



Memória da música sertaneja: trabalho e política nos registros do centro de folclore de Piracicaba (1940-1950)

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Uassyr de Siqueira
UNICAMP – *uassysiq@gmail.com*

Resumo: O objetivo desse trabalho é analisar a produção da música sertaneja durante os anos 1940 e 1950, arquivada pelo Centro de Folclore de Piracicaba. Apesar da crescente intervenção da indústria fonográfica no período, verificamos que a produção da música sertaneja está relacionada à experiência dos trabalhadores na região de Piracicaba. Diversas composições, inspiradas em ritmos oriundos do mundo rural, expressavam as impressões dos trabalhadores sobre a política e sobre as condições de trabalho nas quais estavam inseridos.

Palavras-Chave: Música Popular, Música Sertaneja, Música Caipira.

Country Music's Memory: Work and politics in the files of the Piracicaba Folklore Center (1949-1950)

Abstract: This paper aim to analyze the country music production during the 1940s and 1950s, filed by the Piracicaba Folklore Center. Despite the increasing music industry intervention in the period, we found that the country music production is related to the worker's experience in the region of Piracicaba. Various compositions, inspired by rhythms coming from the rural world, expressed worker's impressions about policy and about their labor conditions.

Keywords: Popular Music, Country Music, Folk Music

No final dos anos 1920 e, principalmente, na década de 1930, a música sertaneja, inspirada nos ritmos rurais paulistas – como o cururu, o cateretê e a moda de viola – ganharia impulso em São Paulo: o interesse da indústria fonográfica em expansão e o ingresso do gênero musical no rádio foram fatores fundamentais para a sua disseminação. Inicialmente, por razões comerciais, houve uma resistência por parte das gravadoras. No entanto, após o sucesso de vendas dos 25 mil discos financiados por Cornélio Pires – que os vendeu de mão em mão no interior paulista – houve um crescente interesse das gravadoras pelos ritmos da viola caipira. (MORAES, 2000)

No decorrer da década de 1930, no embalo do sucesso das gravações de várias duplas de violeiros, as emissoras de rádio passam a organizar programas voltados para o gênero sertanejo. O crescimento da população migrante, que nos anos 1930 superaria o número de imigrantes na capital paulista, foi um dos fatores decisivos para a expansão dos discos e dos programas voltados para a música sertaneja. Como observa Moraes, os “novos desenraizados” foram decisivos na formação e ampliação do público e do mercado

consumidor na capital paulista, que muito provavelmente se identificavam com essa cultura e música a tratar do universo rural. ” (MORAES, 2000, p.244) Segundo Ivan Vilela, as gravações de músicas caipiras representavam a terceira maior fatia do mercado de discos do país, e “contribuíram para que o migrante dos bolsões rurais se fixasse na cidade sem perder totalmente os valores culturais de origem. ” (VILELA, 2012, p.85)

Notamos que em trabalhos pioneiros sobre a música sertaneja, como os de José de Sousa Martins (1975) de Waldenyr Caldas (1979), havia uma preocupação em ressaltar as radicais diferenças entre a música caipira e a música sertaneja: a primeira é tratada como a “autêntica” cultura do homem rural, ao passo que a segunda é vista como uma mercadoria que passaria a ser explorada pela indústria cultural, dirigida para o consumo da grande massa. No ambiente urbano, o compositor teria perdido sua autonomia criativa, se submetendo de maneira passiva aos ditames do mercado. A música sertaneja teria se transformado em veículo divulgador da ideologia burguesa, um instrumento de alienação do trabalhador. No entanto, as abordagens mais recentes sobre a temática têm se preocupado cada vez mais em atentar para os cenários complexos do meio artístico sertanejo, enfatizando a movimentação dos músicos no espaço urbano e ressaltado que, apesar das pressões da indústria fonográfica, os músicos possuíam uma relativa autonomia no processo de elaboração de suas composições.

Sem negar a dimensão da música sertaneja enquanto mercadoria, e reconhecendo a importância da indústria fonográfica sobre a dinâmica da produção do gênero, pretendemos, à luz da produção mais recente sobre a temática, abordar outra dimensão: buscaremos ressaltar que a produção da música sertaneja está intimamente relacionada à experiência dos trabalhadores urbanos na cidade de Piracicaba. Diversas composições, que muito provavelmente não foram gravadas, expressavam as impressões dos trabalhadores sobre a política e sobre o mundo do trabalho. O material analisado nessa pesquisa foi produzido e armazenado pelo Centro de Folclore de Piracicaba, fundado em 1945 para, entre outros objetivos, “facilitar ao proletariado e as classes pobres, o aproveitamento feliz de suas horas de lazer”¹, servindo também como espaço de articulação e de sociabilidade dos violeiros da cidade. Dessa maneira, a referida organização, seguindo de perto as preocupações dos folcloristas no Brasil, agiu de modo a incentivar e a preservar as tradições populares da cidade – com especial atenção para o cururu e a moda de viola. Trata-se de uma documentação ainda inexplorada, contendo atas das reuniões do Centro de Folclore de Piracicaba, letras de músicas e outros registros.

Um dos fundadores do Centro de Folclore de Piracicaba foi Joao Chiarini, conhecido por sua atuação como folclorista. Foi o cururu, o mais elementar dos ritmos

caipiras, que mereceu boa parte de suas atenções. Chiarini e outros folcloristas apontam raízes remotas do cururu, que teria nascido com a introdução de textos litúrgicos do catolicismo em rimos indígenas, processo esse que se inicia com a chegada dos jesuítas no Brasil. Nas zonas rurais o cururu acompanhava as festas religiosas, como as Folias de Reis e a Festa do Divino. Em artigo escrito em 1947, Chiarini ressalta o processo de secularização do cururu que, na cidade, seria “nada mais do que um desafio entre cantadores, que improvisam sempre, obedecendo às carreiras que são postas pelo ‘pedestre’” (CHIARINI, 1947, p.85) Aqui, o folclorista revela um aspecto importante: os versos de cururu obedecem às carreiras, que, segundo Sérgio Santa Rosa, são também chamadas de linhas ou rimas. (SANTA ROSA, 2007, p. 23) Nos desafios de cururu o pedestre tinha juntamente a função de definir as carreiras, que deveriam ser obedecidas pelos “canturiões” – termo utilizado para designar os cantadores de cururu, que sempre eram acompanhados por um violeiro.

No entanto, Chiarini observou também que o cururu sofreu muitas transformações ao longo do tempo, embora tivesse mantido a constituição rítmica e melódica de outras épocas. Para o referido folclorista a manifestação avançava dos “sítios às cidades” sem que, no entanto, esse processo de migração cultural implicasse em sua dissolução. Segundo Chiarini, a identidade do cururu se manteve mesmo nos centros urbanos, pois a modalidade teria conservado o seu “poder comunicativo”. (CHIARINI, 1947, p.92)

No artigo publicado em 1947, Chiarini já chamava a atenção para as relações entre a música sertaneja, o trabalho e a política. Centrando sua análise sobre o cururu, o folclorista afirma que a modalidade é “música popular acompanhada da ideia de trabalho.” (CHIARINI, 1947, p. 94) Analisando o contexto social, político e econômico de sua época, Chiarini observou que a “vida cada vez mais apertada é lembrada nas toadas” e que “os cantadores lembram das leis sociais vigentes, que reconhecem e amparam os direitos do operariado.” (CHIARINI, 1947, p.94) A observação do folclorista foi feita em um momento em que cresciam as manifestações dos trabalhadores em defesa do cumprimento e da preservação da legislação trabalhista criada durante o primeiro governo de Getúlio Vargas. Segundo Jorge Ferreira, houve um impacto significativo das leis sociais na memória coletiva dos assalariados. Temendo a volta de um passado onde não havia leis trabalhistas, trabalhadores se engajaram na luta pela volta de Vargas à Presidência da República, no movimento conhecido como queremismo, visto por Ferreira como uma “manifestação de uma identidade coletiva dos trabalhadores” (FERREIRA, 2003, p. 15) A caracterização do período anterior à denominada “Revolução de 1930” como um período de ausência de legislação trabalhista fica claro em trecho dos versos de Jaime de Lima, de 1947:

Em mil novecentos e trinta/Que saiu Woxinton Luiz
Entrou Getulio Varga/Governar o nosso Brasil
Presidente igual o Varga/Eu juro que nunca vi
Que alegrou o poco na entrada/E dixó triste, o sahir
(...)
Naquele tempo passado/Nós não tinha proteção
A vida era apertada/Igual uma escravidão
Se um pobre trabalhador/Descombinava cô patrão
Tinha que perder a causa/Nem que tivesse razão
Hoje as cousa é diferente/Todos em combinação
Um empregado despachado/Sem motivo na ocasião
A justiça do trabalho/É que ressorve a decisão
Se o patrão tiver errado/Paga indenização.²

A ideia de um passado marcado pela ausência de amparo aos trabalhadores devia ainda estar quente na memória dos trabalhadores. Cerca de dois anos antes, o Movimento Queremista defendia a permanência de Getúlio Vargas no poder, projeto esse inclusive encampado pelo Partido Comunista Brasileiro (PCB), com o slogan “Constituinte com Getúlio”. Atacados como ignorantes, vítimas de uma legislação de cunho autoritário, inspirada no fascismo italiano, trabalhadores de diversas cidades brasileiras identificavam os opositores de Vargas – representados, sobretudo, pela União Democrática Nacional (UDN) – enquanto defensores de um passado onde os trabalhadores não tinham qualquer respaldo legal nas suas demandas relativas aos conflitos trabalhistas. (FERREIRA, 2003, p. 24)

Para Chiarini, os versos de cururu “significam um estado de espírito que exprime a origem histórico-social dessa coletividade”, os trabalhadores. Assim, o folclorista se preocupou em ressaltar o perfil social de alguns violeiros da cidade de Piracicaba e região, tais como: Agostinho de Aguiar, nascido em 1906, pedreiro; Sebastião Roque, nascido em 1904, lavrador, entre outros. Chiarini, filiado PCB, fez questão de registrar a resposta de Luiz Carlos Prestes, principal expressão do partido, aos versos que foram escritos em sua homenagem, por Sebastião Roque:

(...) enviado-me alguns de teus versos (...) cumprimento-lhe também pela orientação popular que da a tuas quadras. Como homem do povo, e que vive as misérias crescentes que atinge cada vez mais as massas trabalhadoras, não poderia deixar de refletir em teus versos os sofrimentos populares. (sic) (CHIARINI, 1947, p. 108)

Sebastião Roque Ortiz era lavrador, alfabetizado e cantava cururu desde o final da década de 1910, compondo também modas de viola e caninha verde. Conhecia músicas apenas de ouvido, como vários outros cantadores. (CHIARINI, 1947, p. 197) Embora não tenhamos conseguido localizar os versos do compositor, a carta de agradecimento de Prestes nos oferece uma pista importante: os compositores e violeiros sertanejos utilizavam sua arte

para emitir opiniões sobre a política e sobre as condições de vida da classe trabalhadora, mesmo com o avanço da profissionalização e dos ditames do mercado. O mesmo Sebastião Roque escreveu uma toada de cururu, sobre a situação do lavrador brasileiro, situação essa que, possivelmente, fazia parte de seu cotidiano:

Minha terra é um novo mundo/Que se chama Brasil
Tem 42 milhões de filhos/Espalhados pelo país
É um país de tanta riqueza/E muitos filhos na pobreza/Se ter um bem de raiz
Eu comparo o Brasil/Como um grande fazendeiro
Que tem bastante filhos/E todos eles são herdeiros
Mas os filhos pobres deserdados/ E ainda desprezados /Que nem porco no chiqueiro
(...)
Os pobres estão desacordando/É com muita razão
Até de fazer lavoura/Estão perdendo a inclinação
Porque pobre de um brasileiro/Trabalha o ano inteiro
Só pra pagar o aforo do chão.³

Segundo Tamás Szmrecsányi, o pós-1930 foi marcado pela acentuação de uma estrutura fundiária extremamente concentrada, bem como a subordinação dos trabalhadores rurais aos interesses da grande propriedade fundiária. (SZMRECSÁNYI, 1984, P. 175) Em *A questão agrária*, Caio Prado Júnior afirma que “a concentração de terras e propriedades (...) significa também concentração de domínio de recursos econômicos que constituem a única fonte de subsistência daquela população.” (PRADO JR, 1979, apud SZMRECSÁNYI, 1984, p. 174) A letra acima denuncia as péssimas condições de vida do pequeno lavrador, no caso o arrendatário de terra – uma das possibilidades de produção agrícola vigente no período. Provavelmente o aumento do preço do aforamento da terra, aludido na canção acima, esteja relacionado à expansão da indústria canavieira na região de Piracicaba: segundo Terci e Peres, no final dos anos 1940 as “usinas de açúcar já demonstravam claramente a sua condição de proprietárias de terra e o seu interesse em expandir suas propriedades limitando portanto a disponibilidade de terras no município e região”, fator esse que pode ser a explicação para o aumento do preço do aforamento da terra. (PERES; TERCI, 2003, p.13)

Notamos que a produção das composições sertanejas da cidade de Piracicaba – como os cururus e modas de viola – tinha relação direta com o cotidiano dos músicos, sobretudo com as relações de trabalho nas quais estavam inseridos. Várias composições expressavam a opinião dos compositores – que eram trabalhadores de diferentes categorias profissionais – sobre as condições de trabalho e também sobre a situação política do período. É o que notamos no trecho da moda de viola intitulada “A greve na fábrica”, registrada em 1949:

No dia 13 de março/Logo que o sol saíu/A fábrica apito/
Operário tudo saiu/Pra fazer a grande greve/E o gerente consentiu

Dos operário fazer greve/Tudo da a razão/Que as coisas subiu o preço
E o ordenado [não]/Coitado dos operário/Agora criaram coragem
Fizerão essa greve/Pra vê se tinha vantagem/Quem fez essa grande greve
Foi a fiação e tecelagem/Os operário eu não sei/O que eles imagina
Eu escutei fala/Por boca de uma menina/Fizerão para a fábrica
E para a oficina/O gerente se viu mar/Usou sua disciplina
Mandou vim polícia/De resolvê a carabina/Que esparramou os home
E tropelaram as menina⁴

Segundo Roberto Correa, a moda de viola é uma “narrativa extensa, história cantada em dueto, na maioria das vezes, com dez, doze ou mais estrofes.” (CORREA, 2000, p. 67) Os temas também são variados e exprimem o trabalho, a vida a morte, o cotidiano e o fantástico no mundo rural. Observa Correa que geralmente, a cada duas estrofes, “os violeiros fazem o recorte na viola, uma *batida* ritmada”, para que os dançadores da catira realizem suas evoluções. (CORREA, 2000, p. 67) Escrita de próprio punho, com várias marcas da oralidade, a letra da música acima não possui autoria identificada. Muito provavelmente a intenção do compositor foi a de registrar o movimento dos trabalhadores da fábrica de tecidos Arethusina, uma das principais indústrias da cidade. Assim, percebemos o potencial da documentação referente ao Centro de Folclore de Piracicaba que, entre outros aspectos, nos permite abordar produção da música sertaneja como forma de registro das relações de trabalho na cidade. O autor da “Moda da Greve” atua como um narrador, tal como analisado por Walter Benjamin: ele retira da experiência aquilo que conta, da sua própria ou a relatada por outros – alguns dos fatos narrados foram ouvidos “por boca de uma menina”. Para Benjamin, “A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte que recorrem todos os narradores” Assim, a narrativa é uma “forma artesanal de comunicação”, mas não é mera transmissora do fato “puro em si”. Longe se configurar como mero relatório informativo, o ato de narrar traz a marca direta do narrador, “como a mão do oleiro da argila do vaso”. O narrador “incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes”, atuando como uma espécie de formador de opinião. (BENJAMIN, 1986, pp. 213-240)

Os conflitos entre trabalhadores e patrões também estão presentes em trecho da moda de viola que se segue, recebida por João Chiarini em fevereiro de 1954, intitulada “Patrão e Operário”, de autoria de Joao Romão:

Eu inventei essa moda pra cantar na radiação
Sobre a vida do Operário e da vida dos Patrão
O patrão paça aregalo e não tem contentação
E os pobre trabalhador so padece judiação
Estou dizendo a verdade na minha comparação
Brasileiro é que trabalha estrangeiro e que é Patrão
Os Patrão junta inpregado e num paga Preço Bão

Ainda as veis querem fazer o pagamento a prestação
Os operário trabalha so mesmo por precisão
Sogêitando ganha poco pra num lhe farta o pão
Os operário levanta fais greve contra os patrão
Logo diz que é comunista i já manda pra Prizão
Os operário tem culpa de sofre percigição
Pra morde serm Bastante e não ter combinação
De via de se reunirem sustentando as opinião
E ranjar a propriedade e formar comição
Que trate dos interesse se num querem escravidão⁵

A letra acima também foi escrita de próprio punho e, assim como a “Moda da Greve”, também é carregada de marcas da oralidade, cuja escrita não obedece às normas gramaticais. Foi escrita num momento em que Getúlio Vargas, que havia sido eleito com um expressivo voto operário, exaltava a lei trabalhista e a participação dos trabalhadores em colaboração com os poderes públicos. No entanto, o segundo governo de Vargas também foi marcado pelo aumento da insatisfação dos trabalhadores com os rumos da economia do país e pelo fortalecimento do movimento operário. Destaca-se nesse momento a atuação das comissões de fábrica, que, segundo Negro e Silva, foram as principais responsáveis pelas iniciativas e dinâmica do movimento operário. (NEGRO; SILVA, 2003) No trecho da letra citada acima, são ressaltadas a exploração do trabalhador, que se sujeita a “ganha poco pra num lhe farta o pão”, e ao mesmo aponta a tradicional forma de resistência, a greve. No entanto, o autor da moda de viola também aponta os obstáculos enfrentados pelos trabalhadores na luta contra os patrões: a perseguição policial e a dificuldade de organização.

Diante do material aqui analisado, percebemos que a música sertaneja produzida na cidade de Piracicaba nos anos 1940 e 1950 é testemunha de aspectos do mundo do trabalho e da política no período. Apesar da crescente intervenção da indústria fonográfica no processo de produção e gravação, trabalhadores de diferentes categorias profissionais, informados por ritmos e práticas oriundas do meio rural, ainda conseguiam fazer da música um instrumento para narrar suas experiências e se posicionar criticamente em relação ao seu cotidiano.

Referências

- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. 8ª Edição Revista. São Paulo: Brasiliense, 2012
- CALDAS, Waldenyr. *Acorde na aurora: música sertaneja e indústria cultural*. São Paulo: Editora Nacional, 1979.
- CHIARINI, João. Cururu. *Revista do Arquivo Municipal*. São Paulo. Ano 13, Vol. CXV jul/set 1947.
- CORREA, Roberto. *A arte de pontear viola*. Brasília/Curitiba: Ed. Autor, 2000

- FERREIRA, Jorge. A redemocratização de 1945 e o movimento queremista. In: FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucília de Almeida Neves (org.). *O Brasil republicano. O tempo da experiência democrática*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, v. 3.
- MORAES, José Geraldo da Vinci de, *Metrópole em Sinfonia. História, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.
- NEGRO, Antonio Luigi, SILVA, Fernando Teixeira da. Trabalhadores, Sindicatos e Política (1945-1964). In: FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucília de Almeida Neves (org.). *O Brasil republicano. O tempo da experiência democrática*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, v. 3.
- PERES, Maria T., TERCI, Eliana, Os Impactos da Expansão Canavieira –Açurareira no Mercado de trabalho em Piracicaba. Peres, Maria T., TERCI, Eliana, Os Impactos da Expansão Canavieira –Açurareira no Mercado de trabalho em Piracicaba. *Anais do V Congresso Brasileiro de História Econômica e 6ª Conferência Internacional de História de Empresas*, 2003, Caxambu, p.13.
- PRADO JR., Caio. A Questão Agrária. São Paulo: Brasiliense. 1979. Apud SZMRECSÁNYI, Tamás, op.cit.
- SANTA ROSA, Sergio. Prosa de Cantador: a história e as histórias dos cururueiros paulistas. Botucatu: FEPAF, 2007
- SZMRECSÁNYI, Tamás. O desenvolvimento da produção agropecuária. In FAUSTO, Boris (org). *História Geral da Civilização Brasileira. O Brasil Republicano*. Tomo III, 4º Vol. São Paulo: Difel, 1984.
- VILELA, Ivan, Contando a própria história. In: STARLING, Heloisa Maria Murgel, MARTINS, Bruno Viveiros. *Imaginação da Terra. Memória e utopia na moderna canção popular brasileira*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012

¹ Ata de Reunião da Diretoria, realizada em 30 de Maio de 1945. **Atas**. Centro de folclore de Piracicaba. Centro Cultural Martha Watts/Universidade Metodista de Piracicaba.

² Jaime de Lima. Poesia do que era o Brasil de 1930 para atrás e o da época atual. 1947. **Poesia Popular**. Centro de Folclore de Piracicaba. Centro Cultural Martha Watts/Universidade Metodista de Piracicaba.

³ Sebastião Roque, Os pobres lavradores, . **Poesia Popular**. Centro de Folclore de Piracicaba. Sem data. Centro Cultural Martha Watts/Universidade Metodista de Piracicaba.

⁴ Moda da Greve. 1949. **Poesia Popular**. Centro de Folclore de Piracicaba. Centro Cultural Martha Watts, Universidade Metodista de Piracicaba.

⁵ João Romão, Moda de Viola Operário e Patrão. 1954. **Poesia Popular**. Centro de Folclore de Piracicaba. Cultural Martha Watts/Universidade Metodista de Piracicaba