

DISSERAM QUE EU VOLTEI MEXICANIZADO: SERTANEJO RAIZE A INCORPORAÇÃO DA CANÇÃO RANCHEIRA

Danilo Cymrot¹

RESUMO

O presente artigo tem como objetivo analisar o fenômeno da incorporação da canção rancheira mexicana na música caipira brasileira por duplas das décadas de 1950, 1960 e 1970; os fatores históricos, socioeconômicos, culturais e pessoais que podem ter contribuído para essa incorporação; a resistência por parte de artistas e jornalistas a essa incorporação e a visão de alguns dos cantores caipiras modernizadores sobre o que entendem por sertanejo *raiz*. Para tanto, foram consultados os acervos dos jornais *O Estado de S. Paulo*, *Jornal do Brasil*, *Folha da Manhã*, *Folha da Noite*, *Folha de S. Paulo* e do site *Recanto Caipira*. Foram realizadas entrevistas com cantores caipiras/sertanejos da geração dos anos 1960 e 1970.

Palavras-chaves: música sertaneja, música rancheira, rádio, raiz

ABSTRACT

The present article analyzes the phenomenon of the incorporation of the Mexican ranchera song in Brazilian caipira music by the duos of the 1950s, 1960s and 1970s; the historical, socioeconomic, cultural and personal factors that may have contributed to this incorporation; the resistance of artists and journalists to this incorporation and the vision of some of the modernizing caipira singers about what they mean by the sertanejo *raiz*. For that, the collections of the newspapers *O Estado de S. Paulo*, *Jornal do Brasil*, *Folha da Manhã*, *Folha da Noite*, *Folha de S. Paulo* and *Recanto Caipira* website were consulted. Interviews were conducted among caipira/sertanejos singers from the generation of the 1960s and 1970s.

Keywords: Sertaneja music, music rancheira, radio, roots

INTRODUÇÃO

A canção rancheira mexicana, apesar de ter se tornado um dos símbolos da identidade mexicana e ter sido acusada de ter contaminado a música caipira brasileira, tem por si só uma origem híbrida. No fim do século XVIII, a ópera e o *bel canto* começaram a ganhar popularidade no México.

¹ Doutor em Criminologia pela Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo – USP. Pesquisador do Centro de Pesquisa e Formação do Sesc em São Paulo.

Em 1827, foi revogada uma lei espanhola de 1799 que proibia óperas no México em qualquer outro idioma que não fosse o espanhol. Isso incentivou a contratação de companhias de ópera italianas para se apresentarem no México e fez com que muitos mexicanos entrassem em contato com gostos e estilos europeus contemporâneos.

Outra importação musical que teve grande impacto no México a partir do começo do século XIX, desta vez na esfera da cultura popular, foi a valsa. Ela chegou a ser denunciada pela Igreja como uma importação corrupta, obscena e perniciososa da “degenerada” França. A valsa se espalhou rapidamente pelo México e se tornou o modelo musical mais comum para a composição de canções (GRADANTE, 1982, p. 37-38). As grandes feiras agrícolas da região do Bajío (províncias de Guanajuato, Jalisco, Querétaro, Aguascalientes e Michoacán), por sua vez, tornaram-se veículos para a difusão das canções sentimentais e românticas para regiões da república mexicana que raramente tinham influência de fontes externas. Assim, a canção tornou-se crescentemente popular entre a população rural e uma forma mais simples, rústica, adaptada ao gosto rural, cada vez mais afastada da fonte original italiana, designada posteriormente de canção rancheira, começou a surgir.

Durante a administração de Porfirio Díaz (1876-1910), o México voltou seus olhos para os padrões culturais, econômicos e sociais dos Estados Unidos e da Europa. Nesse período, a canção romântica e sentimental cantada no estilo *bel canto* pelas classes médias e altas urbanas, muitas com títulos em francês, pareciam mais europeias do que mexicanas, embora muitas fossem compostas por mexicanos. No começo do século XX, o desenvolvimento dos meios de transporte e comunicação aproximaram as áreas urbanas e rurais. Por sua vez, o fervor nacionalista que teve o seu auge na Revolução Mexicana de 1910 mudou a autoimagem da nação, aumentando o orgulho de ser mexicano. A decisão do líder de orquestra Miguel Lerdo de Tejada de vestir seus músicos de *charro* em 1901, para se diferenciar de quem tocava música europeia, foi uma manifestação deste novo nacionalismo, embora a canção popular tocada por essa orquestra continuasse “domesticada pela inspiração italianizante”.

A Revolução Mexicana de 1910 foi acompanhada pela glorificação cultural do homem comum e sua herança musical tradicional, desprezada durante o Porfiriato. Cantores profissionais começaram a popularizar nos teatros da Cidade do México canções que eram previamente cantadas somente por trabalhadores das fazendas. Cantadas entre os atos de apresentações dramáticas, essas canções logo ficaram conhecidas como canções rancheiras² (GRADANTE, 1982, p. 42-44).

² Sobre a invenção da tradição popular e do folclore por movimentos nacionalistas, cf. BURKE, 2010.

De acordo com Nishi, são justamente os trompetes, cujo timbre é tomado como denotativo do México, que diferenciam as rancheiras dos ritmos paraguaios, também ternários. Outros elementos que caracterizam a rancheira e outros gêneros reconhecidos como vindos do México são recursos vocais como os gritos “ui, ui, ui, ui”, típicos dos *mariachis*, e efeitos de performance, como duplas que cantam vestidas de *mariachis*. No entanto, em algumas versões brasileiras de músicas mexicanas, os trompetes característicos da rancheira são substituídos pelo acordeon da música sertaneja, o que já constitui um hibridismo (apud OLIVEIRA, 2009, p. 70).

O objetivo deste artigo consiste justamente em analisar o fenômeno da incorporação da canção rancheira mexicana na música caipira brasileira por duplas das décadas de 1950, 1960 e 1970, os fatores históricos, socioeconômicos, culturais e pessoais que podem ter contribuído para essa incorporação e a visão de alguns desses cantores modernizadores sobre o que entendem por sertanejo *raiz*.

DOS FILHOS DE MIGUEL

Enquanto folcloristas brasileiros queixavam-se da incorporação da rancheira pela música caipira, a cantora mexicana de rancheiras Amalia Mendoza queixava-se: “Nossa canção rancheira é apreciada mais no estrangeiro. (...) Os mexicanos não apreciam suficientemente nosso folclore, nos interessa mais impulsionar os artistas de outras nações e apoiar movimentos musicais externos. Não valorizamos o que é nosso” (apud GRADANTE, 1982, p. 37).

Para Allan de Paula, a mistura da música sertaneja com gêneros musicais estrangeiros – principalmente o bolero, a rancheira, a guarânia, o rasqueado e a polca – iniciou-se na segunda metade dos anos 1930, intensificou-se na década de 1940 e “tornou-se extremamente visível a partir de 1950”, a ponto de considerar a música sertaneja historicamente “um dos gêneros da música brasileira mais relacionado com elementos estrangeiros” (OLIVEIRA, 2009, p. 296-297). Rosa Nepomuceno descreve a música sertaneja do final dos anos 1950 como uma “confusão de *mariachis*, sanfonas e violas” (NEPOMUCENO, 1999, p. 147-148).

Conforme aponta Gustavo Alonso, embora fosse um fenômeno que já ocorria antes, a partir da década de 1950 a mistura da música rural com gêneros estrangeiros, especialmente mexicanos e paraguaios, se acelerou muito, com a popularização do compacto simples, do compacto duplo e, mais tarde, dos LPs, bem como do rádio. A incorporação do bolero mexicano teria aberto portas para a rancheira (ALONSO, 2015, p. 35-37).

Allan de Paula aponta, por sua vez, que os *charro films* “popularizaram por todo o mundo a figura dos *mariachis*, com sua vestimenta característica

e sua formação instrumental com violões, violinos e trompetes, além de toda uma geração de cantores mexicanos, tais como Pedro Infante e Miguel Aceves Mejía” (OLIVEIRA, 2009, p. 301)³. Os gêneros paraguaios e mexicanos foram apropriados pela música sertaneja também através da prática comum das versões. Em muitos casos, havia apenas a adaptação de canções paraguaias e mexicanas para versões brasileiras, onde, muitas vezes, mantinha-se o arranjo e mudava-se o idioma da letra – com tentativas frequentes de traduções literais, na medida do possível (OLIVEIRA, 2009, p. 302).⁴

Wladir Dupont, em artigo de 1991 sobre a influência da cultura mexicana sobre a brasileira, também atribui à popularidade do cinema mexicano das décadas de 1940 e 1950 o começo da presença mexicana no “inconsciente brasileiro”. Os filmes do gênero “cine de cabareteiras” trouxeram consigo o bolero, “a expressão musical mexicana maior”, e ídolos como Jorge Negrete, Pedro Infante, Toña la Negra, *don* Pedro Vargas, Miguel Aceves Mejía, Trio Los Panchos. Por outro lado, Dupont assinala também o importante papel das turnês de Mejía e do programa do radialista Zé Bettio, campeão de audiência na década de 1970, para a interiorização da rancheira mexicana no Brasil:

Além do bolero, forte também na música popular brasileira é a influência de outro gênero musical tipicamente mexicano, “la ranchera”, ou a nossa música sertaneja ou caipira. Há muito tempo, pelo menos há uns 30 anos, boa parte dessas canções no Brasil são versões de composições mexicanas, letra e música, com arranjos à base do *mariachi*, o conjunto musical típico mexicano. No interior de São Paulo existem até conjuntos cujos integrantes se vestem como *mariachis* para tocar suas músicas. Quando vinha ao Brasil nos anos 60, o cantor Miguel Aceves Mejía, um dos reis da *ranchera* no México, se apresentava só no interior de São Paulo, onde estava – e está até hoje – seu grande público. É por essa razão que o veterano radialista paulista Zé Bétio, um apaixonado pelas coisas do México, toca, em seu programa diário na Rádio Capital, muita música mexicana, pois sabe que seus ouvintes estão espalhados pelo interior do Estado (DUPONT, 1991, p. 9).

3 Tárík de Souza atribui ao *cowboy* campineiro Bob Nelson a origem do “condimento importado para o segmento sertanejo”. Posteriormente, “sobreviriam as descabeladas guarânicas, os boleros e os sopros de *mariachi* de duplas como Pedro Bento e Zé da Estrada, Cascatinha e Inhana, Biá e Bolinha, Lourenço e Lourival, Milionário e Zé Rico, Duda e Dalvan, muitos deles modelados no sotaque mexicano de Miguel Aceves Mejia”. Souza reconheceu nas duplas sertanejas dos anos 1990, Chitãozinho e Xororó, Leandro e Leonardo e Zezé Di Camargo e Luciano, o “alinhamento vocal em terças, modulado pelo vibrato herdado dos *mariachis*” (SOUZA, 1998, p. 4). A difusão do cinema mexicano no Brasil foi impulsionada, em grande parte, pelos Estados Unidos em sua Política de Boa Vizinhaça, que tinha como objetivo trazer os países latino-americanos para a sua esfera de influência durante a Segunda Guerra Mundial. Para mais informações, recomenda-se CASTRO, 2011.

4 É o caso de *Gorrioncillo del Pecho Amarillo*, rancheira mexicana dos anos 1940 de muito sucesso, popularizada no Brasil por Miguel Aceves Mejía, cuja versão em português *Passarinho do Peito Amarelo* foi gravada por várias duplas, incluindo Tibagi e Miltinho e Milionário e José Rico (OLIVEIRA, 2009, p. 302).

O programa de Zé Bettio era o mais caro do rádio brasileiro e chegava a receber dos fãs uma média de cinco mil cartas por semana, inclusive do exterior, principalmente de Portugal. Na época, desejando veicular uma propaganda, uma grande fábrica de caminhões fez uma pesquisa entre os 465 mil caminhoneiros existentes então no Brasil, para concluir que 68% deles ouviam Zé Bettio religiosamente, mais um indício de que a música que Zé Bettio tocava era levada para o interior de São Paulo e que, portanto, o radialista exerceu importante papel de mediador entre a cultura mexicana e a cultura caipira. A seleção musical do programa ficava a cargo de seu filho Betinho. Além dos boleristas Altemar Dutra, Lindomar Castilho e Waldick Soriano, o programa chegava a tocar “meia-hora de Miguel Aceves Mejia, dedicada aos motoristas de táxi de todo o Brasil” (MONTANDON, 1976, p. 22)⁵.

SOMBRERO DE PALHA

De todos os artistas sertanejos comumente apontados como pioneiros da incorporação da canção rancheira, os mais identificados com o gênero foram Pedro Bento e Zé da Estrada, que gravaram a rancheira *Taça da dor* em um compacto em 1959⁶, passaram a se vestir de *mariachis* nas capas dos discos e nos shows e ficaram conhecidos como *Os amantes da rancheira*⁷. O primeiro disco no qual Pedro Bento e Zé da Estrada aparecem vestidos com trajes típicos mexicanos é de 1960: *Pedro Bento e Zé da Estrada e suas rancheiras*. Pedro Bento, no entanto, aponta Miguel Aceves Mejía, que ouvia por disco e no rádio e viu cantar em Ribeirão Preto em 1963, como sua maior influência, inclusive para se vestir de *mariachi*.⁸

Em sua autobiografia, Pedro Bento relata que um alfaiate confeccionou, a seu pedido, três conjuntos da roupa de *mariachi* desejada. Entretanto, ficaram faltando os chapéus, que foram confeccionados pelo próprio

5 Zé Bettio também era músico e já em seu segundo compacto, em 1958, pela Chantecler, gravou a rancheira *Martim Pescador*, de Francisco Pracânico e Emílio Magaldi. No ano seguinte, gravou a rancheira *Andradas*, de Teddy Vieira (PERIPATO, Sandra Peripato. Disponível em: <www.recantocaipira.com.br/duplas/ze_bettio/ze_bettio.html>. Acesso em: 15 jan. 2017).

6 Entrevista concedida na casa de Pedro Bento em 24 de agosto de 2015. O compacto 78 rotações ao qual Pedro Bento faz referência é o Continental – 06/1959 – nº 17.684, de 1959. A informação foi retirada do site *Recanto Caipira*. No entanto, o mesmo site diz que tal compacto foi gravado em 1957, informação reproduzida por Rosa Nepomuceno (NEPOMUCENO, 1999, p. 145).

7 O nome *Os amantes da rancheira* teria sido dado por um locutor de rádio, Nassim Filho, que passou a anunciar dessa forma o programa da dupla, na Rádio Tupi, pois já haviam gravado muitas rancheiras. A alcunha aparece pela primeira vez no disco de 1961, *Os amantes da rancheira* (Entrevista concedida no apartamento de Pedro Bento em 24 de agosto de 2015).

8 Entrevista concedida no apartamento de Pedro Bento em 24 de agosto de 2015.

Pedro Bento e por Celinho, o sanfoneiro que acompanhava a dupla. Quando de um show na cidade de Brotas, compraram doze chapéus de palha e, a partir deles, fizeram três chapéus mexicanos. Assim, aqueles doze chapéus foram recortados, remontados, forrados com veludo e transformados nos primeiros chapéus mexicanos “made in Brasil” (LEME, 2013, p. 68). Em entrevista concedida a mim, no entanto, Pedro Bento contou que o público exigiu autênticos *sombrieros*, rejeitando a versão híbrida:

O povo aceitou. Porque esse negócio de roupa mexicana é o seguinte, não sei se você vai entender: a dupla sertaneja – sertanejo, que eu digo, geral – o Brasil não tem uma indumentária. Sabe, uma indumentária no Brasil não existe. Então eu via Alvarenga e Ranchinho, Tônico e Tinoco mesmo (...), a apresentação deles em circos era um chapeuzinho de palha, que nem o Mazaroppi, (...) uma calça rasgada no joelho, pintava o dente de preto, lencinho no pescoço, que nem Jeca Tatu. Essa era a roupa deles. Agora, aí quando nós entramos, cantava, como eu vou cantar um bolero com uma roupa dessa, né? Então não tinha jeito. Aí foi onde eu comecei a mudar um pouquinho o estilo de roupa. (...) Esse negócio da roupa do *mariachi* mexicano eu fui pra fazer um teste, pra ver o que que o povo achava. Falei pro Zé: “Zé, vamo entrar assim desse jeito só pra ver o que acontece”. E entramos. Chapeuzinho de palha, de palha mesmo, forrado com veludo e desenhado, nós mesmos desenhamos, chapéu de palha desses que usa no interior pra trabalhar na roça, né? Aí cantamos uma, duas vezes com ele no circo, aí o povo começou a perguntar: “Cadê o chapeuzão?” Aí eu falei: “Ih Zé, agora nós vamos ter que se virar”. Aí deu sorte que veio um cantor mexicano com nome Pepe Ávila [maestro e compositor argentino radicado no Brasil], um *mariachi* aqui, dar show em Pinheiros, brigaram aí, a banda dele, e ficou com todas as roupas. Ele era dono, né? Aí vendeu pra nós.⁹

Pedro Bento relata em sua autobiografia que tinha gente que vinha aos shows “só para ver os chapéus coloridos” e que, por causa da roupa, “a maior novidade da época”, “até hoje o povo pensa que eles são do México” (LEME, 2013, p. 67). A dupla chegou a tentar parar de usar as roupas de *mariachi*, por causa do trabalho que dava carregar doze conjuntos, com doze *sombrieros*, mas não conseguiu, por pressão do público e do mercado, uma vez que o traje mexicano era fundamental para a identidade da dupla:

Não, que o contratante vinha, falava “quero o show Pedro Bento e Zé da Estrada com roupa de *mariachi*. Chapeuzão.” (...) Foi... nós fomos em Barretos, faz uns vinte anos, tentamos tirar. Fomos em Barretos sem o chapéu mexicano, sabe? De country. Anunciando a queima do alho. Pedro Bento, Zé da Estrada, Celinho (...). Entramos, o povo disse “não é eles não”. Não acreditaram que era nós. Por causa da roupa.¹⁰

Os arranjos das músicas da dupla eram feitos por Ramon Perez, argentino de Rosário que tocava trompete, as marcas da canção rancheira. Conheceram-no como chefe da bandinha de um circo no interior de São

9 Entrevista concedida no apartamento de Pedro Bento em 24 de agosto de 2015.

10 Entrevista concedida no apartamento de Pedro Bento em 24 de agosto de 2015.

Paulo no qual a dupla se apresentou. Por um lado, era comum os circos terem bandas de sopro ao estilo militar. Por outro, era comum duplas caipiras se apresentarem nesses espaços. Pedro Bento já estava com a ideia de colocar trompete na banda porque as canções rancheiras estavam agradando ao público, cada vez mais, e o contratou. A parceria durou até a morte de Ramon Perez.¹¹

El Capiro: planta rasteira ontem, raiz hoje

A incorporação da rancheira pela música sertaneja encontrou resistência daqueles que acreditavam que modernizadores da música caipira como Pedro Bento e Zé da Estrada, Belmonte e Amaraí, Tibagi e Miltoninho, Nete e Dorinho, Milionário e Zé Rico e Trio Parada Dura estavam contaminando e corrompendo uma música pura, rural, folclórica, tradicional, popular, nacional, autêntica e *de raiz* com modismos estrangeiros impostos pela indústria cultural (ALONSO, 2015, p. 38)¹².

Rachel Regis, por sua vez, acusava Miguel Aceves Mejía de “prostituir” o folclore mexicano no show *Noite Mexicana*, que apresentou no Palácio das Convenções do Anhembi em 1977:

Agora, só resta esperar que eles prostituam nosso samba em El Salvador: a mesma equipe que conseguiu tornar o tango portenho em alegorias para inglês ver (bem aqui, no Anhembi) promete trazer “folclore” mexicano com “riquíssima montagem, guarda-roupa fabuloso e um elenco importante”. Um negócio que dá certo (talvez por isso é a mais antiga profissão do mundo), Noite Mexicana – como se chamará a produção – vem prometendo apenas dois dias (19 e 20 de março) no Anhembi. Depois, como a tradição indica, eles ficarão mais e mais, “a pedidos”. (...) Esquece Manoel Poladian, o produtor, que o folclore latino-americano nasceu substantivamente através de brutais lutas pela sobrevivência: os adjetivos são dispensáveis, para anunciá-lo. Mas, para prostituir esse produto cultural, a Euterpe – que o promove – colocou paetês nos sombreiros e encheu de variações o simplório (e por isso mesmo atraente e valioso) corrido mexicano (REGIS, 1977, p. 4).

11 Entrevista concedida no apartamento de Pedro Bento em 24 de agosto de 2015. Cf. LEME, 2013, p. 63.

12 Marcus Pereira dizia que seu projeto de vida era “resgatar” a esquecida cultura nacional, valorizá-la e combater a “imposição da música estrangeira de má qualidade”. Nesse projeto, a música rural era mais uma linha de frente da luta contra o que ele considerava “estrangeirismos”. A música sertaneja era o principal inimigo (ALONSO, 2015, p. 142). Em nome do “purismo” do campo e contra o “comercialismo” musical, Rolando Boldrin recusava em seu programa instrumentos eletrônicos e as influências estrangeiras (Ibid. p. 185). Boldrin dizia: “Modernizar não é você pegar uma música americana e chupar os arranjos, pegar a mexicana e botar letra em português. A gente tem que modernizar o que é da gente” (apud NEPOMUCENO, 1999, p. 23).

Curiosamente, o mais velho dos Hermanos Zavalas, que participaram do show no Anhembi, veio a São Paulo passando por Buenos Aires e Montevideu onde, como membro da Sociedade Mexicana de Compositores, pretendia acionar seus colegas dessas três cidades para tentar um maior intercâmbio de artistas e compositores e para “rebater a invasão saxônica e tentar furar o bloqueio”. Os Zavalas nunca haviam gravado justamente “por não concordar com as imposições dos donos do mercado”. (MARIA-CHIS, 1977, p. 1)

Em matéria de maio de 1981 da *Folha de S. Paulo*, que elogiava Almir Sater e Renato Teixeira por utilizarem a música caipira “nas fontes mais puras”, mas “sem purismos” e sem “forçar a barra”, é dito que artistas da música sertaneja como Milionário e José Rico, apesar de não trafegarem “pela avenida Paulista” e não tocarem nas rádios Cidade ou Antena Um, conseguiam rivalizar com Roberto Carlos em vendagem de disco. Almir Sater e Renato Teixeira teriam harmonias elaboradas e ricas. Ainda que passassem pelas rancheiras, isto ocorreria “depois dum trabalho de reelaboração, onde convivem outras informações”. Já os sertanejos como Milionário e José Rico são retratados de forma diferente:

Bem, há deformações no gênero. Há grupos que lembram os uivos emitidos pelo triste Miguel Aceves Mejía; outros são *mariachis*; alguns se assemelham com John Wayne, embora não saibam a diferença entre um bernal e um capo. São deformações que afetam não apenas o visual mas também o lado artístico do trabalho. Assim há incidências de guarânias, boleros e marchinhas afins. A renovação é pouca, atende, mais do que na MPB da cidade, a uma jogada da indústria fonográfica, onde as duplas surgem como uma resposta ao mercado, cantando coisas que o público quer ouvir naquele momento. É a moda, gente (ALMEIDA, 1981, p. 11).

Miguel de Almeida acusava, em dezembro de 1981, o filme *Estrada da Vida*, estrelado por Milionário e José Rico e dirigido por Nelson Pereira dos Santos, de ser alienador, apesar de ter agradado ao governo comunista chinês, que convidou Milionário e José Rico para uma turnê na China:

Só que a estética da beleza da forma como existe na Globo e no cinema brasileiro – naqueles filmes e autores citados acima – não serve pra nenhum esclarecimento. Serve apenas para melhor esconder o Brasil. Qual o avanço, a revelação que uma fita como “Bye Bye Brasil” traz à discussão? Ou melhor: o que adianta um filme como “Estrada da Vida”, de Nelson Pereira dos Santos, onde o conteúdo parece fornecido pela indústria do disco, não pelos artistas, vítimas do mercado fonográfico? O filme parece mais interessado em estar análogo às fitas de country-music americanas do que preocupado numa revelação. A não ser que esses diretores tenham perdido o sentido da arte, tudo se explica melhor. (Todos sabem que Milionário e Zé Rico não são considerados artistas sertanejos, mas um produto forjado pela indústria do disco. Cantam, e todos ouviram, boleros, rasqueados, além de imitações de intérpretes mexicanos, como Miguel Aceves Mejía. Ou

melhor: o filme de cara sai dum pressuposto errado, que é uma utilização duma estética dos poderosos, não dos artistas. Claro que o produto bruto servirá somente como anestésico, além de contribuir para uma falsa imagem, a manutenção idiota duma sensibilidade tosca, pobre) (ALMEIDA, 1981b, p. 2)¹³.

A turnê chinesa de Milionário e José Rico também foi um estrondoso sucesso, explicado por José Rico nos seguintes termos:

O povo chinês é meio sertanejo, assim como o do Brasil de muitos anos atrás. São humildes, vivem do trabalho na roça, só têm um boi, um arado, trabalham de dia e de noite. Acho que por isso se identificaram com a gente. No filme, o Nelson mostra a nossa vida na roça, antes de virar cantor, uma vida sofrida.¹⁴

José Rico compôs uma canção em homenagem ao povo chinês e seus governantes, lançada no disco *Levando a vida*, de 1987, um ano após a viagem à China. Trata-se de *Mensagem de amor*, uma rancheira, a música camponesa mexicana, gravada com instrumentos emulando uma típica música chinesa. O resultado “é uma salada antropofágica de música sertaneja/rancheira/chinesa” (ALONSO, 2015, p. 85).

Curiosamente, a geração dos anos 1960 e 1970, que foi acusada de contaminar a música caipira *de raiz*, com o passar do tempo passou a ser vista pelas gerações posteriores como *raiz*, tradicionais¹⁵. Porém, enquanto fãs de Inezita Barroso usam o termo *raiz* para expressar a ideia de pureza, fãs de Milionário e José Rico usam o termo para expressar a ideia de tempo, de ancestralidade, mesmo que a música seja influenciada

13 Cf. mais críticas negativas a Milionário e José Rico e à “mexicanização” da música sertaneja em ALONSO, 2015, p. 67, 448.

14 Apud ALONSO, 2015, p. 208. O empresário José Raimundo deu a mim a mesma explicação para esse sucesso: “Mas o nosso estilo aqui foi fazer sucesso na China pra você ter uma ideia! (...) Subi no palco e vi aquela chinesa lá vibrando com Milionário e Zé Rico. Um chinês levantou com o violão lá, isso foi em 86, (...), eu falei: ‘olha, o que é a música! Como é que veio fazer sucesso aqui?’ Mas foi o filme. Você entendeu? Mas então, mas porque é a música falando do amor, da paixão, da roça, da lavoura. Mas aquele menino que tá lá na roça e quer vir pra cidade fazer sucesso, pra gravar, pra ser doutor, pra isso, tudo aquilo. Então eles sentiram na pele aquela vontade deles o cara fez” (Entrevista concedida no escritório de José Raimundo em 22 de agosto de 2015).

15 Para os sertanejos universitários dos anos 2010, por exemplo, “‘modão’ significa não apenas as canções caipiras de João Pacífico ou Tonico & Tinoco, da primeira metade do século XX, mas também as canções de ‘sertanejo raiz’ dos anos 1970 a 1990. Tudo era alinhado como parte de uma mesma tradição” (ALONSO, 2015, p. 428-429).

por gêneros estrangeiros (OLIVEIRA, 2009, p. 305).¹⁶ O segundo critério parece fazer mais sentido, uma vez que o ideal de pureza representa mais um discurso do que uma realidade, haja vista que até a moda de viola é um gênero híbrido. Por outro lado, se os sertanejos são os modernizadores que incorporaram gêneros musicais estrangeiros à música caipira, falar em sertanejo de *raiz* seria uma contradição.

Ironicamente, apesar de terem incorporado um gênero estrangeiro à música caipira, em 2008 Pedro Bento e Zé da Estrada foram indicados para concorrer à premiação de Melhor Álbum de Música Tradicional Regional ou de Raízes Brasileiras na 9ª Entrega Anual do Latin GRAMMY com o CD *50 Anos de Mariachis & Grandes Sucessos Sertanejos*. A dupla não venceu o prêmio (LEME, 2013, p. 204-205).

Não surpreende, assim, a declaração de Zezé Di Camargo de que a dupla Pedro Bento e Zé da Estrada seja sertanejo tradicional:

O veículo de comunicação que a gente tinha em casa era o rádio, o radinho de pilha. Eu ficava escutando aqueles programas do Linha Sertaneja Classe A, das rádios AM de São Paulo. Na época, os grandes sucessos eram Pedro Bento & Zé da Estrada, Tião Carreiro & Pardinho, Léo Canhoto & Robertinho. Eu fui acompanhando toda a evolução musical do sertanejo, mas gosto mesmo do tradicional (apud TELÓ; PIUNTI, 2015, p. 130).

Da mesma forma, Paula Fernandes equipara a moda de viola e a rancheira ao dizer: “O meu pai sempre gostou de moda de viola, aquela rancheira mesmo” (apud TELÓ; PIUNTI, 2015, p. 68). Já Ralf, da dupla Chrystian e Ralf, surgida nos anos 1980, contrapõe a novidade do rock à suposta *tradição* do Trio Parada Dura, que gravou rancheiras:

Eu ouvia muito rock também, tenho tudo do Pantera, do Megadeth. Se você ouvir Viajando pelo Brasil, vai perceber essa influência. Cantamos uma música do Trio Parada Dura, “Telefone mudo”, que começa com um rock que a gente criou. Até hoje eu ainda acho que se você não tiver nenhuma novidade, é melhor ficar em casa. Foi isso que a gente procurou fazer, uma coisa nova (apud TELÓ; PIUNTI, 2015, p. 211).

Por outro lado, os que eram acusados de serem contaminadores da música *de raiz* passaram a ser acusadores. Em 1986, José Rico assumia suas ambições mercadológicas e declarava: “Acompanhamos a evolução.

16 Ao mesmo tempo em que o público do sertanejo dos anos 1970 não preenche os critérios apresentados pela posição tradicionalista, ele ficou em uma situação de difícil mapeamento dentro do campo, pois não faz parte da posição moderna surgida nos 1990, relacionada com elementos como o *country music*, o *axé music* e o *pagode* (OLIVEIRA, 2009, p. 321).

Quem grava música folclórica hoje não vende. Tônico & Tinoco empacaram na toada e não são capazes de tocar um bolero. Nós tocamos de tudo e nos tornamos campeões” (apud ALONSO, 2015, p. 67). Já em 2013, seu parceiro Milionário declarava: “Eu acho que os universitários entraram no sertanejo, mas não sabem o que é música sertaneja. Eles vivem na sombra de muito artista aí. Então você vai perguntar pra eles o que é uma cerca de arame, o que é um carro de boi, um arado, eles não sabem nada disso” (apud ALONSO, 2015, p. 371).

A defesa das raízes parece ser mobilizada muitas vezes como defesa de território, quando o artista se sente ameaçado por novos artistas, das novas gerações, pela perda de público e espaço na mídia. Outras vezes, como sinal de prestígio e legitimidade. Nesse sentido, um sertanejo universitário pode até cantar música pop, mas reivindica sua legitimidade de cantor sertanejo ao provar que conhece e também sabe cantar a música *raiz*. Muito ilustrativo é também o caso de Dino Franco. Em 1979, lançou o LP *Dino Franco e seu mariachi*, em que gravou seis canções mexicanas¹⁷ e posou na foto de capa vestido de *mariachi*.



Fonte: site *Recanto Caipira*

Em 1985, apenas seis anos depois, o mesmo Dino Franco gravaria ao lado do parceiro Mouraí a canção *Nossa raiz*, uma moda de viola em que critica a mexicanização da música caipira. Se a letra pode ser acusada de hipocrisia, por outro lado pode também ser um recado para que os cantores não gravem apenas rancheiras, ou seja, para que gravem rancheiras mas não esqueçam das tradicionais modas de viola:

Nossa raiz

¹⁷ *O Jinete* (José A. Jiménez - Versão: Carlos Américo Rêgo), *A vida não vale nada* (José A. Jiménez - Versão: Dino Franco), *Cruz do esquecimento* (Juan Zaizar - Versão: Dino Franco), *O rei* (José A. Jiménez - Versão: Mourão Filho), *Adorado tormento* (Rubén Fuentes e Alberto Cervantes - Versão: Tupy), *Velhos amigos* (José A. Jiménez - Versão: Ado Benatti). Com Mouraí, gravou ainda uma canção francesa em 1988.

(Dino Franco e Mouraí)

Maior parte das duplas do rádio esqueceram da nossa raiz
 Só se lembra de gravar rancheira e estilo de outro país
 É um tal de bolero corrido, chamamé e polca canção
 Onde estão a nossa violeirada,
 As modas cantadas de viola e violão.
 No passado tivemos violeiros que cantaram sem nenhum defeito
 Até hoje eu sinto saudade e conservo meu grande respeito
 Dava gosto assistir uma dupla quando o povo aplaudia de pé
 Hoje em dia se vê repentista que são bons artistas mas duplas não é.
 Esta arte de cantar de viola e a vida do nosso sertão
 Vem do tempo do Brasil colonial vem marcada pela tradição
 É um caboclo dançando um catira uma era feliz que passou
 A viola tem alma e sente

Os filhos ausente que o tempo levou.
 Lá por volta dos anos cinquenta foi o auge de bons violeiros
 Raul Torres, Florêncio e Rielle que no rádio foram pioneiros
 Logo veio Tônico e Tinoco elevando nosso potencial
 Depois Zé Carreiro e Carreirinho
 Palmeira e Luizinho de nome nacional.
 As duplas de hoje em dia já querem ir mais além
 Esquecendo que o Brasil, é um violeiro também.

Pedro Bento relata que no começo da carreira a dupla sofreu muito com o preconceito de alguns radialistas, como um que quebrava seus discos e “deveria ouvir música americana o tempo todo só para querer aparecer, porque ele não entendia nada do que se cantava”. Conta que em uma visita que Zé da Estrada fez a uma emissora para divulgar seu disco novo, foi recebido por um rapaz que trajava uma camiseta toda escrita em inglês. Zé teria perguntado se ele sabia o que estava escrito em sua camiseta e ele teria respondido que “só usava porque era moda e todos os mocinhos e mocinhas do Brasil usavam e que o sonho de todos era o de ser americanos”. Quando o rapaz perguntou se Pedro Bento e Zé da Estrada era uma dupla americana, Zé da Estrada teria quebrado o disco na sua cabeça (LEME, 2013, p. 189-190).

Ainda que a história pareça mais um *causo*, nos indica que Pedro Bento, que sofreu forte influência da cultura mexicana, parece lamentar a influência da cultura estadunidense na juventude brasileira. O fato de Pedro Bento aceitar a incorporação da música mexicana, mas ter restrições

à incorporação da música estadunidense pode ser encarado como um contraponto a outro discurso, atribuído por Gustavo Alonso às elites culturais do Brasil, que aceitam o jazz integrado ao samba na bossa nova e o rock ao tropicalismo, mas veem como de mau gosto a incorporação do bolero, da rancheira e da guarânia, o que supostamente indicaria uma associação entre a deficiência econômica do México e Paraguai e deficiência cultural, além de preconceito pelo fato de México e Paraguai serem países majoritariamente indígenas.¹⁸

Esta hipótese, no entanto, pode ser questionada pela hipótese aqui defendida de que as elites culturais, principalmente de esquerda, valorizam artistas associados ao folclore latino-americano, com forte componente indígena, vistos como artistas de protesto ou de *resistência*, artistas cubanos e de países africanos economicamente deficientes. O que parece incomodar mais a essa elite é o que é encarado como um *pastiche* ingênuo de gêneros musicais vistos como *autênticos* e principalmente o romantismo exacerbado, visto como alienador e vulgar. Isso não explica, porém, por que alguns artistas são vistos como românticos e outros, que também cantam canções melodramáticas, não, conforme se verá adiante.

Em sua autobiografia, Pedro Bento louva a tradição e idealiza o passado: “Quando a dupla Pedro Bento e Zé da Estrada começou tudo era mais simples e bonito. A viola era a razão da cantoria e as duplas cantavam só com viola e violão” (LEME, 2013, p. 196). Pedro Bento faz um apelo “para esses novos violeiros que, de fato, cultuam a verdadeira música sertaneja, pedindo-lhes que não se deixem esmorecer frente às dificuldades, procurando manter a música raiz sempre em evidência, produzindo e interpretando músicas de qualidade, dignas daqueles que a criaram e a mantiveram até hoje” (LEME, 2013, p. 158).

Aconselhando os artistas novos, Pedro Bento diz que “eles têm que começar cantando música raiz” (LEME, 2013, p. 166). Segundo o cantor, os artistas do passado “cantavam com prazer. Não cantavam por dinheiro, não existia ganância e egoísmo por parte dos artistas, era um povo inocente e puro” (LEME, 2013, p. 192). Pedro Bento, no entanto, sinalizou em entrevista a mim concedida que, apesar de não ter sido uma imposição da gravadora, a adoção dos trajes típicos mexicanos respondeu consideravelmente a uma demanda do público e do mercado.

Pedro Bento e Zé da Estrada pareciam saber jogar com a variedade de públicos e com a indústria cultural. Lançando discos tanto com o

18 De acordo com Alonso, “a música sertaneja assinala outra antropofagização cultural, outra hierarquia de valores que não a hegemonicamente aceita como legítima pelas elites culturais, sobretudo aquelas dos anos 1970 e 1980” (ALONSO, 2015, p. 69-70).

repertório de rancheiras quanto de modas de viola, legitimavam-se ao mesmo tempo como defensores da modernização e da tradição, além de agradar dois públicos distintos, sem contar o fato de que parte do público poderia gostar de ambos os repertórios, enxergar ambos como *de raiz* ou, ao contrário de jornalistas, artistas e acadêmicos, simplesmente não ver tanto sentido nessas diferenciações.

Pedro Bento e Zé da Estrada, também, mudaram. O primeiro LP que gravaram, em 1960, já foi com “playback”. Tinha trompete, violino e guitarra; era tipo *mariachi*. Entretanto, nunca deixaram de gravar músicas *raiz*. Eram lançados três LPs por ano, às vezes, quatro; sendo um de viola e outro mais moderno. Muitos fãs da dupla gostavam de vê-la cantar músicas de *raiz*; outros já preferiam ouvir as rancheiras (LEME, 2013, p. 91)¹⁹.

Pedro Bento declarou que fazia sozinho a seleção de repertório dos discos da dupla, gravando as músicas que o agradassem, sem interferência da gravadora. Se ela interferisse, “ele não gravava”, o que vai de encontro ao discurso de que a incorporação da música mexicana pelos cantores sertanejos era uma imposição da indústria cultural. Por outro lado, Pedro Bento respondeu que a dupla não gravou em espanhol, para o mercado latino, porque “a gravadora não aceitou”, porque “não estava no estilo deles”. Se fosse para cantar em espanhol, a gravadora preferia “o original”. Além disso, a gravadora disse “que ia acabar o aceito da dupla *raiz*”²⁰, o que pode indicar que, ao contrário do que acusam, as gravadoras valorizavam o sertanejo *raiz*.

Pedro Bento diz que na época em que só se cantava música *raiz*, “Pedro Bento e Zé da Estrada tinham o repertório apropriado para o povão, mas sempre tiveram condições de cantar qualquer estilo de música. Porém, a moda de viola era a preferida da dupla, porque na época, quem era violeiro, tinha que ser violeiro mesmo, pois o ouvinte que gostava de viola não queria outro estilo”. Pedro Bento explicita qual é seu critério para

19 O compositor Rick, da geração dos anos 1990, é outro que, ainda que admita a adesão ao romantismo por motivos mercadológicos, equipara os modernizadores Belmonte e Amaraí e os *tradicionais* Tônico Tinoco e encara o *raiz* e o romântico como partes de uma coisa só: “Comecei a ouvir música sertaneja ainda garoto. (...) A gente ouvia Tônico & Tinoco, Gino & Geno, Belmonte & Amaraí, Liu & Léu, toda essa turma das antigas. Eu nasci na roça, literalmente. (...) Eu tenho a raiz na alma, o caipira tá no meu sangue. Muito do que escrevo, só estou contando minha realidade de caipira. Comecei a fazer música romântica por necessidade de entrar no mercado, pra tocar em rádio. (...) Eu nunca tiro um dia pra escrever *raiz* e outro dia pra escrever romântico, tudo faz parte de uma coisa só. As músicas pintam naturalmente, eu não escolho momento, horário. Sou um compositor e transformo as inspirações, as ideias, em música. Tem horas que vem um caso de amor, outras vezes uma história do campo, essas coisas... (apud TELÓ; PIUNTI, 2015, p. 55).

20 Entrevista concedida no apartamento de Pedro Bento em 24 de agosto de 2015.

considerar que uma música é sertaneja. A letra parece ser mais decisiva do que o gênero musical. Assim, a identidade da canção rancheira poderia se conciliar com a identidade da música sertaneja:

Hoje, os cantores populares tornaram-se românticos sertanejos universitários; duplas sertanejas que de sertanejas não têm nada. Como é que uma pessoa canta uma coisa que nem sabe o que é? Esses cantores não sabem nem o que é um gibão, uma canga, nem mesmo sabem o que é um arado. (...) A música que não fale de terra, rios, passarinhos, matas e, ainda, da lua e seresteiro, não é sertaneja. (...) Portanto, a música sertaneja só é sertaneja quando fala de coisas do sertão (LEME, 2013, p. 149-150).

Em outra passagem, no entanto, Pedro Bento apresenta uma imagem positiva da modernidade:

O que é engraçado é que os violeiros quando cantam, falam do sítio aonde nasceram, do monjolo, da biquinha, do canto dos pássaros, do rio para pescar lambari, mas não falam que têm saudade da enxada que calejou sua mão, do dia em que passou fome porque, às vezes, não tinha nada para comer. Esse negócio de franguinho na panela não existia e a linguiça e, até mesmo, o torresmo era coisa para o patrão ou o dono da fazenda. Pergunta para eles se querem voltar a morar no sítio, para trabalhar duro na enxada e levar picada de mosquito, isso é tudo um sonho. Hoje, os violeiros moram na cidade e têm carro; pode ser velho, mas têm, têm televisão, têm telefone celular. Antigamente para falar com alguém, ao telefone, perdiam-se horas, esperando a ligação e enfrentavam-se filas enormes, hoje se fala com qualquer pessoa de qualquer lugar, rapidamente (LEME, 2013, p. 77).

Em entrevista concedida a mim, Pedro Bento disse que Milionário e José Rico, Belmonte e Amaraí e Tibagi e Miltinho foram duplas que seguiram o mesmo estilo de Pedro Bento e Zé da Estrada. No entanto, não reconheceu nenhuma outra nova dupla sertaneja que siga a música rancheira. Uma dupla como João Mineiro e Marciano, que gravou guarânias, rasqueados e boleros românticos, não é considerada sertaneja por Pedro Bento. Perguntado sobre o que considera sertanejo *raiz*, respondeu: “É o que eu canto. Fala de boiadeiro, fala de campo, fala de chão, fala de terra, de passarinho”. Perguntado se as rancheiras que canta também são sertanejo *raiz*, Pedro Bento deu uma resposta curiosa, em que o termo *raiz* quase ganha literalidade, aludindo à canção *El capiro*, do repertório de Miguel Aceves Mejía:

São. Raiz do México. (...) Porque o palavreado deles é diferente. Eu gravei uma música que foi sucesso com nós, foi sucesso com eles também, com o nome de *El Capiro*. Eu fui saber o que é *El Capiro* depois que eu gravei. *O amor e a rosa*. *El Capiro* é uma... um tipo de uma grama, uma planta rasteira, sabe? Chama-se *El Capiro*. Toda planta rasteira, *El Capiro*.²¹

21 Entrevista concedida no apartamento de Pedro Bento em 24 de agosto de 2015.

A identificação da rancheira como música de *raiz* mexicana foi fundamental para que Pedro Bento se interessasse em cantar o gênero, além do timbre do trompete e da identificação da figura do camponês mexicano com a do caipira brasileiro:

[Cantei rancheira pela primeira vez] por causa do estilo de *mariachi*, de piston. Os toques deles eram diferentes do nosso. Aqui usava muito o acordeon e eu gostava do (...) do trompete, *mariachi*. Que o *mariachi* deles lá é como se fosse uma banda nossa aqui. (...) E eu gostei do estilo da cantoria deles sabendo já que o que eles cantavam lá é *raiz* nossa aqui. O tropeiro lá, o tropeiro nosso aqui, lá é um tropeiro igual, mesmo sentido.²²

Para Pedro Bento, até Inezita Barroso, defensora da tradição caipira, teria aceitado a rancheira, “porque o povo aceitou”. Ela “não gostava muito” do traje de *mariachi*, achava que “deturpava um bocadinho a imagem do artista”, mas Pedro Bento teria explicado para ela que “o artista brasileiro não tem indumentária”, a não ser “do tipo Mazzaropi, Jeca Tatu”. A relação de Inezita com Pedro Bento e Zé da Estrada teria sido boa “até o final”, assim como com Milionário e José Rico. Ironicamente, Inezita, segundo Pedro Bento, não tinha uma boa relação justamente com outro defensor da tradição caipira: Rolando Boldrim.²³

Em entrevista a mim concedida, Amaraí apontou como grande inspiração, entre as duplas sertanejas da época, Tibagi e Miltoninho. Já Pedro Bento e Zé da Estrada e Nenete e Dorinho foram citados como duplas que tinham “mais ou menos o estilo já partindo pro sertanejo romântico e também o histórico”. Perguntado sobre o que considera música de *raiz* e se considera Belmonte e Amaraí uma dupla de *raiz*, respondeu que considera sua música “romântico histórico” e considera a rancheira e o bolero “música regional brasileira”:

Então, nós... nós, porque a gente gravava sertanejo regional, música regional, música sertaneja regional, né? Não é praticamente um *raiz*, né? Porque música *raiz* é uma *Saudade da minha terra*, né? E música romântica, um bolero, já uma canção rancheira, uma música que fale de amor, daí por diante. Agora, a turma chama de música caipira. Música caipira nós não... música caipira Belmonte Amaraí, nós não gravou. Nunca gravou moda de viola, né? Belmonte partiu para o andar de cima e a gente já tem uma ideia de gravar, né, um CD com só moda de viola. Então é essa a moda caipira. Agora, quem canta bolero, canta canção rancheira, aí são músicas regionais brasileiras, né? A turma às vezes confunde, a moçada de hoje acha que o estilo nosso é música caipira. Não é. Música caipira é aquele estilo mesmo da viola, da moda de viola, né? Agora o nosso já é partindo pro romântico histórico, né? Por aí.²⁴

22 Entrevista concedida no apartamento de Pedro Bento em 24 de agosto de 2015.

23 Entrevista concedida no apartamento de Pedro Bento em 24 de agosto de 2015.

24 Entrevista concedida por telefone em 27 de fevereiro de 2016.

Amaráí conta que eles entraram “com um estilo moderno na época” e que para o público consumidor era chique e moderno quem cantava em castelhano e quem fazia versões de músicas estrangeiras para o português. No entanto, relatou que havia “conservistas”, “falso moralistas” que tinham vergonha de assumir que gostavam de música sertaneja, e que a dupla ainda sofria outro tipo de crítica:

Surgiu até um tipo de papo assim, que nós chegamos pra estragar a música caipira deles, né, porque era só que não existia uma harpa numa gravação, não existia um trompete, né, não existia um violino, então pra eles era um absurdo aquilo, né? Entendeu, né? Era um absurdo, aí fomos criticados porque acharam que nós estava estragando a música sertaneja. No entanto hoje a gente é chamado de cantor caipira (risos).²⁵

Amaráí parece jogar bem, no entanto, com a identidade *raiz* e a identidade *moderna* ao relatar que tinha uma ótima relação com Inezita Barroso e que era muito convidado para cantar em seu programa porque canta “de tudo”:

Tinha [uma boa relação com Inezita], nossa senhora, graças a Deus! Com todos eles, né. (...) A gente cantava e canta até hoje, né, aliás, de tudo, então tem música pra..., cada programa tem um tipo de música então... e como nós gravamos música *raiz*, *Saudade de minha terra*, *Gente de minha terra*, essas coisas todas, então a gente tinha e tem música *raiz* pra cantar no programa dela, e a gente era muito convidado, a gente era muito querido na época por ela e nós também, né. Foi uma perda irreparável, porque agora tá difícil de aparecer outro para o sertanejo *raiz* se divulgar, né. Mas tudo bem...²⁶

Já Milionário, em entrevista concedida a mim, relaciona o sertanejo *raiz* não à temática nem a um subgênero musical, mas ao arranjo. O sertanejo *raiz* se caracterizaria pelas duas vozes, violões e acordeon. Já o sertanejo *moderno* incorporaria instrumentos como guitarra, baixo e trompetes. Se Pedro Bento e Zé da Estrada são reconhecidos por Milionário como pioneiros do sertanejo *moderno*, Nenete, Dorinho e Nardelli, que gravavam rancheiras, são considerados sertanejo *raiz* pelo parceiro de José Rico:

A música sertaneja na época era a música *raiz*. Era o Tônico e Tinoco, vários trios, Nenete, Dorinho e Nardelli. Então eles tocavam a música mais sertaneja. Então o Milionário e José Rico, nós queríamos fazer um estilo moderno, um estilo que..., por exemplo, quando nós gravamos uma música que se chama *Solidão*, nós pusemos guitarra na música, pusemos bateria, que é uma coisa que não tinha no sertanejo na época. Então nós fomos até

25 Entrevista concedida por telefone em 27 de fevereiro de 2016.

26 Entrevista concedida por telefone em 27 de fevereiro de 2016.

criticados na época, “pô, música sertaneja com bateria, com guitarra, essas coisas?” Então nós queríamos mudar, fazer um sertanejo moderno. (...) O sertanejo *raiz*, que todo mundo diz, (...) eu digo a música sertaneja, a antiga, por exemplo, Tonico e Tinoco, Torres e Florêncio, Nenete, Dorinho e Nardelli, essas duplas, eles tinham, o recurso deles era, no máximo, fazer um trio. Na época eram dois violões, uma sanfona, um acordeon, né? Então era o estilo que eles tinham pra oferecer no sertanejo. Então eu acho que era um sertanejo nato esse que se diz hoje *raiz*. Então eu acho que era um sertanejo...eles tinham o máximo de oferecer eram mais as duas vozes, dois violões e um acordeon (...). Aí já veio surgindo Pedro Bento e Zé da Estrada, já veio surgindo um estilo mexicano, já pôs sopro, pôs dois pistões, então um acordeom e dois pistões...Então fizeram um estilo completamente mexicano. Aí foi a dupla que ofereceu mais um estilo sertanejo moderno, eu acho que começou com Pedro Bento e Zé da Estrada.²⁷

Se por um lado Milionário diz que a gravadora achava que Milionário e José Rico estavam dando um passo à frente no estilo e os apoiava, ele relata que os radialistas, outros atores da indústria cultural, tiveram um papel ambíguo: ao falarem mal da dupla, contribuíram para a sua divulgação:

Os programadores de rádio, eles tocavam a nossa música e falavam o que eles queriam falar da música. Mas pra nós era bom porque eles estavam... você vê aquele ditado “Fale mal, mas fale de mim”. Então eles falavam no rádio que Milionário e José Rico...e ficavam só falando de Milionário e José Rico, que Milionário e José Rico é isso, que Milionário e José Rico é aquilo, e tocavam a música, o povo gostava. Então isso aí foi uma grande coisa pra Milionário e José Rico.²⁸

Tequila e cachaça

Apesar de Pedro Bento e Zé da Estrada terem adotado o traje de *maria-chi* também por razões comerciais, e de Milton Rodrigues ter declarado que escolheu compor rancheiras porque o gênero “dava mais dinheiro”²⁹, a atuação da indústria cultural não explica, pelo menos definitivamente não sozinha, a recepção de determinados artistas e da rancheira pelo público. Do contrário, tudo o que a indústria vendesse seria sucesso, o que não ocorre. Por outro lado, os artistas citados poderiam ter escolhido cantar outros gêneros musicais que também fossem lucrativos e, no entanto, escolheram especificamente a música sertaneja.

27 Entrevista concedida por telefone em 23 de janeiro de 2016.

28 Entrevista concedida por telefone em 23 de janeiro de 2016.

29 Entrevista concedida por telefone em 21 de março de 2016.

É preciso, portanto, investigar a hipótese de que certos gêneros musicais fazem sucesso porque o público se identifica com eles e porque havia condições culturais preexistentes para essa identificação. Conforme visto anteriormente, o migrante chinês pode se identificar com a história de migrantes brasileiros, assim como o camponês brasileiro pode se identificar com a rancheira, a música camponesa mexicana. Alguns dos cantores sertanejos já tinham relações com a cultura hispano-americana, o que pode ter facilitado essa incorporação. José Rico foi casado com uma paraguaia³⁰ e Milton Rodrigues é filho de espanhol.³¹ Compositores e cantores sertanejos apontam ainda o romantismo exacerbado como o fator que uniria o povo brasileiro e mexicano.

A natureza extremamente heterogênea da canção mexicana como gênero dificulta fazer generalizações sobre estruturas musicais características. Entretanto, haveria uma forma especificamente mexicana de canto que seria típica das rancheiras: um grande sentimentalismo, uma fala arrastada no fim da frase, além do “choro” em falsete (GRADANTE, 1982, p. 53). Segundo Carlos Colla, que compôs, depois de uma bebedeira, a letra de *Você vai ver*, bolero gravado com imenso sucesso por Zezé Di Camargo e Luciano,

O brasileiro é mexicano, né? Mas a gente dificilmente reconhece isso. A cidade não é mexicana, mas a alma brasileira é mexicana. Quando eu canto as músicas de corno o pessoal ama. Porque ninguém é sofisticado na hora do amor. Se você namorar uma mulher sofisticada vai enjoar. [...] Ela não é autêntica... A alta sociedade é sofrida e castrada porque convive entre si não por grandes amores, mas por grandes interesses. [...] Esta polidez afasta as pessoas. Gente que pensa com a própria cabeça não é sofisticada, ela é autêntica, e gosta de música mais autêntica. [...] Atingir um coração sofisticado é impossível, pois o sofisticado só pensa nele mesmo e no medo que ele tem das pessoas (apud ALONSO, 2015, p. 235).

O cantor Leonardo corrobora a fala de Carlos Colla:

Até hoje é assim. Tem um bando de gente que curte música sertaneja em casa, no carro. Mas quando alguém pergunta: “O que você curte?”, a resposta é sempre igual: “MPB”. Não tenho nada contra MPB, sou fã também. Na verdade, é esse povo metido que fala que música sertaneja é coisa de chifrudo. Esse povo elitizado é o que mais toma chifre no Brasil (apud TELÓ; PIUNTI, 2015, p. 177-178).

Mariana Lioto aponta a recorrência em letras de canções sertanejas da associação entre a bebida e um remédio capaz de resolver a desilusão amorosa do homem ou de ajudar a esquecer a dor. Já o hábito de frequentar

30 Entrevista concedida por José Raimundo em seu escritório em 22 de agosto de 2015.

31 Entrevista concedida por telefone em 21 de março de 2016.

bares é associado a uma terapia (LIOTO, 2012, p. 91-92). Roberta Miranda atribui a relacionamentos malsucedidos sua inspiração para compor: “Relacionamentos são sempre as inspirações para compor. As inspirações para cem por cento das minhas músicas foram vividas, vieram dos amores, das paixões que eu tive. Eu não fui muito feliz no amor. Dá para perceber isso pelas minhas canções” (apud TELÓ; PIUNTI, 2015, p. 89). Da mesma forma, Rick, da geração de cantores e compositores sertanejos dos anos 1990, defende as canções de dor de cotovelo e boteco:

As pessoas tratam o tema do amor como querem. Podem chamar a música disso ou daquilo, música brega, dor de cotovelo... A verdade é que não existe forma de escrever sobre amor sem falar do amor que não deu certo. Nem todo amor dá certo. Aliás, o que mais existe é o amor que não dá certo. E se você for falar disso, como não vai falar da tristeza, da angústia, da paixão? Como você não vai falar do cara que vai pro boteco e toma umas pensando na mulher? Eu escrevo a realidade do povo. O brasileiro é um povo que sofre pra caramba, um povo apaixonado além do limite. Então, não tem como você falar somente do amor que deu certo. (apud TELÓ; PIUNTI, 2015, p. 55).

A bebedeira e as decepções amorosas são elementos apontados como muito comuns também na obra de José Alfredo Jiménez, compositor mexicano bastante gravado por Miguel Aceves Mejía e pelos próprios sertanejos. Se Carlos Colla diz que “ninguém é sofisticado na hora do amor”, a cantora mexicana Amalia Mendoza, explicando o sucesso das canções de José Alfredo Jiménez, sustenta que

O importante é que se viva o que se está cantando para que os que escutam recebam a mensagem e se identifiquem com ela. A canção rancheira expressa o sentimento do povo e chega ao povo. Daí sua popularidade. (...) Quem não sofreu decepção amorosa? Quem não sentiu paixão por sua pátria? Por isso o povo se apropria das canções, as torna suas (tradução minha) (apud GRADANTE, 1982, p. 50).

William Gradante destaca na obra de José Alfredo Jiménez quatro estágios básicos do amor como princípio organizativo central da vida que, em grande medida, podem ser encontrados também na obra dos cantores sertanejos:

O primeiro estágio é o da corte, em que o macho corteja a mulher, convencido de que seu destino é amá-la eternamente. Isso é comunicado a ela, frequentemente no contexto de uma serenata. O segundo estágio inclui a alegria de ver o amor correspondido, enquanto o terceiro estágio começa com o destino desintegrando a relação por meio da introdução do conflito, seja na forma da aparição de um rival ou de pressões sociais de vários tipos. Durante este estágio, o homem compara o processo de se apaixonar com o risco de um jogo de cartas ou briga de galo, onde se aposta o orgulho e riquezas materiais. O quarto estágio é o do fim do

amor, em que o macho procura conforto na bebida. Durante esse estágio boêmio, o macho amaldiçoa seu destino, lamenta a natureza diabólica da mulher e pede para os *mariachis* da cantina tocarem a “sua” canção por compaixão. Neste ponto o macho promete nunca mais amar e consequentemente não repetir o erro de se expor aos perigos do amor ou, por outro lado, torna-se preenchido pela inspiração dos *mariachis* e da garrafa e começa a fazer uma serenata à amante ingrata ou a um novo alvo para suas intenções amorosas (tradução minha) (GRADANTE, 1983, p. 108).

De acordo com Gustavo Alonso, a ideia de que os caipiras abordariam “temas da terra” e os sertanejos apenas melodramas ingênuos é parcialmente falsa. Essa polarização serviria mais para demarcar distinções, uma vez que “artistas de ambos os lados da fronteira estética gravaram os dois tipos de música”. Apesar de existirem músicas em que o amor é bem-sucedido, quase sempre a música sertaneja canta a distância e a não concretização amorosa.

Segundo a ideologia dos opositores da música sertaneja, a indústria cultural se aproveitaria do discurso amoroso e melodramático para “alienar” as massas, “controlar” os trabalhadores do campo e migrantes desgarrados de suas raízes, anestesiá-los das questões sociais. Já os artistas da música caipira são vistos como *resistentes* ao mercado massivo.

Porém, para Alonso, o amor romântico “exagerado” seria um “catalisador da identidade do proletariado das grandes periferias em sintonia com os camponeses migrantes”, uma estética das classes populares rejeitada por estratos das classes altas letradas e pela intelectualidade para demarcar sua distinção. A indústria cultural, porém, não criou essa distinção. Apenas a catalisou, reforçando as diferenças que já existiam (ALONSO, 2015, p. 144 et seq.).³²

Allan de Paula assinala, assim, que o bolero não estabeleceu as relações amorosas como tema central na música sertaneja, uma vez que essas relações já estavam presentes como tema de canções na música brasileira desde o século XIX. No entanto, reforçou essa presença temática no que

³² “O romantismo melodramático não foi, obviamente, inventado pelos sertanejos. O que eles fizeram foi radicalizar essa proposta afiando uma identidade de classe afirmativa associada ao excesso. A sintonia que os músicos sertanejos têm com seu público é fruto dessa ligação poética com os desejos e gostos dessa plateia popular” (ALONSO, 2015, p. 462). Milionário e José Rico, normalmente cantores de amores desgraçados, fizeram crítica social na canção *Inversão de valores*, gravada em 1973, e louvaram a vida rural que não existe mais em *Velho candeeiro*, gravada em 1975 (Ibid. p. 165 e 171). Da mesma forma, William Gradante aponta que, embora o tema central da poesia de José Alfredo Jiménez seja frequentemente o amor por uma mulher, um local ou um modo de vida, sua música não é sentimental. Ele teria escrito sobre as coisas que afetavam o dia a dia existencial do homem comum no México (GRADANTE, 1982, p. 54).

seria um exemplo de apropriação de elementos estrangeiros a partir de padrões culturais nativos (OLIVEIRA, 2009, p. 300-301).

Em sua autobiografia, Pedro Bento diz que, para que sua dupla pudesse despontar, a dupla foi “mudando o repertório” e o “jeito de cantar”. Assim, enquanto as duplas que já eram sucesso gravavam músicas com “histórias de caboclo”, Pedro Bento e Zé da Estrada cantavam músicas românticas como *Seresteiro da Lua* e muitas canções rancheiras (LEME, 2013, p. 81-82). Também em entrevista concedida a mim, Pedro Bento registrou a mudança temática da música sertaneja, o que o deixaria fora do campo do que ele próprio entende por música sertaneja:

Mas a história do *Seresteiro da Lua* foi mudando também o estilo de cantar, né? Porque antes de *Boneca Cobiçada*, *Seresteiro da Lua*, as dupla antiga só cantavam música de tragédia, né? *Chico Mineiro*... tragédia, música mais triste... o cantar deles era triste, dos antigo, autores, o próprio Tônico e Tinoco. Então... aí foi mudando, né? O estilo de cantar... Mudando o estilo de escrever também. Os compositores pararam também de inspiração de roças, começaram a falar de boemia, né? Que a boemia também entrou! Entrou de gaiato, aproveitando a força do sertanejo, né?³³

Para José Raimundo, compositor e empresário de Milionário e José Rico, sertanejo *raiz* “é a origem da música sertaneja mesmo, né? Tônico e Tinoco, Tião Carreiro, é isso aí”. Porém, confere um papel central ao romantismo na música sertaneja. Questionado se Milionário e José Rico, Pedro Bento e Zé da Estrada e Trio Parada Dura são sertanejo *raiz*, respondeu em entrevista concedida a mim:

Não. Vem na mesma linha do sertanejo, mas que já fugiu um pouco, né? Aí já veio mais (...), mais mexicano, mais América Latina, você entendeu? Juntou esse povo, já diversificou bem. (...) O que a música sertaneja mais vive? É a paixão! A paixão, o desamor, o amor, o sonho, não é? Então esse é o sucesso (...), tanto atinge o homem como atingiu a mulher. Então eu falo: a paixão universal. É esse que... e a música *raiz* (...) cantava muito era aquelas músicas, (...) *O presidente e o lavrador*, (...), o Tião Carreiro, *Pagode em Brasília*... E essas músicas que realmente fez sucesso.³⁴

Segundo Rosa Nepomuceno, “a linha sertanejo-*mariachi*” teria chegado ao apogeu nos anos 1970, com Milionário e José Rico. A autora atribui a influência dos *mariachis* ao “oportunismo, afinidades sentimentais ou à inevitável influência das novidades internacionais trazidas pelo rádio e pelos artistas que viajavam”:

33 Entrevista concedida no apartamento de Pedro Bento em 24 de agosto de 2015.

34 Entrevista concedida no escritório de José Raimundo em 22 de agosto de 2015.

Entraram pela vereda tropical de Miguel Aceves Mejía, figura extravagante que fascinava o mundo sertanejo, à época, com seu chapelão enfeitado, o vozeirão e a emoção desbragada. (...) As novas duplas não queriam mais imitar apenas Tônico e Tinoco. Mejía, e ainda Pedro Vargas e Tito Martínez, com suas rancheiras e o som vibrante dos sopros *mariachis*, ofereciam novos elementos que poderiam ser incorporados à sua música. Se o pistom era um instrumento com o qual o artista sertanejo não tinha qualquer intimidade, ele se identificava com o estilo emocional e com os temas do repertório. Aquele *chororô* todo dos mexicanos *ornava* com suas dores e mágoas. “Não é preciso dizer que os oportunistas logo vislumbraram na afinação vocal e nos acompanhamentos de Mejía extraordinária brecha para introduzir a fórmula no que já se chamava sertanejo”, escreveu Ferrete em *Capitão Furtado: Viola Caipira ou Sertanejo?* (NEPOMUCENO, 1999, p. 145-147).

CONCLUSÃO

A difusão da rancheira mexicana no Brasil se deu em grande parte por meio do cinema mexicano, que gozava de muita popularidade nos anos 1950 e 1960 por razões geopolíticas que fogem ao escopo deste artigo abordar. Porém, com exceção de Milton Rodrigues, os cantores sertanejos entrevistados não demonstraram ter assistido a muitos filmes dessa cinematografia, até por viverem em áreas rurais. Notícias de jornal da época indicam que o cantor Miguel Aceves Mejía e, indiretamente, o radialista Zé Bettio tiveram um papel central na incorporação da rancheira na música caipira, na medida em que o primeiro fez turnês pelo interior do Brasil e o segundo, fã da música mexicana, costumava tocar suas músicas em seu programa de rádio, que gozava de grande audiência, inclusive de caminhoneiros, que podem, por sinal, ter exercido um papel de mediadores ao ajudar a levar a música de Mejía aos rincões do Brasil. A atuação de arranjadores estrangeiros que trabalharam com duplas sertanejas, como os maestros Oscar Safuán e Evêncio Rana Martínez, também merece ser objeto de pesquisa.

Cantores sertanejos da geração dos anos 1960 e 1970 deixaram bem explícita em entrevistas concedidas a mim a influência que Miguel Aceves Mejía teve sobre suas carreiras. Se Pedro Bento admitiu que contratantes e o público exigiam a vestimenta mexicana que acabou conferindo à dupla Pedro Bento e Zé da Estrada sua identidade única, um item valioso em um mercado que contava com diversas duplas, Milton Rodrigues admitiu que gravava rancheiras “porque dava mais dinheiro” e Amaraí declarou que cantava o repertório hispano-americano porque isso era exigido dele como cantor de churrascaria, no início de sua carreira, para atender aos pedidos dos clientes.³⁵

35 Entrevista concedida por telefone em 27 de fevereiro de 2016.

Porém, para além da atuação da indústria cultural, percebe-se que alguns desses cantores já tinham relações com a cultura hispano-americana, o que pode ter facilitado essa incorporação. José Rico foi casado com uma paraguaia e Milton Rodrigues é filho de espanhol. Por sua vez, a recepção do público à rancheira mexicana pode ter sido facilitada pela identificação do camponês brasileiro com a música camponesa mexicana e, principalmente, com a temática amorosa que já estava presente na canção brasileira.

A incorporação da rancheira à música caipira encontrou resistência por parte de artistas e jornalistas que a consideraram um modismo estrangeiro imposto pela indústria cultural, o que teria contaminado uma música supostamente de *raiz*, pura, autêntica, folclórica. No entanto, os cantores que foram acusados de corromper o sertanejo *raiz* nas décadas de 1960 e 1970, hoje em dia são considerados cantores de *raiz* pelas gerações posteriores e defendem uma posição bastante ambígua, ora reproduzindo o discurso folclorista e de idealização do passado e do campo, reconhecendo-se como cantores de *raiz*, ora assumindo-se como modernizadores, ora conciliando as duas posições.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, Miguel de. Sertanejos no galope do progresso, *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, São Paulo, 24 mai 1981.
- ALMEIDA, Miguel de. Beleza e populismo, *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, São Paulo, 10 dez. 1981.
- ALONSO, Gustavo. *Cowboys do asfalto: música sertaneja e modernização brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- ANTUNES, Edvan. *De caipira a universitário: a história do sucesso da música sertaneja*. São Paulo: Matrix, 2013.
- BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna: Europa 1500-1800*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- CASTRO, Francisco Peredo. *Cine y propaganda para Latinoamérica*. 2 ed. México, UNAM, 2011.
- DUPONT, Wladir. Nações perdidamente enamoradas. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 jun. 1991.
- GRADANTE, William. “El Hijo del Pueblo”: José Alfredo Jiménez and the Mexican “Canción Ranchera”. *Latin American Music Review*, vol. 3, nº 1. University of Texas Press, 1982. Disponível em: <www.jstor.org/stable/780242>. Acesso em: 14 jul. 2015.
- _____. Mexican popular musica at mid-century: the role of José Alfredo Jiménez and the canción ranchera. *Studies in Latin American Popular Culture* 2:99-114, 1983.
- LEME, Joel Antunes (Pedro Bento). *Histórias e sucesso de Pedro Bento e Zé da Estrada*. 1. ed. São Paulo: Editora Nova Consciência, 2013.
- LIOTO, Mariana. *Felicidade engarrafada: bebidas alcólicas em músicas sertanejas*. Dissertação de Mestrado em Letras. Universidade Estadual do Oeste do Paraná-UNIOESTE. Cascavel, 2012.
- MARIACHIS, para brasileiro ver. *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, São Paulo, 19 mar. 1977.
- MONTANDON, Marco Antonio. Nhô Bétio, o supercaipira. *Folha de S. Paulo*, Primeiro Caderno, p. 22, São Paulo, 30 maio 1976.
- NEPOMUCENO, Rosa. *Música caipira: da roça ao rodeio*. São Paulo: Editora 34, 1999.
- OLIVEIRA, Allan de Paula. *Miguilim foi pra cidade ser cantor: uma antropologia da música sertaneja*. Tese de Doutorado em Antropologia Social. UFSC. 2009.
- REGIS, Rachel. México, a nova vítima deste folclore, *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, São Paulo, 25 fev. 1977.
- SOUZA, Tárík de. Força sertaneja. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 jun. 1998.
- SOUSA JUNIOR, Walter de. *Moda inviolada: uma história da música caipira*. São Paulo: Quiron, 2005.
- TELÓ, Michel; PIUNTI, André. *Bem sertanejo: a história da música que conquistou o Brasil*. São Paulo: Planeta, 2015.