

A Música Caipira e o advento do disco

João Paulo do Amaral Pinto

Resumo: *Após inserção da Música Caipira nas primeiras gravações em disco em a partir de 1929, ocorreu uma série de transformações que se relacionam tanto às características musicais pertencentes a este segmento, quanto à atuação dos artistas e músicos protagonistas deste processo. Parte destas transformações provavelmente se deve às demandas e requisitos profissionais exigidos pelos meios produtivos e tecnológicos associados ao processo de gravação.*

De acordo com diversos pesquisadores¹, após o sucesso da iniciativa de produção independente de Cornélio Pires ao gravar e distribuir discos de duplas caipiras do interior paulista em 1929, a indústria fonográfica passou a se interessar por este filão, iniciando o chamado segmento de música sertaneja. O professor José de Souza Martins fez a distinção entre música caipira e música sertaneja apontando que a primeira é sempre acompanhada de “algum ritual de religião, de trabalho ou de lazer”, e a segunda, ao ser apropriada pela indústria do disco, perde esse vínculo ao converter-se num produto, numa “mercadoria” (MARTINS, 1975: 105-113). A partir de então essa música, originalmente portadora de fortes elementos da cultura caipira² e das suas práticas, foi alterando suas relações com essas matrizes e sofrendo transformações tanto quanto à forma como ao conteúdo.

De maneira geral, ao longo das décadas observamos que uma série de elementos como as temáticas das letras, puderam variar desde as mais voltadas para o universo rural do caipira até as mais urbanas, passando a incorporar influências internacionais que principalmente a partir da década de oitenta culminam no uso do romantismo e na associação com a moda *country*. Os gêneros³ inicialmente baseados nas matrizes

¹ CALDAS (1979); CORRÊA (2000); FERRETE (1985); MARTINS (1975); NEPOMUCENO (1999), VILELA PINTO (2002); SANT'ANNA (2000); ZAN (2004). Em 1929, paulista natural de Tietê, Cornélio Pires decidiu financiar junto a Byington & Company (representante da Columbia) a gravação pioneira de músicas caipiras de duplas do interior paulista. Os registros foram agrupados em cinco discos, totalizando 25.000 cópias esgotadas rapidamente na primeira tiragem distribuída pelo próprio Cornélio por todo interior paulista. A repercussão favorável da venda dos discos, que inclusive eram vendidos a dois mil reis mais caros que os outros da mesma gravadora, despertou o interesse comercial das gravadoras da época para este tipo de música.

² Sobre cultura e sociedade caipira ver o importante estudo de Antonio Candido (CANDIDO,1975).

³ Consideramos a definição de gênero segundo o verbete do dicionário de música The New Grove (2001):“Classe, tipo ou categoria, aprovada por convenção. Uma vez que definições convencionadas derivam (indutivamente) de

caipiras gradativamente passaram a conviver com outros de influência internacional como as guarânias, polcas, boleros, tangos, etc, passando também pelos ritmos da Jovem Guarda até atingirem a incorporação dos padrões atuais da música *pop* internacional. Da mesma forma, guitarras, teclados e bateria ganham espaço nas gravações ao longo da história ao passo que a viola caipira (considerada como o instrumento símbolo da música caipira) vai ficando reservada para as duplas sertanejas denominadas “de raiz”.⁴

Além destas transformações ocorridas na música caipira devido principalmente a sua incorporação pela indústria fonográfica e seus meios de produção, podemos identificar outras mudanças que se referem mais especificamente ao advento do disco como meio tecnológico de registro sonoro e de comercialização desta música. Desde as primeiras gravações em discos de 78rpm, quando ocorria registro de gêneros caipiras como cateretês, cururus, toadas e modas-de-viola, o tempo de duração das canções teve que ser adequado ao limite padrão em torno de três minutos para cada lado dos discos. Principalmente gêneros como as modas-de-viola sofreram reduções e adaptações já que geralmente possuíam tempo de duração muito longo, comparadas a verdadeiros romances medievais por SANTA’ANNA (2000). Outros gêneros caipiras como alguns cantos de trabalho e os cantos das folias de reis e das folias do divino não chegaram a ser largamente explorados pela indústria do disco provavelmente pela impossibilidade de adaptação aos padrões comerciais. No caso das folias, talvez a adaptação não fosse possível tanto pela inseparável função destes cantos em acompanhar os ritos e práticas religiosas rurais, diferente de outros gêneros como o cateretê e o cururu que também possuíam caráter de cantos profanos e de lazer o qual interessava a indústria fonográfica, tanto pela extensão do número de estrofes que excederiam o tempo das faces dos discos. Este padrão de duração das músicas perdurou de tal forma que mesmo com o advento do disco de 33rpm, que trazia maior tempo de duração para cada face do disco, as músicas gravadas permaneceram com tempo em torno de três a quatro minutos, levando os discos a trazer quatro ou cinco músicas por face. Músicas muito longas talvez poderiam não agradar o consumidor segundo o pensamento das gravadoras (ZAN, 1995).

Com o advento do disco, das gravações em estúdio e no decorrer do processo de formação da indústria fonográfica e do segmento sertanejo, ocorreu a gradativa

pormenores concretos, tais como trabalhos musicais ou práticas musicais, e que são portanto sujeitas à mudanças, um gênero é provavelmente mais perto de um “tipo ideal” (no sentido de Max Weber) do que de uma platônica “forma ideal”. Gêneros são baseados no princípio da repetição. Codificam repetições passadas e convidam a repetições futuras.”

⁴ Segmento resistente ao fenômeno do “desenraizamento” da música sertaneja, conhecido por música caipira ou sertaneja de raiz, ou simplesmente música raiz.

implantação de um relativo padrão de qualidade e de exigência de profissionalismo em relação aos intérpretes e músicos da época. Ariovaldo Pires (conhecido por Capitão Furtado, sobrinho do pioneiro Cornélio Pires e também foi importante produtor, compositor e intérprete desde os primórdios do segmento sertanejo) ao trabalhar na gravadora Columbia, já em 1929 ajudava o técnico Wallace Downey a fazer testes e experiências com microfones para ver a qualidade das gravações. Downey dizia que Ariovaldo ganharia muito dinheiro fazendo testes em microfones nos Estados Unidos, já que possuía uma bela e equilibrada voz (FERRETE, 1985:43). Isso nos revela, mesmo que de maneira rudimentar, a existência de certos padrões técnicos e de qualidade sonora sendo praticados nas produções das gravadoras da época. Diante deste quadro em que as gravadoras possuíam um certo padrão técnico e de profissionalismo, havia nos grandes centros urbanos certa carência de artistas caipiras que fossem ao mesmo tempo originários de zonas rurais e dotados das qualificações profissionais requeridas por essas gravadoras:

“Até 1930, porém, a par da indiferença que autênticos produziam em diretores artísticos voltados para os bons padrões urbanos, havia explicável escassez de intérpretes regionais nos locais próprios – ao menos suficientemente desinibidos para enfrentar sem vacilação um microfone. Quando se tratava de gravação de disco, então a falta de experiência profissional piorava tudo, levando a aborrecidos prejuízos. (...) Houve por assim dizer, uma verdadeira ‘caça’ a quem quisesse ser caipira na música popular brasileira. O sotaque típico era preferível, mas não necessário. E a preferência também valorizava o que não fosse típico, isto é, valorizava a imitação do típico”. (FERRETE, 1985:118, 119).

Desta forma, na ausência de músicos e duplas caipiras com as características requisitadas, muitas vezes a solução era a substituição das mesmas por profissionais urbanos que pudessem cumprir a função. Estas acabaram ocasionando modificações estilísticas e musicais no segmento sertanejo que com os anos passaram a ser incorporadas nas gravações tornando-se referências para as produções fonográficas sertanejas das décadas seguintes. Essas mudanças ocorreram não só no âmbito das interpretações vocais dos gêneros caipiras (convivendo sotaques típicos daqueles que eram originários do interior, imitações dos mesmos além de interpretações sem sotaque de cantores de outros segmentos como o da seresta), como também nos acompanhamentos. Assim, nas primeiras gravações de toadas localizadas por nós por exemplo, como em várias versões de “Luar do Sertão” (Catulo da Paixão Cearense e

João Pernambuco)⁵, em “Jangada do Norte” (João Pacífico e Raul Torres) gravada por Raul Torres em 1937 (Victor), entre outras, observa-se que a instrumentação era semelhante à das gravações urbanas de seresta e a dos regionais de choro, aparecendo violão, violão de sete cordas, cavaquinho, percussão, flauta, clarinete, etc. Ao mesmo tempo observa-se que os arranjos, as conduções rítmicas, as linhas de baixo, lembram muito ora os maxixes ora as canções de seresta. Esses elementos não originários das práticas rurais dos caipiras foram sendo inseridos e posteriormente incorporados por duplas e músicos de outras décadas. Portanto, diante da inicial escassez de artistas e profissionais caipiras que ocorria tanto na modalidade de intérpretes como na de músicos acompanhantes, no segmento sertanejo atuavam profissionais urbanos que trabalhavam nas rádios e nas gravadoras da época, e que nos caso dos músicos eram geralmente profissionais praticantes de gêneros como o choro, seresta e o samba. Podemos observar que a utilização de grupos de instrumentistas acompanhantes semelhantes aos regionais de choro (violão, cavaquinho, ritmista, acordeon, etc) foi um padrão de acompanhamento que apesar de ter sido utilizado nas primeiras gravações em disco de 78rpm para acompanhar as duplas caipiras, permaneceu como uma referência nas rádios e gravações do segmento por décadas, chegando até a programas televisivos da atualidade como por exemplo o “Viola Minha Viola” apresentado por Inezita Barroso na TV Cultura desde 1980, e que conta com a participação de um regional⁶ auxiliando no acompanhamento dos artistas convidados.

Após a crise do café em 1929, e a conseqüente migração de contingentes de moradores de zonas rurais para os centros urbanos, gradativamente surgiu uma maior oferta de duplas caipiras originárias do interior. Desta forma, revelaram-se nomes como João Pacífico, Tônico e Tinoco, Zé Carreiro e Carreirinho, Tião Carreiro e Pardinho, entre outros. Ao ingressarem nas gravações, essas duplas caipiras que normalmente se apresentavam em espaços como bailes rurais, festas religiosas, circos, teatros, etc, locais estes onde certamente não contavam com equipamentos de sonorização, provavelmente tiveram que adaptar seus padrões vocais à prática das gravações já que nesta nova situação não era mais necessário vencer com volume e frequência os limites acústicos impostos pelos locais e situações onde habitualmente atuavam. Alguns pesquisadores

⁵ Ouvimos cinco versões de “Luar do Sertão”: duas grafadas como “seresta” e interpretadas por Eduardo das Neves entre 1912 e 1914 (Odeon); outra gravada por Paraguassú em 1936(Columbia) também grafada como “seresta”; outra gravada por Antenógenes Silva e Moraes Neto em 1942 (Odeon) grafada como “canção”; e outra gravada por Francisco Alves com arranjo orquestral em 1943 (Odeon) também grafada como “seresta”. Gravações obtidas no site do Instituto Moreira Salles (www.ims.com.br).

⁶ Até janeiro de 2006 o programa contava com o músico Robertinho do Acordeon e seu Regional, mês em que o importante acordeonista do segmento sertanejo faleceu aos 66 anos.

consideram que a característica de diversas duplas caipiras de cantar em registro agudo e com timbre estridente se deve a possíveis origens nos cantos ameríndios. Talvez essa característica possa também ser explicada como uma solução acústica naturalmente encontrada pelas duplas para projetar suas vozes com maior destaque nos ambientes muitas vezes abertos e talvez com certo nível de ruído, na medida em que as frequências mais agudas aliadas a timbres mais estridentes poderiam ser melhor distinguidos e percebidos na falta de equipamentos de sonorização. Sobre essa adaptação aos meios de gravação, Tinoco lembrou da primeira gravação que realizou nos estúdios da Continental em 1945: “A gente tava acostumado a cantar na roça, pros amigos, nunca tinha entrado num estúdio. Chegamo, ajeitamo a goela, o peito, e abrimo a boca. Pronto, o microfone estourou. O técnico veio, mexeu e remexeu e disse ‘tá estourado’. De castigo gravemo só um lado do disco(...)”.(NEPOMUCENO, 1999:304).

Além destes processos de transformação ocorridos na música caipira e na atuação dos profissionais ao inserirem-se no segmento sertanejo, talvez podemos dizer que com o passar das décadas, o disco como forma de registro colaborou para a fixação de determinados modelos, padrões e maneiras musicais de se executar alguns gêneros caipiras. Por exemplo, o ritmo do Cururu, que possui diversas batidas⁷, variações e modos de ser tocado na viola caipira dependendo da região geográfica e do músico que o executa, depois de uma série de registros fonográficos passou a ser identificado por uma determinada variação que ficou sendo a mais padronizada e homogenia no segmento sertanejo. Ao mesmo tempo, essa certa padronização não impediu que artistas criassem e registrassem maneiras próprias e outras variações diferentes desses “modelos” dos gêneros, colaborando assim para a manutenção da variedade e diversidade rítmica intrínseca da música caipira. Além disso, o disco e a indústria fonográfica possibilitaram ao segmento sertanejo o interessante intercambio com outras linguagens e gêneros não originários das matrizes caipiras, algumas vezes oriundos de outros países, como ocorreu na fase marcada pela influência das guarânias, rasqueados e polcas paraguaias, ou das rancheiras mexicanas, e que foram sendo incorporados e praticados mesmo pelas vertentes consideradas mais “de raiz” dentro do segmento sertanejo.

⁷ Batida ou levada é a maneira de se tocar um instrumento de corda como viola e violão, normalmente diferente do modo dedilhado ou arpejado. Refere-se à forma rítmica de manejar a mão que tange as cordas, no caso dos destros, a mão direita. As batidas dos diversos ritmos como cururu, cateretê, guarânia, pagode, etc, utilizam-se da combinação de diversos movimentos e recursos da mão como o rasqueado, as batidas descendente e ascendente dos dedos, o uso do polegar, as abafadas silenciando as cordas ou produzindo ruídos, efeitos percussivos, recursos de timbre, etc.

Bibliografia:

- CALDAS, Waldenyr. *Acorde na aurora: música sertaneja e indústria cultural*. São Paulo: Editora Nacional, 1979.
- CANDIDO, Antonio. *Os Parceiros do Rio Bonito*. São Paulo: Editora Livraria Duas Cidades, 1975. CORRÊA, Roberto N. *Viola Caipira*. 2 ed. Brasília: Editora Viola Corrêa, 1989.
- CORRÊA, Roberto N. *Viola Caipira*. 2 ed. Brasília: Editora Viola Corrêa, 1989.
- _____. *A arte de pontear a viola*. Brasília, Curitiba: Editora Viola Corrêa, 2000.
- FERRETE, J.L. *Capitão Furtado: viola caipira ou sertaneja?* Rio de Janeiro: MINC/FUNARTE, 1985.
- NEPOMUCENO, Rosa. *Música caipira: da roça ao rodeio*. São Paulo: Editora 34, 1999.
- MARTINS, José de Souza. *Capitalismo e tradicionalismo: estudos sobre as contradições da sociedade agrária no Brasil*. São Paulo: Pioneira, 1975.
- _____. *A dupla linguagem na cultura caipira*. In *Sonoridades Luso-Afro-Brasileiras*. Edição: Imprensa de Ciências Sórias, Instituto de Ciências Sórias da Universidade de Lisboa. Lisboa, 2004.
- SANT'ANNA, Romildo. *A moda é viola: ensaio do cantar caipira*. São Paulo: Arte & Ciência; Marília, SP: Ed. UNIMAR, 2000.
- VILELA PINTO, Ivan. *Viola de pinho ou laqueada*. Campinas: Mimeo, 2002.
- _____. *O caipira e a viola brasileira*. In *Sonoridades Luso-Afro-Brasileiras*. Edição: Imprensa de Ciências Sórias, Instituto de Ciências Sórias da Universidade de Lisboa. Lisboa, 2004.
- _____. *Do Velho se Faz o Ovo*. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas, 1999.
- *The New Grove: Dictionary of Music and MusiciansTM Second Edition*. Edited by Stanley Sadie/ executive editor John Tyrrel. Published in twenty-nine volumes in the year 2001.
- ZAN, José Roberto. *Da Roça a Nashville: estudo sobre a nova música sertaneja*. In *Rua*, Revista do Laboratório de Estudos Urbanos - LABEURB, nº1, Editora do Núcleo de Desenvolvimento da Criatividade - NUDECRI, UNICAMP, 1995.
- _____. *Viola Nova*. In ANAIS do II Encontro Nacional da ABET (Associação Brasileira de Etnomusicologia). Salvador, novembro de 2004.
- _____. *Do êxodo rural a indústria cultural*. *Jornal da Unicamp*, nº219, Campinas, julho de 2003.
- Site do Instituto Moreira Salles: www.ims.com.br

João Paulo do Amaral Pinto

Músico, compositor, professor e pesquisador, graduou-se em Música Popular pela Unicamp (2001). Integra grupos como Trio Carapiá, Conversa Ribeira e Orquestra Filarmônica de Violas. Atualmente é bolsista (mestrado) da Fapesp, pesquisando sobre a viola caipira e o violeiro Tião Carreiro.

