicos da compreensão deste chamado “Brasil profundo” e demarcou a identidade e distinção destes intelectuais.

Palavras-chave: Música sertaneja; caipira; intelectuais.

ABSTRACT: This article shows how the idea of purity and authenticity in rural genres was created in the academy in the 1950s and spread until today. Marxists, folklorists, and populism theorists united themselves in order to classify *música sertaneja* as a non-authentic musical genre. On the other hand they suggested that *música caipira* was the authentic representation of the Brazilian peasant, who supposedly suffered from the expansion of the capitalism in the rural areas. This analyses often underestimate how Brazilian peasant felt about the modernization of the country.

Key-words: música sertaneja; caipira; intellectuals.

¹ Artigo submetido à avaliação em 26/02/2013 e aprovado para publicação em 27 /04 /2013.

Não é de hoje que a música sertaneja faz sucesso no Brasil. Nos anos 70 o êxito de duplas como Leo Canhoto & Robertinho e Milionário & José Rico foi fundamental para a legitimação da modernidade no meio musical de largos setores que habitavam o interior do país e as periferias das capitais especialmente no Centro-sul. Estes artistas foram os principais expoentes da mistura de gêneros estrangeiros na música rural brasileira. Leo Canhoto & Robertinho foram os pioneiros, seguidos por Jacó & Jacozinho, Belmonte & Amaraí, Chitãozinho & Xororó, dentre outros, que desde 1969 misturavam as guitarras e a instrumentação pop/rock à temáticas rurais. Milionário & José Rico seguiam a trilha aberta por Cascatinha & Inhana e Pedro Bento & Zé da Estrada e deram prosseguimento a importação de gêneros latinos à música brasileira, sobretudo o bolero, o rasqueado e a rancheira mexicanos, a guarânia paraguaia e o chamamé argentino. O sucesso do repertório destas duplas deve-se em grande parte a boa receptividade destes gêneros “estrangeiros” entre os camponeses do interior e proletários dos subúrbios das grandes cidades do país.²

Não obstante, grande parte da crítica da época esmerou-se em atacar o considerava esta “aberração” na música rural. Foi a partir das primeiras “importações estéticas” nos anos 50 que surgiu a ideia de que os *sertanejos* e seu público eram camponeses “falsos” para grande parte da intelectualidade brasileira. Na segunda metade do século XX folcloristas, nacionalistas, comunistas, marxistas críticos da indústria cultural e teóricos do populismo se uniram no repúdio à música sertaneja por esta ser vista como “comercial”, “banal” e “imperialista” e, ainda por cima, ser a música “alienante” que o camponês migrante e o proletariado urbano da época gostavam, e que os afastava da verdadeira “consciência de classe”. De forma que, sobretudo nos anos 70, a música sertaneja foi taxada de “falsa música do campo” por variadas correntes intelectuais que não compreenderam o significado da transição da música rural brasileira. Houve um frequente desprezo destes artistas e seu público, o que distanciou grande parte da intelectualidade da compreensão deste chamado “Brasil profundo”. Esta crítica continuou bastante evidente e resquícios dela ainda são ouvidas diante do sucesso de artistas do sertanejo universitário atual, como Michel Teló, Victor & Leo e Luan Santana (ALONSO, 2012).

Paralelo a este processo de distinção, criou-se a ideia legitimada por intelectuais de diversos matizes, de que haveria uma música que de fato representava o trabalhador do

² Há de se demarcar, contudo, que nesta época o sucesso da música sertaneja concentrava-se no Centro-Sul do país, e não conseguia, salvo raríssimas exceções, chegar ao Norte e Nordeste, assim como também tinha dificuldade de tocar nos rádios das classes médias. A nacionalização do gênero e a superação das barreiras de classe somente aconteceu nos anos 90.

campo: esta seria a música caipira. Outra, a música sertaneja seria a falsificação deste trabalhador e seus valores, adepta da importação musical e da indústria cultural. Nos anos 1960, e sobretudo na década seguinte, vários intelectuais paulistas interagiram no debate da música popular, em defesa da música rural “autêntica” e acusaram os sertanejos de serem representantes de uma música “corrupta”, porque fruto da indústria cultural e “alienante”, por desviar o camponês do seu papel revolucionário. Se nos anos 60 a academia ajudou a forjar a MPB, nos anos 70 este debate se estendeu para a música rural, na definição distintiva entre música *caipira* e música *sertaneja*.

Este artigo visa compreender as lógicas que embasaram grande parte da academia brasileira em sua crítica aos músicos sertanejos ainda nos anos 70. Grande parte destas formulações surgiu nos trabalhos na USP, em livros de Antonio Candido, José Carlos Martins, Waldenyr Caldas, Francisco Weffort e Otavio Ianni e foram compartilhadas por intelectuais, parte da mídia e pelas classes médias e altas das grandes cidades. Durante muito tempo estes grupos, embasados com ideias condenatórias acerca da indústria cultural, recusou-se a ver na música sertaneja uma tradição popular de fato, sobretudo porque estes intelectuais buscavam demarcar uma determinada “autenticidade” do camponês.

É curioso que grande parte dos setores populares do país tenha caminhado em direção diametralmente oposta a determinadas elites intelectuais universitárias que forjaram a MPB e o epíteto *música caipira*. Se desde os anos 1950 houve uma série de projetos artísticos entre as esquerdas que saíram a campo “em busca do povo brasileiro”³, este mesmo povo-alvo parecia deslizar, indo na direção contrária às expectativas de intelectualidade, que frequentemente usava a crítica à indústria cultural como forma de distinção e demarcação de campos de autenticidade. Para espanto destes intelectuais, ao invés de querer “preservar” sua identidade, setores populares preferiam misturar os sons do campo, desejavam o fim do “caipira” como alegoria do atraso, e consumiam a positividade da modernidade ao invés de sacralizar o passado. Como tinham dificuldade de aceitar isso, preferiram culpar a demonizada *indústria cultural*, numa simplificação teórica debitaria de pensadores da Escola de Frankfurt.

Diante destas questões, é importante mapear o nascimento do termo “caipira” dentro do vocabulário universitário e responder algumas questões. Quem se sentiu ofendido pela modernidade rural? De onde vem a distinção de sertanejos e caipiras? Que interesses são

³ A expressão “em busca do povo brasileiro” é de RIDENTI, 2000.

contemplados nessa divisão? Para responder a estas questões, é preciso fazer uma genealogia do termo “caipira” dentro da academia brasileira.

Cândido caipira

A primeira vez que o termo *caipira* foi utilizado sistematicamente por um acadêmico foi na obra de Antonio Candido em seu livro *Os parceiros do Rio Bonito*, de 1964. Importante intelectual paulista, professor de literatura da USP, Candido já era bastante reconhecido na época em parte devido a publicação de um clássico da teoria literária nacional, o livro *Formação da Literatura Brasileira*, cuja primeira edição é de 1959.

Embora *Os parceiros do Rio Bonito* seja frequentemente considerado um livro “menor” na trajetória de Antonio Candido, o estudo do mundo rural brasileiro contribuiu para sua formação intelectual e formou uma geração de pesquisadores. Nesta obra Candido deu ao termo “caipira” sentido teórico e, pela primeira vez na academia, utilizou-o de forma sistemática, sem misturá-lo com o termo *sertanejo*. Fruto de um trabalho de campo no município de Bofete, Estado de São Paulo, entre 1948 e 1954, o livro-tese só foi publicado em 1964, ano que não pode ser desconsiderado. O autor buscava compreender a “decomposição da vida caipira e a situação crítica do trabalhador rural”. Para melhor demarcar seu objeto, chamou-o de “caipira” (CANDIDO, 1977: 216).

Como já explicou o sociólogo francês Pierre Bourdieu, o poder de nomear é um poder de atribuir valor (BOURDIEU, 1989). Nomes nunca são escolhidos aleatoriamente e estão sempre carregados de valor simbólico. Então cabe pergunta: que valor tinha o *caipira* de Antonio Candido?

O termo *caipira* já existia há quase um século.⁴ Mas era em Antonio Candido que o termo ganhava sentido teórico: era usado para retratar um estado puro de camponês, um “modo-de-ser” quase idílico, como o próprio escreveu em sua tese de doutorado:

Para designar os aspectos culturais, usa-se aqui *caipira*, que tem a vantagem de não ser ambíguo (exprimindo desde sempre um modo-de-ser, um tipo de vida, nunca um tipo racial), e a vantagem de restringir-se quase apenas, pelo uso inveterado, a área de influência histórica paulista (CANDIDO, 1977: 22)

Antonio Candido encontrou na palavra “caipira” o termo ideal para dar conta de sua problemática. Ele não se sentia satisfeito com os termos raciais da época associados ao termo na época, e para isso teve que depurar seu sentido. Seu texto debatia com Emilio Willems, “o primeiro a utilizar de modo coerente a expressão *cultura cabocla*”, e com Cornélio Pires, que

⁴ Para a invenção do termo “caipira”, ver: OLIVEIRA, 2009.

em seus textos utilizava variantes como “caipira branco”, “caipira preto”, “caipira mulato” e “caipira caboclo”. O debate de Candido seguia questionando os conceitos de Alberto Rovai, que utilizava o termo “raça caipira” (CANDIDO, 1977: 22). Candido preferiu *caipira* sem adjetivos para não associa-lo a uma raça e sim a um modo de vida que estava sendo destruído pelo progresso do capitalismo.

Para Candido o *caipira* era um “modo-de-ser” único na história do Brasil. Tratava-se do primeiro camponês forçado a escolher entre a resistir ao progresso e defender seu “modo-de-vida”, ou emigrar por causa do processo de urbanização e industrialização do país. Ou seja, o autor, o primeiro a utilizar sistematicamente o termo *caipira* na academia, só o utilizou porque aquela realidade estava se extinguindo frente à urbanização crescente do país:

Trata-se de definir um fenômeno da maior importância (...) que altera a perspectiva segundo a qual estudamos a vida caipira: a sua incorporação progressiva à esfera da cultura urbana. A marcha deste processo culminou na ação já anteriormente exercida por outros fatores como o aumento da densidade demográfica, a preponderância da vida econômica e social das fazendas, a diminuição das terras disponíveis. De maneira que, hoje [em 1964], quando estudamos a vida caipira, não podemos mais reportar-nos ao seu universo por assim dizer fechado, mas à sua posição no conjunto da vida do Estado e do País.(CANDIDO, 1977: 216)

Embora marxista, o tom da obra de Candido não é o mesmo dos marxistas dos anos 1970, em sua maior parte acusatório e condenatório, especialmente aqueles influenciados pela leitura *adorniana* da cultura de massa. O livro de Antonio Candido, apesar do forte viés academicista e antropológico⁵, possui um tom melancólico, no qual o autor se sente solidário ao homem do campo que ia sendo escorraçado pelo progresso urbanizador:

Ora, o caipira não vive mais como antes em equilíbrio precário, segundo os recursos do meio imediato e de uma sociabilidade de grupos segregados; vive em franco desequilíbrio econômico, em face dos recursos que a técnica moderna possibilita. (...) A industrialização, a diferenciação agrícola, a extensão do crédito, a abertura do mercado interno ocasionaram uma nova e mais profunda revolução na estrutura social de São Paulo. (...) Nesse diálogo, em que se empenham todas as vozes, a mais fraca e menos ouvida é certamente a do caipira que permanece no seu torrão.(CANDIDO, 1977: 223)

Fato inegável, a gradual industrialização brasileira no século XX trouxe novos cenários em todo país, não só no campo. Aqui, não se questiona as transformações que isso causou no campo, ou seja, a análise de Antonio Candido faz todo o sentido. O que se coloca em xeque é que ao descrever o camponês em vias de se extinguir, ele o nomeia de *caipira*.

⁵ O próprio Candido escreve: “O leitor verá que aqui se combinam, mais ou menos livremente, certas orientações do antropólogo e outras mais próprias do sociólogo. (...) Como já se escreveu, a Antropologia tende, no limite, à descrição dos casos individuais, enquanto a Sociologia tende à estatística”. (CANDIDO, 1977: 17).

Este marco instaurado por Candido é muito importante pois foi desta forma que o *caipira* e sua música foram lidos a partir de então. Um viés romantizado, *vitimizado*, com certeza, mas fundador de certo imaginário cultural por parte das esquerdas nacionais.

Como foi dito, Candido defendeu *Os parceiros do Rio Bonito* como tese de doutorado em 1954 na USP, onde já trabalhava como professor. Dez anos depois lançou o livro fruto da tese, quase sem modificações (CANDIDO, 1977: 223). Em 1964 o autor encontrou um ambiente fértil para publicar a obra, num momento em que gradualmente as lutas políticas progressistas e nacionalistas encorpavam e a classe média radicalizava o discurso contra a ditadura. Dali a menos de um ano, aqueles grupos que se identificavam à tradição musical urbana fundariam a sigla MPB. É importante perceber que esse viés de explicação do *caipira* estava em sintonia com o pensamento das esquerdas nacionalistas urbanas, que buscaram na música popular as origens e real representação do povo. A partir de 1965 a recém-criada MPB buscou as raízes de seu passado nos anos 1930 e 1940, vistos como a fonte do Brasil “real”, retrato fiel de um povo cuja “essência” estava em vias de desaparecer diante do capitalismo. A obra de Candido veio a contento desta geração nacionalista de esquerda que buscava camponeses que “de fato” representassem as camadas populares.

Pão e circo

Desde meados dos anos 50, já havia na música rural de influência paulista grupos que se distinguiam como *sertanejos* e outros preferiam o termo *caipira* (ou ainda *sertanejo-raiz* para alguns) para se distinguir um dos outros. Tratava-se de um processo relativamente autônomo da música rural, mas que ainda não era consensual. De fato, ainda havia muita “confusão” e os campos estéticos não estavam totalmente delimitados. As referências não tinham muita precisão e trocavam um termo pelo outro, quase que indiscriminadamente, sem maiores problemas de valor. A distinção tornou-se uma questão problemática em meados anos 60, na obra de Antônio Candido, e sobretudo na década seguinte, quando ficou cada vez mais evidente o sucesso de duplas como Milionário & José Rico e Léo Canhoto & Robertinho, Jacó & Jacozinho, Trio Parada Dura, dentre outros.

Por isso mesmo, a obra de Candido foi essencial para a polêmica. Afinal, ele delineou as linhas de forças centrais da abordagem da música *caipira*: a) industrialização e urbanização como detonadores do processo de destruição do homem do campo; b) a definição do termo *caipira* como camponês “puro”; c) um modo de vida em vias de se extinguir, mas que ainda sobrevivia devido a bravura *resistente* do “autêntico” homem do campo e sua arte.

Esse viés foi incorporado na década seguinte por dois acadêmicos marxistas da USP. Em seu livro *Capitalismo e Tradicionalismo*, publicado em 1975, José Carlos Martins escreveu um capítulo chamado “Música Sertaneja: a dissimulação na linguagem dos humilhados” (MARTINS, 1975: 103-161). Martins percebia sua obra como prosseguimento dos questionamentos de Antonio Candido. O tom da obra de Martins, no entanto, era bem diferente da abordagem de seu tutor. Isso se explica em parte pelas condições sociais do campo que mudaram bastante de 1954 a 1975. Além disso, Martins incorpora o tom adorniano de crítica radical à indústria cultural e vê em toda e qualquer participação no mercado fonográfico um pecado a ser combatido. Para isso, o sociólogo fez uma clara distinção entre música caipira e música sertaneja:

Espero demonstrar que *música caipira* e *música sertaneja* não são designações equivalentes. Quando empregadas nessa acepção denotam um profundo desconhecimento de cada um desses tipos de música, das realidades sociais em que se inserem e das condições concretas de sua manifestação. (...) *A música caipira* nunca aparece só, enquanto música. Não apenas porque tem sempre acompanhamento vocal, mas porque é sempre *acompanhamento de algum ritual de religião, de trabalho ou lazer*” (grifo do autor, MARTINS, 1975: 104-5)

Por outro lado Martins via a música *sertaneja* como expressão ideológica do conservadorismo político e alienação do público. Para o sociólogo *uspiano*, a música sertaneja era fruto do processo de industrialização e urbanização do Brasil, que expulsou camponês de sua terra e o proletarizou. Este ex-camponês, ao chegar na cidade, passou a consumir a música da *indústria cultural*, “falseadora” e “corruptora” dos autênticos bens culturais do povo e seus rituais. O cerne da questão é a urbanização e a de proletarização dos migrantes frutos do êxodo rural que, além de perder a pureza e ingenuidade campesina, se tornaram consumidores compulsivos da indústria cultural, vorazes compradores de discos. A modernização que o Brasil viveu ao longo do século XX criou, na opinião deste autor, sujeitos sem raízes, um ex-campesinato migrante proletarizado que tornou-se refém da *indústria cultural*.⁶

O tema da urbanização era um tema de fato candente na sociedade em geral. Diante da avalanche de modernização conservadora promovida pela ditadura militar, também a MPB percebeu essa nova realidade. No ano de 1975 Gilberto Gil se viu tocado pelo tema rural e compôs a canção *Jeca Total*, lançada no LP *Refazenda*: “Jeca Total deve ser Jeca Tatu/

⁶ Para Martins a música *caipira* teria se tornado *sertaneja* a partir da primeira gravação em disco feita em 1929 por Cornélio Pires.⁶ Esta é uma distinção que será menos aceita pelos pesquisadores e grande parte do público, sobretudo depois de meados dos anos 70, quando o sucesso de duplas *modernas* como Leo Canhoto & Robertinho, Milionário & José Rico, Trio Parada Dura, Cesar & Paulinho acelerarem o processo de incorporação de gêneros e valores estrangeiros. (MARTINS, 1975: 120, 155, 159).

Presente, passado/ Representante da gente no Senado/ Em plena sessão/ Defendendo um projeto/ Que eleva o teto/ Salarial no sertão”.

Se contrapondo ao moderno “Jeca Total” do tropicalista Gilberto Gil, alguns grupos da MPB levaram adiante a valorização do caipira e das raízes nacionais na música popular. O folclorismo das esquerdas nacional-populares estimulava uma parcela dos pesquisadores, jornalistas e historiadores associados à MPB a resgatar os valores “esquecidos” do passado, fossem eles sambistas da cidade ou caipiras do sertão.

Outro texto que ajudou a forjar a crítica da academia com a música sertaneja foi o livro do sociólogo Waldenyr Caldas. Fruto de uma dissertação de mestrado em Ciências Sociais também defendida na USP, *Acorde na aurora – Musica sertaneja e indústria cultural* tornou-se livro em 1977. Inspirado nos teóricos marxistas alemães Walter Benjamin e Theodor Adorno, sobretudo neste último, Caldas adotou o conceito de *indústria cultural*, na qual as empresas capitalistas da cultura são vistas como corruptoras da pureza artística. No livro *Acorde na aurora* o sociólogo chega a afirmar que “a dupla [*sertaneja*] que pretende sucesso, que precisa sobreviver, prostitui-se profissionalmente, aceitando as condições oferecidas pelo agenciador”. A proletarização é vista, seja no consumo, seja na produção, como a maçã que não deve ser mordida.

A grande questão constatada pela bibliografia dos anos 1970 é que o Brasil estava se modernizando, se urbanizando, se industrializando, e os *caipiras* se transformando. Era um processo sem volta do qual só restava aos intelectuais tentar resistir e apontar os problemas intrínsecos da nova música *sertaneja* oriunda desse processo, arte “corrompida” e “falsa”. Na verdade, tratava-se menos de uma visão estética e mais de uma crítica à proletarização do camponês. Colocando-se como porta-voz dessa classe vitimizada, determinadas esquerdas se viam como detentoras do poder de dizer quem deveria ser visto como “o verdadeiro povo”.

Segundo Waldenyr Caldas, como consequência deste processo de proletarização, o sertanejo adotou a temática romântica e a estética violência do velho-oeste americano (CALDAS, 1977: 77). Era com pesar que Caldas constatava que os sertanejos haviam abandonado os temas “nobres” da terra, a fauna, a flora, a relação social campesina e a plantação:

A urbanização e consequente inserção desta modalidade musical na indústria cultural não se restringe, entretanto, ao aparecimento de um novo tema a ser cantado em prosa e verso. O compositor rural, que antes, em seus versos, falava das condições da agricultura, da boiada, da vida no campo, cede lugar ao compositor urbano, que explora o amor vivido na cidade grande, o disco

voador, a multidão que passa, enfim, temas essencialmente urbanos. (CALDAS, 1977: 11-12)

O trabalho de Waldenyr Caldas é, ao mesmo tempo, demarcador de distinção acadêmica e estética em relação à música sertaneja e efeito do desejo dos acadêmicos de diferenciação entre a “boa” tradição da música caipira e a “corrupção” sertaneja. Sua tese de 1977 atuou de forma a condensar na sociedade pontos de vista acerca da música da época. Junto com a mídia, que também vinha separando “o joio do trigo”, Caldas demarcou em sua conclusão que:

Há uma lacuna muito grande entre música sertaneja e música caipira. Apesar de a primeira ter utilizado determinados elementos estético-formais da segunda, hoje [em 1977], em nada mais elas se identificam. Enquanto a música sertaneja tem, hoje, uma função alienante para o seu grande público, distanciando-o da sua realidade concreta, através do uso que a indústria cultural faz, a música caipira, bem ou mal, ainda possui a função de evitar a desagregação social do caipira paulista através das manifestações lúdicas, profissionais e religiosas. (...) A música sertaneja não se enquadra na categoria de arte. (CALDAS, 1977: 145-146)

O esquematismo de Waldenyr Caldas contrapõe música sertaneja e caipira de forma simplista. Enquanto uma representa a integridade do trabalhador camponês, a outra é a completa desagregação da potencialidade do campo. Em seu didatismo, o texto é datado. As críticas simplistas à *indústria cultural* e o contexto da ditadura militar fizeram o autor ver a música *sertaneja* como um dos braços do Estado totalitário e do mercado todo-poderoso (CALDAS, 1977: 24).

Apesar dos exageros, fato é que a crítica à música *sertaneja* se espalhou pela intelectualidade de classe média, servindo à esquerda e à direita na distinção em relação à “corrompida” arte musical rural. Tratada como “sequela sonora de males maiores” a música sertaneja não era analisada “em si”. Quando os sociólogos *uspianos* analisavam as obras sertanejas buscavam encontrar um espelho das condições “objetivas”; desejava-se ver uma arte que refletisse o real massacrante vivido pela classe operária e camponesa. Como não o encontravam, tachavam este músico de “alienado”.

A desqualificação do sertanejo por Caldas e Martins denota o apego destes críticos ao padrão estético da MPB. Ambos os sociólogos eram homens socializados na cidade São Paulo, cujas teses transbordam o referencial marxista dos anos 70. Subjacente ao marxismo setentista, é divulgada a ideia de que apenas a MPB é capaz de, de fato, representar o povo em sua busca pelas “autênticas” raízes da música brasileira.

Esse ponto de vista sobre a música *sertaneja* que nasceu em Antonio Candido e se radicalizou com Martins e Caldas se espalhou entre os universitários e a classe média porque

serviu na prática para legitimação dos artistas *caipiras*: transformou-os em *resistentes* ao desenvolvimento capitalista ditatorial. Por sua vez, a música sertaneja seria uma música “menor” porque era fruto do processo de urbanização do Brasil, industrialização da arte e proletarização e alienação do camponês, sem opor nenhum tipo de *resistência* heroica, apenas “alienando” seu público.

A grande maioria dos escritos acadêmicos sobre a música sertaneja segue esta matriz. Em 1980 Geraldo Bonadio e Ivone Savioli reproduziram esse pensamento praticamente na íntegra no artigo “Música sertaneja e classes subalternas”. Em 1985 José Luiz Ferrete também via os sertanejos como frutos da urbanização: “O consumidor em altíssima escala dessa maçaroca indefinível [música sertaneja] é membro da comunidade que os grandes centros industrializados formaram após 1960, com a vinda para os mesmos de quase 60% dos trabalhadores rurais, na desesperada busca de melhores condições de vida” (FERRETE, 1985: 72).

Os anos passaram e a abordagem do tema continuou a mesma. Em 1999, no livro *Da roça ao rodeio*, Rosa Nepomuceno seguiu vendo a *indústria cultural* e a urbanização corrompendo a “pureza” do homem do campo: “Desde que chegaram nas cidades as modas [de viola] de João Pacífico foram ganhando enfeites, maquiagem, roupa nova, acessórios, num processo de modificação que culminou com sua quase total descaracterização, a partir dos anos 1980” (NEPOMUCENO, 1999: 23). O pesquisador José Hamilton Ribeiro segue esta linha em livro de 2006:

O desabamento do universo caipira tem a ver, também e principalmente, com a transformação das circunstâncias que fizeram seu apogeu, de 1920 a 1970. O Brasil daquele período era essencialmente agrícola, com a maioria de sua população concentrada no campo. Hoje é o inverso: a quase totalidade do povo está na cidade (RIBEIRO, 2006: 247).

Constata-se, assim, que este é um ponto de vista compartilhado por grande parte dos acadêmicos. Mas não apenas os autores de textos universitários condenavam a música sertaneja. Este era um ponto de vista comum na época, dentro e fora da academia. Jornalistas e cientistas sociais concordavam que a música sertaneja era uma “menor”. Numa sintonia como em poucos momentos foi possível, os discursos acadêmico e jornalístico encontravam um culpado pela “alienação” do camponês brasileiro. Um ano após a publicação do livro de Caldas, a revista *Veja* declarou:

Para agradar as massas, as duplas sertanejas foram incorporando pistões e *uiuiuis* em suas gravações. Daí para a frente, violas e violeiros parecem ter enlouquecido: o sertão virou uma cacofonia só. (...) Sua definição de gênero é

estabelecida a partir de meras distinções do segmento de mercado ao qual se destina.⁷

Seguindo esta linha crítica, o jornalista e historiador José Ramos Tinhorão escreveu em sua coluna no *Jornal do Brasil* que a música de Milionário & José Rico era fruto de uma “moda”, oriunda da exploração mercadológica de suas carreiras: “O advento das modas roceiras paulistas no panorama da música popular brasileira, coincidia com o início da expansão industrial partida da capital de São Paulo, e vinha revelar-se como a primeira consequência, no âmbito da cultura popular, da influencia urbana sobre vastas áreas até então sob o regime de vida rural”.⁸

O historiador Walter Krausche também enxergou na comercialização industrial a perda da “essência” camponesa: “Para atender a um público remanescente das áreas rurais impõe-se a *música sertaneja*, produzida em função da ‘racionalidade’ industrial do disco, lembrando apenas o mundo rural remoto, dirigida a um grande número de pessoas que não precisam viver o rural para consumi-lo” (KRAUSCHE, 1983: 9).

A revista *Isto É* de 29 de agosto de 1979 ia na mesma balada, ao dizer que havia dois tipos de música rural: a “urbana” criada pela indústria para saciar os migrantes das periferias das capitais, cuja canções primavam pela tom melodramático e canções de dor de cotovelo, e a música “de raiz”, de qualidade, e autêntica representante do camponês.⁹ Também crítico, o teatrólogo Plínio Marcos chegou a dizer que os sertanejos faziam “falsa música”, pois eram fruto da *indústria cultural*, sem raízes na cultura popular.¹⁰

Estes veredictos foram essenciais para a predisposição da MPB e da academia contra a música *sertaneja* e a favor da música *caipira*. Demarca-se aqui que esse pensamento catalisado nos anos 70 foi essencial para a construção, delimitação e distinção de campos culturais diferenciados na música rural. Pensando através das categorias de Bourdieu, a música caipira foi sendo ao mesmo tempo “inventada” enquanto projeto estético e campo cultural ao mesmo tempo que criava e delimitava sua oposição, os sertanejos. Em diálogo dinâmico de autonomia relativa, foram sendo gestados campos gradualmente opostos.

A distinção

Após a consolidação da distinção entre caipiras e sertanejos no cenário cultural brasileiro criou-se certa ideia de que o que distinguia um do outro seria, além da

⁷ *Veja*, 07/06/1978, p. 107.

⁸ *Jornal do Brasil*, Caderno B, p. 2, 08/02/1974

⁹ “Meio século de boa música caipira”, *Isto é*, 29/08/1979, pp. 50-53.

¹⁰ *Última Hora*, SP, 17/02/1974.

instrumentação e roupas, a temática. Os caipiras falariam de assuntos “nobres”, da terra, da boiada, das relações sociais do campo, das desigualdades, da natureza; os sertanejos cantariam apenas o amor, sobretudo as relações amorosas mal acabadas e melodramáticas. Esta polarização serve mais para demarcar distinções no campo cultural da música rural do que de fato corresponde objetivamente à realidade concreta. Artistas de ambos os lados da “fronteira” estética gravaram os dois tipos de música.

Canções consideradas clássicos do cancionário “caipira” cantam temas melodramáticos. “Chico Mineiro” conta de forma pouco contida o drama de vida e morte do personagem título; “Amargurado”, clássico de Tião Carreiro & Pardiniho canta a desilusão amorosa: “Vai com Deus, sejam feliz com o teu amado/ Tens aqui um peito magoado/ Que muito sofre por te amar”; em “Cabocla Tereza” temos a história do marido traído que resolve matar a esposa: “Senti meu sangue ferver, jurei a Tereza matar/ O meu alazão arriei, e ela eu foi procurar/ Agora já me vinguei, é esse o fim de um amor”. “Chalana” também canta a separação de um casal: “Lá na curva do rio/ E se ela vai magoada/ Eu bem sei que tem razão/ Fui ingrato, eu ferido/ O seu pobre coração”. O clássico “Moreninha linda” cantava a desgraça de um casal: “Meu coração tá pisado/ Como a flor que murcha e cai/ Pisado pelo desprezo/ Do amor quando se vai”. O clássico “João de Barro” conta a história do pássaro construtor que serve de metáfora para a condição do caipira: “Quando ele ia buscar o raminho/ Pra construir seu ninho, seu amor lhe enganava/ Mas como sempre o mal feito é descoberto/ João de Barro viu de perto sua esperança perdida/ Cego de dor, trancou a porta da morada/ Deixando lá a sua amada presa pro resto da vida/ Que semelhança entre o nosso fadário/ Só que eu fiz o contrario do que o João de Barro fez/ Nosso senhor, me deu força nessa hora/ A ingrata eu pus pra fora, por onde anda eu não sei”. Para finalizar cito a canção “Rio de lágrimas”, cujo título e a fama já dizem muito: “O rio de Piracicaba/ Vai jogar água pra fora/ Quando chegar a água/ Dos olhos de alguém que chora/ .../ Eu choro desesperado/ Igualzinho a uma criança/ Duvido alguém que não chore/ Pela dor de uma saudade/ Eu quero ver quem não chora/ Quando ama de verdade”. Várias destas canções caipiras foram consideradas pelo pesquisador folclorista José Hamilton Ribeiro entre as 100 “maiores modas de viola de todos os tempos”. Não obstante são bastante melodramáticas e vem o amor de forma “exagerada”.

Os sertanejos também cantavam a tristeza, a amargura da solidão e, sobretudo, o fim dos relacionamentos amorosos. Isto sempre esteve demarcado pela bibliografia.

Milionário & José Rico, por exemplo, foram cantores de amores desgraçados e situações melodramáticas. Em “Ilusão perdida” José Rico compôs um amor impossível: “Eu te peço por Deus, oh menina,/ Por favor não se iluda comigo/ Sou casado e não posso te amar/ .../ Esquecendo de mim para sempre/ Tu terás muitas felicidades”. Em “Livro da vida” o abandono amoroso leva a uma moral: “Eu não peço que siga os meus passos/ Pois o nosso amor terminou/ Ficará gravado na mente/ O erro que praticou/ O mundo é um livro aberto/ Pra ensinar quem não sabe viver”. Em “Jogo do amor” o dinheiro não conta nada para a felicidade: “Com meu dinheiro eu comprei de tudo/ No jogo da vida eu nunca perdi/ Mas o coração da mulher querida/ Parece mentira, mas não consegui/ Ela desprezou a minha riqueza/ Com toda franqueza me disse também/ Que gosta de outro com toda pobreza/ E do meu dinheiro não quer um vintém”. A mesma lógica está em “Minha paixão”: “Minha vida já era, tudo acabou/ Depois que perdi meu querido bem/ Nem mesmo a riqueza me satisfaz”. Em “Vá pro inferno com o seu amor”, um dos maiores sucessos da dupla, décadas mais tarde regravação por Chitãozinho & Xororó, o abandono dá lugar a raiva: “Tudo que eu fiz/ Você zombou/ Do que eu era/ Nem sei quem sou/ Vá pro inferno com seu amor/ Só eu amei/ Você não me amou”.

A dupla Milionário & José Rico foi profícua em cantar o abandono, o sofrimento e a tristeza por causa de amores perdidos. Até os títulos de seus LPs chamavam atenção para este aspecto: o primeiro LP chamava-se *De longe também se ama* (1973), o segundo, *Ilusão Perdida* (1975). Outros discos iam na mesma linha, vide os LPs *Escravo do amor* (1981) e *Tribunal do amor* (1982).

De fato, a música sertaneja era bastante romântica e várias duplas seguiam a mesma balada. Em “Colina do amor”, Leo Canhoto cansa-se de tanto buscar o amor: “Estou cansado de andar, procurando alguém,/ que queira ser meu bem,/ Andei pelo deserto ardente, mas infelizmente, não achei ninguém,/ Cruzei montanhas e cidades, planícies que não tem mais fim,/ Será que Deus não fez ninguém, que dê certo pra mim”. Mesmo descambando para a violência física o amor ainda era a tônica em “Tapinha de amor”, também de Leo Canhoto: “Não era preciso chorar desse jeito/ Menina bonita, anjo encantador/ Aquele tapinha que dei no seu rosto/ Não foi por maldade, foi prova de amor”.

Nem sempre o que era cantado era a separação. Em “Castelo de amor” (1975), um dos primeiros sucessos do Trio Parada Dura, o sentimento era correspondido: “Num lugar longe, bem longe, lá no alto da colina/ Onde vejo a imensidão e as belezas que fascinam/ Ali eu quero morar juntinho com minha flor/ Ali quero construir nosso castelo de amor”.

Apesar de existir sucessos em que o amor é bem sucedido, quase sempre o que a música sertaneja canta é a distância e a não concretização amorosa. O primeiro grande sucesso de Chitãozinho & Xororó, a canção “60 dias apaixonado” (1979), falava do desespero da separação da mulher amada: “Viajando pra Mato Grosso/ Aparecida do Taboado/ lá conheci uma morena/ que me deixou amarrado/ Deixei a linda pequena/ por Deus confesso desconsolado/ Mudei meu jeito de ser/ Bebendo pra esquecer/ 60 dias apaixonado”. O maior sucesso de Chitãozinho & Xororó (até o *boom* dos anos 1990) foi a canção “Fio de cabelo”, de Darci Rossi e Marciano, lançada em 1982. A canção canta o desespero de um amor acabado, sintetizando a forma eloquente de falar do sentimento no mundo sertanejo: “E hoje o que encontrei me deixou mais triste/ Um pedacinho dela que existe/ Um fio de cabelo no meu paletó/ Lembrei de tudo entre nós/ Do amor vivido/ Aquele fio de cabelo comprido/ Já esteve grudado em nosso suor.”

A questão que se coloca então é: por que o amor é usado na distinção entre caipiras e sertanejos nos anos 1970 se ambos faziam uso deste discurso? O que está em jogo é menos a estética em si e mais uma questão política e de distinção estética, claro, embora não se possa desprezar as ênfases amorosas dos sertanejos. No entanto, se na prática os discursos são muito parecidos, porque apenas os sertanejos são vistos como melodramáticos?

A ênfase no melodrama tem a ver, para os críticos, com a invenção da cultura de massa. Segundo estes opositores da música sertaneja, a *indústria cultural* se aproveitaria do discurso amoroso para “alienar” as massas. O amor cantado de forma aberta e “sem pudores” é visto como uma forma de “controlar” os trabalhadores do campo e migrantes. Envolvidos em questões amorosas, o trabalhador se anesthesiaria das questões sociais.

Mas permanece a questão: porque os caipiras não são vistos da mesma forma? Penso que isso se explica pelo fato de os críticos verem a música sertaneja como fruto puro e simplesmente da *indústria cultural*, enquanto que a música caipira seria *resistência* ao mercado massivo e à “deturpação” da “boa” arte. De forma que, devido a este suporte teórico, apenas os sertanejos são chamados de excessivamente românticos, pois simbolizam a hegemonia de um camponês desgarrado de suas raízes, longe da terra, e sob a influência vil da *indústria cultural* e da cidade grande.

Este pensamento esquemático serve, no entanto, mais para distinguir a academia das temáticas populares do que de fato as compreender. Como escreveu Martin-Barbero “fazer historia dos processos implica fazer história das categorias com que analisamos e das palavras

com que os nomeamos” (Martin-Barbero, 2001: 31). De forma que não basta simplesmente acusar o romantismo como decadência para se explicar o mundo sertanejo.

O historiador E. P. Thompson já apontou alguns problemas desta visão teleológica que percebe no trabalhador a “consciência” ou a “inconsciência” conforme os planos revolucionários do interpretante (THOMPSON, 2002). Thompson chamou atenção para o fato de que as coletividades socialmente construídas são formas de identidade que têm dinâmica própria. As classes sociais não estão pré-determinadas *a priori*, seja pela dominação por outra classe, seja pela exploração via meios de produção, mas se constroem no decorrer da luta por identidade social.

Para o pensador marxista, renovador deste campo, classe social é uma experiência histórica mais do que simplesmente uma categoria econômica. De forma que, ao se constituir através de um discurso que se distingue e ofende as classes médias e altas, o proletariado migrante da década de 1970 construiu uma identidade através da estética do amor-romântico excessivo, e não simplesmente esvaziou um discurso revolucionário “correto”. Esta visão que busca no camponês a verdade revolucionária, no fundo ignora a própria sensibilidade diversa manifestada pelo campesinato e/ou pelo proletariado.

Seguindo a linha de Thompson, Martin-Barbero mostrou que a própria *indústria cultural* não foi criadora da estética do excesso. Para o pensador colombiano, a *cultura de massa*, cujos primeiros indícios apareceram na Europa do século XIX, é efeito de uma nova reformulação da hegemonia burguesa.¹¹ Martin-Barbero aponta algumas questões interessantes para se pensar o mundo sertanejo. Para ele os produtos da *indústria cultural* são frutos de uma conjunção com o *popular*, e não simplesmente a deturpação dos autênticos valores artísticos do povo. A cultura de massa não é simples imposição das elites, mas está aberta a mediações. Para Martin-Barbero o massivo não foi simples imposição das classes dominantes, mas fruto de batalhas e incorporações da estética da cultura popular mediada por uma nova relação de poder:

A cultura de massa não aparece de repente, como uma ruptura que permita seu confronto com a cultura popular. O massivo foi gerado lentamente a partir do popular. Só um enorme estrabismo histórico e um potente etnocentrismo de

¹¹ O longo processo de enculturação das classes populares no capitalismo sofre desde meados do século XIX uma ruptura mediante a qual obtém sua continuidade: o deslocamento da legitimidade burguesa “de cima para dentro”, isto é, a passagem dos dispositivos de submissão aos de consenso. Esse “salto” contém uma pluralidade de movimentos entre os quais os de mais longo alcance serão a dissolução do sistema tradicional de diferenças sociais, a constituição das massas em classe e o surgimento de uma nova cultura, de massa. O significado deste último quase sempre tem sido pensado em termos culturalistas, como perda de autenticidade ou degradação cultural, e não em sua articulação com os outros dois movimentos e, portanto, no que traz de mudança na função social da própria cultura (MARTIN-BARBERO, 2001: 31).

classe que se nega a nomear o popular como cultura pôde ocultar essa relação, a ponto de não enxergar na cultura de massa senão um processo de vulgarização e decadência da cultura culta. (MARTIN-BARBERO, 2001: 175)

Martin-Barbero mostra que a linguagem do excesso na cultura de massa já estava presente na cultura popular, e não foi uma imposição da *indústria cultural* pura e simplesmente, embora, é claro, esta *indústria* lucre com isso. De forma que o sentimentalismo romântico “exagerado” estava presente nos primeiros folhetins populares desde o antes da cultura de massa o início do século XIX. Para Martin-Barbero a própria noção de *cultura de massa* foi uma forma de reformular a hegemonia cultura da época no sentido de incorporar as classes baixas como massa. Antes não se fazia cultura de massa; cultura era *cultura de elite*. A partir do momento que se viu a possibilidade de se lucrar com a disseminação de uma determinada cultura maior que de uma classe social, houve uma aproximação com a cultura popular. Alguns de seus aspectos, não todos é certo, foram articulados e mediados de forma a tornar este novo produto possível. Se esta reformulação da hegemonia burguesa se constituiu foi porque incorporou, e não simplesmente impôs, uma estética que em parte não era apenas das elites, mas das classes populares. A linguagem do excesso, seja o melodrama, o romantismo, o terror ou o sensacionalismo, foi a forma pela qual os populares criaram uma identidade no meio da cultura de massa, e não apenas foram refém desta.¹²

O mesmo pode ser pensado sobre a música sertaneja dos anos 1970. O tom melodramático já era recorrente na cultura popular nacional, tanto é que aparece em composições de décadas anteriores. O que fazem os sertanejos é radicalizar esta proposta afiando uma identidade de classe de forma positiva, ou seja, afirmativa, e associada ao excesso. A sintonia que os músicos sertanejos têm com seu público é fruto desta ligação temática com os desejos desta plateia. O canto romântico não é simplesmente uma *forma* de atingir as massas ou tentativa de “manipulá-las”, mas é *como* as massas sertanejas se exprimem em determinados contextos. Trata-se da mediação sentimental que, performaticamente, constituiu este grupo social. Não se trata de ausência de linguagem, como pensam os críticos, mas de excesso desta. O amor romântico, “brega”, “cafona”, “melodramático” e “exagerado” é um catalisador da formação do proletariado das grandes periferias em sintonia com os camponeses, migrantes ou não. Esta identidade torna-se ainda mais forte quanto mais os intelectuais de classe alta e média a repudiam e se abstém de disputá-la.

¹² Para discussão de melodrama e cultura do excesso na cultura de massa, ver: SCHWARZ, 2004; SINGER, 2001.

Populismo e os sertanejos

Há outro fator importante a se considerar para se compreender o repúdio de determinadas correntes da academia em relação aos sertanejos. Havia quatro matrizes explicativas que condenaram os modernizadores do som rural, três das quais já falamos. Foram elas: a) o folclorismo, que buscava a “pureza” perdida do campo; b) as teorias marxistas debitárias do conceito *adorniano* de *indústria cultural*, que viam nos sertanejos entes manipulados pelo mercado capitalista e pelo regime ditatorial; c) o asco sentido intimamente pelas classes médias e altas diante do romantismo “exagerado” das classes populares que aderiram ao som sertanejo.

Para além dessas razões, uma quarta vertente explicativa também ajudou a condenar, de forma indireta, várias gerações de músicos sertanejos, de Leo Canhoto & Robertinho a Zezé di Camargo & Luciano e Luan Santana. Trata-se das teorias que, na segunda metade do século XX, advogavam a existência do *populismo* em terras brasileiras. Através deste conceito se consolidaram ideias condenatórias ao camponês migrante e, por consequência, aos cantores sertanejos e sua música. Nas teorias sobre o *populismo*, o trabalhador rural migrante é frequentemente visto como “alienado” e/ou sem consciência política e, por isso, manipulável por líderes carismáticos, estes sim os reais donos do poder.¹³

Na verdade não foram os teóricos do *populismo* que criaram a noção do campesinato como massa sem consciência política. Isso se deve a uma escola de pensamento anterior. Nos anos 1950/60, *teóricos da modernização* como Gino Germani e Torcuato di Tella advogavam a ideia de que a inserção latino-americana no mundo moderno não seguiu os padrões clássicos da democracia liberal europeia. Para estes pensadores teria havido em nosso continente um rápido processo de urbanização e industrialização que atropelou a gradual formação e conscientização dos trabalhadores. O contexto histórico de explosão demográfica, migrações e as aspirações participativas das massas populares tornaram possível, segundo estes autores, a manipulação das *massas* por parte das classes dominantes. Gino Germani e sobretudo Torcuato di Tella elegeram um ator central para o surgimento do *populismo* na América Latina: o campesinato (GERMANI, 1973; TELLA, 1969). A passagem de uma sociedade tradicional e rural para outra industrial e moderna deslocou populações do campo para a cidade. Advindos do campo, mas sem tradição de luta “participativa”, os camponeses teriam sido manipulados na cidade.

¹³ Nesta discussão sobre o *populismo* está subjacente minha filiação ao pensamento do historiador Jorge Ferreira, cujas ideias expostas ao longo de sua obra apontam para uma superação deste conceito (FERREIRA, 2001).

Mesmo depois de as ideias das *teorias da modernização* tornarem-se desacreditadas, sobretudo devido ao seu etapismo exagerado, a imagem dos camponeses como seres bestializados permaneceu e seguiu adiante no pensamento intelectual brasileiro.

Como mostra Angela de Castro Gomes, em meados da década de 1950 um grupo de intelectuais começou a se reunir sob o patrocínio do Ministério da Agricultura para discutir os males da desigual formação brasileira (Gomes, 2001). Esta vanguarda esclarecida, que ficou conhecida como o Grupo de Itatiaia, incluía pensadores como Alberto Guerreiro Ramos, Candido Mendes, Hermes Lima, Ignacio Rangel, João Paulo de Almeida Magalhães e Helio Jaguaribe. Um dos problemas brasileiros apontados pelos estudiosos era o surgimento do “populismo” na política brasileira. Diante da rápida industrialização brasileira e da proletarização dos trabalhadores, muitos deles migrantes, não teria havido formação da “consciência de classe” nas cidades. Isso aconteceu em grande parte devido ao camponês, este personagem de “identidade deficitária” e pouco consciente de seu potencial de classe. Segundo Guerreiro Ramos os camponeses eram “componentes recém-egressos dos campos [que] ainda não dominavam o idioma ideológico”, e teriam escasso “treino partidário” e “tímida consciência de direitos”, o que os “tornava incapazes” de exercer influencia na sociedade *populista*, sendo então manipulados (RAMOS, 1961: 56).

Uma segunda geração de teóricos do *populismo*, então instaurada nas universidades, desenvolveu reflexões sobre o papel dos camponeses no processo de formação da classe operária e no movimento sindical. Segundo Werneck Viana a acelerada modernização brasileira criou camponeses migrantes que, instalados nas grandes cidades, não teriam se identificado completamente com os trabalhadores urbanos e se comportaram conforme seus “interesses pessoais”. Esta “interpretação sociológica” desenvolvida nas academias brasileiras seguiu adiante com trabalhos sobre o movimento sindical e operário no Brasil desenvolvidos por Azis Simão, Juarez Brandão, José Albertino Rodrigues e Leôncio Martins Rodrigues. Em todos estes teóricos há uma preocupação de explicar os movimentos através de reflexos das variantes socioeconômicas. Como mostrou Maria Helena Capelato, estes autores analisavam o comportamento político das classes a partir de determinantes estruturais (Capelato, 1998: 185-186). De forma que, da *teoria da modernização* até aos primeiros teóricos do *populismo* houve uma conjunção de visões que tacharam os camponeses migrantes como “incapazes” politicamente. O historiador Jorge Ferreira apontou a catalisação deste processo:

No entrecruzamento da teoria da modernização com uma certa interpretação do marxismo, eis que surgem os camponeses no cenário político, representando o

ator coletivo chave para a formulação e disseminação da primeira versão do populismo. Seria na passagem da “sociedade tradicional” para a “moderna” que atuariam os camponeses, seres incapazes de ações coletivas porque imbuídos de uma percepção individualista da sociedade e, exatamente por isso, refratários às mudanças sociais – em particular as revolucionárias (FERREIRA, 2001: 73).

Foi nesse contexto da década de 1960 que surgiram a série de artigos de Francisco Weffort, reunidos mais tarde sob o título de *O populismo na política brasileira*. Para além das implicações do seu pensamento, a questão da gênese do *populismo* continua a mesma: os camponeses seriam sujeitos pouco capazes de participação política nas cidades. Weffort, um intelectual da USP, talvez o principal dos teóricos do *populismo* no Brasil, via os camponeses oriundos do êxodo rural como sujeitos de tradições patrimoniais, individualistas e sem experiências de lutas sindicais.

O pensamento de Weffort fez escola. Segundo Jorge Ferreira, havia uma premissa no pensamento do sociólogo que persistiu até os anos 1980: a ideia de que o populismo impôs-se pela conjugação da repressão estatal com a manipulação política. Otavio Ianni, autor de vários livros sobre o tema, também seguiu na mesma balada. Em seu livro *O colapso do populismo no Brasil*, de 1975, Ianni constatou na condição camponesa a causa do déficit de politização que tornou possível o *populismo* enquanto engodo das massas:

Outro elemento importante para a compreensão da estrutura da política de massas é a composição rural-urbana do proletariado industrial. Aí está um dos fatores da inexperiência política dessa parte do povo brasileiro. Com as migrações internas, no sentido das cidades e dos centros industriais – particularmente intensas a partir de 1945 – aumenta bastante e rapidamente o contingente relativo dos trabalhadores sem qualquer tradição política. O seu horizonte cultural está profundamente marcado pelos valores e padrões do mundo rural. (...) Esse horizonte cultural modifica-se na cidade, na indústria, mas de modo lento, parcial e contraditório (IANNI, 1975: 57).

O texto de Otavio Ianni percebe na mão-de-obra brasileira um vácuo de posicionamento político, sobretudo nos trabalhadores de origem rural. De forma que este sujeito oriundo do campo está pronto a ser “moldado” pelo regime. O historiador Daniel Aarão criticou este pensamento que faz do trabalhador *tabula rasa*:

No texto de O. Ianni, não existe nenhuma referência à ação consciente dos trabalhadores, à sua capacidade de elaborar avaliações, cálculos, escolhas. De contribuir, de algum modo, mesmo que de modo subordinado, à construção de uma tradição que, afinal, estava sendo capaz de empolgar muita gente nas cidades e, desde meados dos anos 50, também nos campos. Na aliança que demarca o *populismo*, há uma burguesia industrial consciente, há líderes carismáticos empreendedores e maquiavélicos, e, do lado dos trabalhadores, apenas massa – própria para amassar – de manobra. (...) Aqui estão, subjacentes, sem dúvida, as referências de um certo marxismo-leninismo,

segundo o qual os trabalhadores apenas agem conscientemente, ou em outras palavras, somente se *constituem como classe* quando formulam propostas socialistas revolucionárias. Enquanto, e se, isto não ocorre, são massa, instrumentos de outras classes, estas sim, conscientes de seus interesses (REIS FILHO, 2001: 353-354).

Isto nos leva a conclusão de que, ao mesmo tempo que se forjou o conceito de *populismo*, instrumentalizou-se também a noção de “manipulação” das massas. Não se quer aqui negar que as elites em diversos momentos tenham tentado manipular os trabalhadores. Mas entre a intenção e a realização concreta dos desejos maquiavélicos elitistas há, aí sim, uma lacuna. Como apontou Jorge Ferreira, as vertentes teóricas que pensaram o *populismo* têm em comum a maneira de abordar as relações entre Estado e sociedade como uma via de mão única, de cima para baixo, à luz do enfoque opressor-oprimido, o Estado todo-poderoso, violento e ideológico subjugando a sociedade e os trabalhadores (FERREIRA, 2001: 94). Esses trabalhadores, inebriados com o líder carismático e acachapados pela repressão estatal, seriam manipulados por elites burguesas.

Penso que o importante aqui não é fazer um balanço do *populismo* em si, de forma a verificar a legitimidade ou não das propostas de Weffort e Ianni. Afinal, desde meados da década de 1990 há uma revisão historiográfica acerca do período *populista* no Brasil (1945-1964). Alguns cientistas sociais forjadores dessa revisão, como Angela de Castro Gomes e Jorge Ferreira, preferem não mais utilizar o conceito de *populismo*, por remeter a uma escola de pensamento que priorizou a dominação e a alienação. De forma que estes revisionistas, preferem, corretamente, o termo *trabalhismo*. Pretendem com isso não apenas uma mudança de palavras, mas remeter a uma tradição política de forte presença na sociedade brasileira. O conceito de *trabalhismo* permite pensar a sociedade para além do controle e dominação de classe. Procura-se, assim entender não apenas a dominação, mas a relação de pacto e aliança entre trabalhadores e elites, desigual é claro, mas de forte caráter simbólico para a sociedade da época. Assim sendo, este balanço revisionista do conceito de *populismo* já foi realizado. Não se trata de refazê-lo aqui.

A questão central é tentar entender o papel atribuído ao camponês no processo de construção do conceito de *populismo*. Claro está que os autores partidários do conceito de *populismo* não têm um olhar simpático para com os migrantes camponeses, culpados pela “alienação” da classe trabalhadora. Este migrante seria “deficitário” em dois aspectos: a) ao abandonar o campo ele perdeu as “raízes” puras do campesinato; e b) ao emigrar em massa para as cidades, contaminou a sociedade urbana com sua “falta de consciência” política, de ranço “individualista” e “tradicionalista”, adiando os planos revolucionários da vanguarda

intelectual de esquerda. Além disso, essa concepção de se buscar um povo “autêntico” contribui para a manutenção da autoridade do intelectual, um iluminado capaz de ensinar ao povo o que é “bom”, “melhor” ou “correto” para eles próprios.

Seja como for, é importante lembrar que não foram só as esquerdas que enxergaram os camponeses como “manipulados” pelos líderes populistas. Variados setores à direita do panorama político também repudiaram a existência destas práticas políticas no período 1945-1964, que, não à toa, ganhou o apodo de “democracia populista” em vários textos. Como demarca Daniel Aarão, esses setores direitistas “tinham todos uma profunda aversão ao protagonismo crescente das classes trabalhadoras na história republicana brasileira depois de 1945” (REIS FILHO, 2001: 344). Muitos desses direitistas sentiram um profundo desgosto com a participação popular no período citado e articularam-se para dar fim aquela “falsa” democracia, executando variadas tentativas golpistas (1954/1955/1961) e finalmente o vitorioso golpe de 1964.

Por outro lado, mas na mesma balada de crítica ao “engodo” democrático-*populista*, as esquerdas radicais, que antes do golpe já não sentiam apego aos governos *trabalhistas*, cedo se desvincularam destes e demandaram reformas “na lei ou na marra”. Um estranho consenso fez-se entre direitas ultrajadas e esquerdas radicalizadas: ambas condenaram o *populismo* à condição de *herança maldita* (REIS FILHO, 2001). E se o *populismo* tornou-se símbolo de uma mácula, o camponês migrante pagou um dos maiores preços.

Pois é deste mal que sofreu a música sertaneja durante grande parte de sua história. A música sertaneja era a trilha sonora do camponês que emigrou para as cidades nos anos 1970. Para muitos acadêmicos era uma “falsa” música pois já não representava o “puro” trabalhador do campo, mas alguém novo – e “alienado” - no cenário político. Para estes, a intelectualidade à esquerda e à direita do cenário político tinham poucas respostas que não o simples repúdio. As duplas sertanejas tornaram-se então figuras desprezíveis para estes intelectuais, fossem direitistas ou esquerdistas. Para as direitas autoritárias o sucesso sertanejo fazia emanar o asco do “populacho”. Para as esquerdas os sertanejos eram o “engodo”, a “mentira”, frutos manipulados da indústria cultural, a “falsificação da cultura popular” a corromper a pureza revolucionária do trabalhador.

De forma que, aliado ao repúdio estético e a busca pelas raízes, o conceito de *populismo* contribuiu, e muito, para criar uma distinção entre academia e músicos sertanejos. Estranho paradoxo: ao mesmo tempo que a intelectualidade contribuiu para que se fosse “em busca do povo”, o veredicto dado aos setores populares foi extremamente distintivo da

intelectualidade de classe média-alta do país. O repúdio à música sertaneja serviu mais aos propósitos elitistas, conscientes ou não, de esquerda ou direita, os quais encontraram no discurso contra a *indústria cultural* e na desqualificação do gosto popular e suas manifestações contemporâneas, um elo para afirmar seus próprios parâmetros culturais.

Ao se distinguir, a intelectualidade tinha dificuldade de entender a linguagem popular dos sertanejos. Sem respostas para este novo sujeito histórico, grande parte da academia preferiu acusá-lo de “inconsciente” política e socialmente, e rejeitou sua legitimidade, negando-lhe a possibilidade de ser tornar objeto de análise concreta. A partir de então, a música sertaneja ficou tachada como deficiência, que pouco ou nada ajudaria a entender a modernização brasileira.

Segundo estes pesquisadores críticos, a música sertaneja seria “alienada” porque os próprios compositores eram migrantes, seres “alienados”. Milionário veio de Pernambuco para São Paulo, onde conheceu o parceiro José Rico, que viera do interior Paraná. Robertinho migrou de Goiás para São Paulo e Leo Canhoto veio de Anhumas, cidade do interior paulista. Chitãozinho e Xororó eram de Astorga, no Paraná. Gilberto & Gilmar nasceram em Rinópolis, interior de São Paulo. Leandro & Leonardo eram de Goianópolis e Zezé Di Camargo & Luciano de Pirenópolis, duas pequenas cidades do interior de Goiás. A dupla de sertanejo universitário Victor & Leo são de Abre Campo, Minas Gerais, e fizeram sucesso inicialmente em Uberaba. A música sertaneja sempre foi feita de fato por migrantes.

Para setores das esquerdas revolucionárias os migrantes ex-camponeses representavam, com seu melodrama musical, a contra-revolução. Por seu imobilismo e incapacidade de se enquadrar na luta urbana da classe operária, os migrantes seriam incapazes de contribuir para o caminho revolucionário. No entanto, como demonstrou Daniel Aarão, é preciso analisar que outros cálculos políticos esses cidadãos realizavam e não simplesmente tachá-los do que quer que seja (REIS FILHO, 2001: 362). De forma que, em diversos momentos a crítica aos sertanejos serviu mais para demarcar uma distinção social por parte de determinada intelectualidade do que propriamente para compreender seus valores e as questões intrínsecas à formação deste segmento estético-social.

Bibliografia

- ALONSO, Gustavo. “O sertão vai à faculdade: o sertanejo universitário e o Brasil dos anos 2000” In: *Revista Perspectiva Histórica*, Julho/Agosto de 2012, ISSN: 2237-3195.
- ALONSO, Gustavo. *Simonal: quem não tem swing morre com a boca cheia de formiga*. Rio de Janeiro, Record, 2011.
- ALONSO, Gustavo. *Cowboys do asfalto: música sertaneja e modernização brasileira*. Tese de doutorado em História, UFF, 2011.
- ALONSO, Gustavo. “Ame-o ou ame-o: A música popular e as ditaduras brasileiras”. *Revista do Mestrado em História da Universidade Severino Sombra (USS)*, v. 13, p. 1, 2012.
- ALONSO, Gustavo. “Bob Dylans do sertão: tropicália, MPB e música sertaneja”. *REDD - Revista Espaço de Diálogo e Desconexão*, v. 3, p. 222-235, 2011.
- ALONSO, Gustavo. “O sertão na televisão: música sertaneja e Rede Globo”. *Revista Contemporânea*, v. 1, p. 222-235, 2011.
- BALDISERA, Marli de Almeida. *Onde estão os grupos de onze: os comandos nacionalistas na Região do Alto Uruguai – RS*. Passo Fundo, UPF, 2005.
- BARBERO, Jesús Martín. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro, Ed. UFRJ, 2001.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1989.
- BONESSO, M. . Implicações conceituais e etnográficas sobre a música caipira e sertaneja: o cosmopolitismo da dupla Pena Branca e Xavantinho. In: 27 Reunião Brasileira de Antropologia, 2010, Belém - PA. 27 Reunião Brasileira de Antropologia, 2010.
- CANDIDO, Antonio. *Os parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida*. São Paulo, Livraria Duas Cidades Ltda., 4a Edição. 1977
- CAPELATO, Maria Helena Rolim. “Estado Novo: novas histórias”. In: Marcos Cezar de Freitas. *Historiografia brasileira em perspectiva*. São Paulo, Contexto, 1998.
- CARDOSO, Fernando Henrique. "A fome e a crença - sobre Os Parceiros do Rio Bonito", em Celso Lafer (org.) *Esboço de Figura - Homenagem a Antonio Candido*. São Paulo, Duas Cidades, 1979.
- FERREIRA, Jorge. “O nome e a coisa: o populismo na política brasileira”. In: Ferreira, Jorge (org.). *O populismo e sua história – debate e crítica*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2001.
- FERRETE, J. L. *Capitão Furtado: viola caipira ou sertaneja?* Rio de Janeiro, Instituto Nacional de Música, Divisão de Música Popular, Funarte, 1985.
- GERMANI, Gino. *Política e sociedade em uma época de transição: da sociedade tradicional à sociedade de massas*. São Paulo, Mestre Jou, 1973.
- GOMES, Angela de Castro. “O populismo e as ciências sociais no Brasil: notas sobre a trajetória de um conceito. In: FERREIRA, Jorge. *O populismo e sua história – debate e crítica*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2001.
- IANNI, Octavio. *O colapso do populismo no Brasil*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1975.
- KRAUSCHE, Valter. *Música Popular Brasileira*. São Paulo, Brasiliense, 1983.
- MARTINS, José Carlos. “Música Sertaneja: a dissimulação na linguagem dos humilhados” In: *Capitalismo e Tradicionalismo*. São Paulo, Pioneira, 1975.

- NEPOMUCENO, Rosa. *Musica caipira: da roça ao rodeio*. São Paulo, Editora 34, 1999.
- MARTINS, José de Souza. *Florestan: Sociologia e Consciência Social no Brasil*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1998.
- OLIVEIRA, Allan de Paula. *Miguilim foi pra cidade ser cantor: uma antropologia da música sertaneja*. Tese de Doutorado em Antropologia Social, UFSC, 2009.
- OLIVEIRA, Allan de Paula. *O tronco da roseira: uma antropologia da viola caipira*. Dissertação de mestrado, UFSC, Pós-Graduação em Antropologia Social, 2004.
- RAMOS, Guerreiro. *A crise do poder no Brasil*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1961.
- REIS FILHO, Daniel Aarão. “O colapso do colapso do populismo ou a propósito de uma herança maldita”. In: Ferreira, Jorge. *O populismo e sua história*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2001.
- RENNÓ, Carlos (org.). *Gilberto Gil – Todas as letras*. São Paulo, Companhia das Letras, 2003.
- *Revista de História da Biblioteca Nacional*, junho 2009.
- RIBEIRO, José Hamilton. *Música caipira: as 270 maiores modas de todos os tempos*. São Paulo, Globo, 2006.
- RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro, Record, 2000.
- SCHWARTZ, Vanessa & Charney. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo, Cosac & Naify, 2004
- SINGER, Ben. *Melodrama and Modernity: early sensational cinema and its contexts*. New York, Columbia University Press, 2001.
- TELLA, Torcuato di. *Para uma política latino-americana*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1969.
- THOMPSON, E. P. *Formação da classe operária inglesa*. 3v. Rio de Janeiro, Paz & Terra, 2002.
- WEFORT, Francisco. *O populismo na política brasileira*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1980.