

Tradição e assimilação na música sertaneja

Autor: José Roberto Zan¹

RESUMO: Ao longo dos últimos dez anos surgiram na Região Sudeste do Brasil, especialmente nos Estado de São Paulo, Minas Gerais e Mato Grosso do Sul, grupos musicais que inauguram um novo segmento da música sertaneja ou caipira. São bandas formadas por jovens oriundos de camadas médias da sociedade, em geral com formação universitária. Embora marcado por uma diversidade estilística considerável, o repertório produzido por esses grupos tem como característica comum a mescla de elementos do universo *pop*, como a sonoridade de instrumentos eletrônicos (guitarra e contra-baixo) ao estilo do *hard rock*, do *grunge*, do *rap*, do *funk* e do *reggae*, e matrizes musicais da cultura caipira, especialmente moda-de-viola, catira, cururu, samba rural paulista e jongo. Essa produção, identificada pela mídia por denominações diversas como Viola Turbinada, Caipira *Groove* e Pós Caipira, se dá através de pequenas gravadoras e de selos independentes. A divulgação é feita pelo rádio, pela internet e em circuitos alternativos de show, principalmente nos *campi* universitários da região. Nos anos de 2002 e 2003, foram realizadas na cidade de Campinas duas edições do Festival Caipira *Groove* em que milhares de jovens se reuniram para cantar e dançar ao som dessas bandas.

Com esta exposição pretende-se investigar de que modo essas fusões de gêneros e estilos musicais populares podem revelar novos sentidos atribuídos por esses sujeitos a determinadas tradições num contexto marcado por forte mercantilização da cultura e pela globalização. Busca-se verificar até que ponto estamos diante de produções simbólicas que expressam a construção de novas identidades nas quais se articulam aspectos culturais locais, regionais e globais.

PALAVRAS CHAVE: Música Popular, Identidade, Tradição, Globalização

A música popular é um campo privilegiado para investigações em torno da constituição de identidades sócio-culturais. Diferentes gêneros e estilos musicais expressam maneiras distintas de determinados indivíduos e grupos sociais se reconhecerem e se situarem em contextos sócio-culturais específicos. Traços discursivos associados a sentimentos de pertencimento a uma nação, a uma classe social, a grupos étnicos, a categorias de gênero, a segmentos juvenis etc, podem ser reconhecidos no vasto repertório da música popular produzido ao longo dos último cem anos. Porém, não se deve afirmar que essa produção simplesmente reflète como espelho tais construções identitárias. Seria mais prudente reconhecer o campo da música popular como um espaço de interações, conflitos e lutas simbólicas em que atuam tanto os músicos e produtores com o público consumidor desse bem cultural. Desse modo, pode-se

¹ Sociólogo e professor do Departamento de Música do Instituto de Artes da UNICAMP (Universidade Estadual de Campinas).

afirmar que a música popular, ao mesmo tempo em que expressa certos processos identitários, é constitutiva dessas as identidades.

No Brasil, o amplo e diversificado repertório musical produzido especialmente a partir da entrada da indústria fonográfica no país, no início do século XX, revela múltiplas configurações identitárias. Especialmente o segmento reconhecido como música caipira ou sertaneja, composto por produções que se remetem às tradições e à vida do homem do campo do interior da região sudeste do Brasil, ilustra bem esse processo.

Ao longo do século XX, aspectos relativos ao modo de vida do homem rural foram incorporados, com certa frequência, ao repertório da música popular brasileira. Em determinados momentos históricos, a recorrência a temáticas rurais ou a práticas musicais dos habitantes dos sertões brasileiros foi orientada por significados distintos que o homem urbano atribuía a esse mundo, especialmente a um determinado segmento social fortemente associado à noção de “popular”, identificado como camponês, sitiante, caboclo, sertanejo, caipira etc. Por volta dos anos de 1910, época em que a indústria do disco começava a se implantar no Brasil, já se falava em canção sertaneja para designar composições resultantes de estilizações de ritmos e gêneros musicais de origem rural como modas, toadas, cateretês, emboladas etc., com letras que expressavam o sentido bucólico, romântico e idílico que os poetas urbanos conferiam ao campo. A famosa toada de autoria de Catulo da Paixão Cearense e João Pernambuco, intitulada “Luar do Sertão”, talvez seja o exemplo mais emblemático dessa produção. Como dizem Homem de Mello e Severiano, essa canção “encanta principalmente pela ingenuidade dos versos” e pela “simplicidade da melodia” (Homem de Mello & Severiano.1998:38).

Nos anos de 1920 e 30, no contexto estético-cultural do modernismo e do ideário nacionalista, o meio rural passou a ser identificado como uma espécie de reserva de valores culturais ainda não contaminados pelas contradições da sociedade moderna, e reconhecidos como elementos constitutivos de uma suposta identidade nacional. Ao mesmo tempo, o mercado de música popular se expandia impulsionado pelas novas condições de produção advindas da entrada no país do sistema elétrico de gravação, que promovera uma melhora significativa na qualidade sonora dos discos, cuja difusão era favorecida, principalmente, pela expansão da radiofonia. Nesse contexto, formou-se um importante segmento fonográfico de músicas sertanejas com o predomínio de gêneros originários do meio rural da região sudeste do país, especialmente do interior do Estado de São Paulo, marcado pela presença de um tipo humano conhecido por caipira.

As diferentes configurações que adquire o segmento da música popular brasileira conhecido como caipira ou sertanejo nos remetem a matrizes musicais associadas a um

determinado modo de vida ou a um tipo de sociedade que, na atualidade, praticamente desapareceu. Trata-se do mundo de pequenos sítiantes, de parceiros, de agregados que marcou desde o século XVII as regiões de população rarefeita do centro-sul do Brasil, mais precisamente no Estado de São Paulo, sul de Minas Gerais, sul de Goiás e sudeste do Mato Grosso do Sul. Esse tipo humano, denominado caipira, estava ligado a um modo de vida baseado na pequena produção de subsistência que Antonio Cândido definiu como sociedade de “mínimos vitais” (Candido, 1975: 25). Os sítios formavam unidades sociais caracterizadas por relações de parentesco e de solidariedade vicinal, um tipo de *habitat* disperso denominado “bairro rural” (Queiroz, 1973). Uma complexa ritualística associada a práticas festivas e religiosas, em geral vinculadas ao universo do chamado “catolicismo rústico”, garantia a reprodução da sociabilidade dos bairros. A música era um dos elementos fundamentais desse universo.

O desenvolvimento do capitalismo no Brasil, acompanhado pela industrialização e pela urbanização, especialmente ao longo do século passado, provocou o rompimento do “equilíbrio ecológico e social” desse modo de vida. Mas, apesar da sua desintegração, aspectos dessa cultura ainda sobrevivem na memória de boa parcela da população brasileira.

As matrizes musicais às quais nos referimos, eram partes integrantes da cultura desse segmento social. A toada, o toque de viola que acompanha as danças catira e cururu, a música das folias de Reis e do Divino e a moda-de-viola eram estilos musicais que não se dissociavam das práticas lúdico-religiosas da cultura desses pequenos sítiantes (Martins, 1974: 25).

De acordo com estudos realizados por folcloristas, historiadores e etnomusicólogos, muitos dos elementos que compõem essas manifestações musicais são de origem européia e se mesclaram com aspectos da cultura indígena e, em alguns casos, das tradições africanas. A viola, por exemplo, pode ser uma derivação do instrumento português chamado viola de arame ou viola braguesa (possivelmente por ser originária de Braga), introduzido no Brasil pelos jesuítas. A moda, poesia cantada com acompanhamento de viola e/ou violão, mantém algumas características herdadas das cantigas de gesta e do romanceiro tradicional ibérico. Narrativa de fundo dramático, a moda normalmente conta casos extraordinários, sensacionais, ou descreve eventos relevantes do cotidiano caipira. É bastante semelhante ao que os nordestinos chamam de romance (Sant’Anna, 2000:29). O canto em duas vozes, em intervalo de terça, característico das duplas caipiras, é outra herança européia. Mas é provável que as vozes agudas dos cantores tenham raízes ameríndias, assim como as danças catira (ou cateretê) e cururu. Possivelmente, os jesuítas preservaram essas danças, integrando-as a festividades católicas como estratégia da prática catequista.

Atualmente, essa cultura é identificada como uma espécie de reserva de tradição. Aí estão o que os agentes da indústria da música identificam como as “raízes” da chamada música sertaneja. Em determinados momentos, compositores, intérpretes e produtores recorrem a essa fonte na busca de elementos que dão “autenticidade” à música produzida modernamente.

Da roça ao mundo do disco

Em 1910, o jornalista, escritor e produtor Cornélio Pires, paulista de Tietê, apresentou na Universidade Mackenzie, em São Paulo, um espetáculo que reuniu catireiros, cururueiros, e duplas de cantadores do interior. Nos anos seguintes, realizou shows com duplas caipiras em várias cidades do estado. Em 1929, pagou com recursos próprios a gravação do primeiro disco contendo músicas, anedotas e poesias caipiras na Byington & Company, representante da gravadora Colúmbia no Brasil (EMB,1977:614). O sucesso dessa primeira experiência levou Cornélio Pires a gravar outras séries e despertou o interesse da indústria do disco em explorar esse novo segmento fonográfico. A partir de então, surgiram inúmeros compositores e duplas como Raul Torres, Teddy Vieira, João Pacífico, Jararaca e Ratinho, Alvarenga e Ranchinho, Tonico e Tinoco, Tião Carreiro e Pardinho, dentre outros, que produziram um vasto repertório identificado, atualmente, por músicos, produtores e demais agentes ligados ao mercado da música popular como a música sertaneja de “raiz”.

É provável que a presença de “raízes” musicais caipiras nesse repertório se deva à origem sócio-cultural de muitas dessas duplas. Porém, a integração dessas modalidades de música popular à indústria fonográfica e aos meios de comunicação de massa impôs mudanças na maneira como eram criadas, nos seus aspectos formais e até mesmo na recepção das músicas por parte do público. Numa entrevista concedida ao Programa Ensaio, da TV Cultura (produção de Fernando Faro), Tonico e Tinoco revelam que quando moravam na fazenda cantavam romance. Segundo eles, eram estórias tão longas que se fazia pausa para o “povo” tomar café (O termo romance que aparece na entrevista revela a memória do romanceiro tradicional ibérico presente nessa manifestação cultural). Mas quando se transformaram em artistas urbanos não puderam gravar as mesmas músicas que cantavam na fazenda. O próprio disco de 78 rpm impunha uma limitação de tempo à música, pois comportava aproximadamente 3 minutos de gravação em cada lado. Mas a percepção de Tonico e Tinoco das diferenças entre os mundos rural e urbano revela-se mais aguda quando afirmam que “hoje, o povo da cidade não tem mais paciência para ouvir romances longos como aqueles. Temos que fazer composições mais curtas” (Bernardelli, 1992:9).

O depoimento traduz com notável clareza a consciência que tinham esses artistas populares dos efeitos da desterritorialização da música popular. De acordo com o sociólogo José de Souza Martins, em seu meio social de origem a música caipira “nunca aparece só, enquanto música. Não apenas porque tem sempre acompanhamento vocal, mas porque é sempre acompanhada de algum ritual, de religião, de trabalho ou de lazer. Mesmo a chamada moda-de-violão, denominação genérica do canto rural profano, não aparece senão acoplada a algum rito” (Martins, 1974:25). Ao ser apropriada pela indústria fonográfica, a música perde sua função de elemento mediador de ritualísticas inerentes ao universo social rural, e passa a circular em outra esfera: o mercado de consumo de bens simbólicos. Nesse novo contexto, “a música não medeia as relações sociais na sua *qualidade* de música, mas na sua qualidade de mercadoria” (Martins, 1974:33).

Nos anos de 1960, quando ganhou destaque na cultura brasileira a ideologia nacional-popular, com traços do ideário marxista das organizações de esquerda, o camponês era visto como integrante do “povo”, sujeito potencial da ‘revolução brasileira’, ao lado do proletariado urbano e de setores sociais médios. Composições ligadas ao segmento da canção de protesto como “A estrada e o violeiro”, de Sidney Muller, “Ponteio”, de Edu Lobo e “Disparada” de Geraldo Vandré e Téo de Barros, revelam o sentido que se atribuía ao homem do campo nesse anos de forte politização da cultura no Brasil. A partir dos anos 70, período em que a sociedade brasileira viveu sob o regime ditatorial militar e que, ao mesmo tempo, sofreu o impacto da constituição do mercado de bens simbólicos e da forte integração da indústria cultural, ocorre uma certa despolitização do rural, que passou a ser associado à idéia de refúgio utópico das contradições do mundo moderno e de *locus* de práticas culturais simples, bucólicas e revestidas de forte aura de “autenticidade”.

A partir desse momento, começaram a se definir novas tendências da música sertaneja. Uma delas é a que culminou num segmento que garantiu elevados índices de vendagem de discos a partir dos anos 80 com as duplas Xitãozinho e Xororó, Zezé de Camargo e Luciano, Leandro e Leonardo, Jean e Giovani, dentre outras. Esse repertório, definido por críticos musicais e pesquisadores como “sertanejo *pop*”, “sertanejo romântico” ou “*neo sertanejo*”, é dirigido a um público suscetível à “modernização” da música sertaneja. Produtores, diretores artísticos e profissionais de *marketing* fonográfico indicam as inovações para garantir a vendagem dos discos. Os novos astros desse estilo passaram a ser disputados por grandes gravadoras (*majors*) como Polygram, Sony Music, Warner e BMG-Ariola. A antiga imagem caricata do caipira mau vestido, banguela, com chapéu de palha, foi superada. As novas duplas usam roupas de *grife*, cabelos bem aparados e penteados. As mudanças estilísticas têm forte

apelo comercial destinado a um público ávido por novidades. A viola foi substituída por instrumentos eletrônicos como a guitarra, o contrabaixo elétrico e teclados, além de bateria e, eventualmente, bancada de instrumentos de percussão. Tanto as composições como os arranjos apresentam elementos da música urbana de massa, especialmente das baladas românticas da Jovem Guarda e da *country music*. Da música caipira, de fato, restam poucos aspectos. Talvez, as vozes agudas dos cantores e os duetos em terça, porém empregados de modo discreto. Mas é interessante observar que algumas duplas inserem em seus discos (CDs) pelo menos uma música do chamado repertório de “raiz”, com arranjos tidos como “modernos”. Provavelmente isso representa uma estratégia de legitimação do disco e visa garantir identidade da produção com um público mais amplo.

Outra tendência da música sertaneja que também começou a se esboçar em meados dos 70 e ganhou destaque nas últimas duas décadas está voltada principalmente para a música instrumental. Trata-se da produção de compositores e instrumentistas de viola caipira cujo repertório resulta de cuidadosos procedimentos de investigação histórica e musicológica, combinados com o aprimoramento técnico tanto em termos composicionais como instrumentais. Talvez, essa geração de compositores e instrumentistas tenha como um dos seus inspiradores o músico Renato de Andrade, mineiro de Abaeté, nascido em 1932. Violinista de formação, Andrade passou a se dedicar ao estudo da viola caipira durante os anos 70. Mesclou elementos eruditos com a música popular e levou a viola para as salas de concerto interpretando, ao lado do repertório da música caipira, músicas de compositores ligados ao campo erudito brasileiro como Edino Krieger, Guerra Peixe e Francisco Mignone. Tem uma ampla discografia que contém um extenso repertório interpretado à viola com as diversas afinações que o instrumento adquiriu no Brasil, em especial as famosas “cebolão” e “rio abaixo” (EMB, 1977).

Dentre os músicos mais jovens ligados a essa geração de violeiros pesquisadores, destacam-se, dentre outros, Ivan Vilela, Paulo Freire, Passoca, Roberto Correia e Braz da Viola.

O Pós Caipira

A partir de meados da década de 1990, surgem na cidade de São Paulo e em outros municípios do interior do Estado grupos musicais cuja produção inaugura um novo segmento da música sertaneja ou caipira. São conjuntos formados por jovens oriundos de camadas médias da sociedade, em geral com formação universitária, com estrutura semelhante à das bandas de *pop-rock*. A instrumentação é composta por bateria, contrabaixo elétrico, teclados e guitarras, com variações que incluem viola caipira, violão e acordeom. O repertório mescla elementos do

universo *pop* como a sonoridade de instrumentos eletrônicos (guitarra e contrabaixo), o *rock*, o *rap*, o *funk*, o *reggae*, estilos “pós-punk” como o *grunge* e o *hard rock*; e matrizes musicais da cultura caipira, especialmente moda-de-viola, catira, samba rural paulista e jongo, dentre outros.

Cada banda mistura esses ingredientes de modos distintos e as mais representativas dessa nova produção são:

- **Banda Dotô Jéka.** Formada em 1994, foi a primeira banda a trabalhar a proposta musical que mescla elementos da música *pop* com a música caipira. Seus integrantes, cinco ao todo, são músicos da região do Vale do Paraíba Paulista vindos de experiências musicais ligadas ao *rock*. Lançou dois discos: *Tia Marieta* (1996) – Gravadora Virgin; *Fogo de Palha* (2001) – produção independente. Esses discos contam com um repertório de composições da própria banda permeado por arranjos de músicas consagradas do cancionário caipira, como “Romaria” de Renato Teixeira, “Vide, vida marvada” de Rolando Boldrim e “Menino da porteira” de Teddy Vieira e Luizinho.

A presença de elementos do *rock* é uma característica presente em toda a sua produção. O uso constante da guitarra com o emprego da distorção, os timbres do contrabaixo elétrico e a bateria bem marcada, reforçam o pulso rítmico dos estilos *pop*.

- **Banda Mercado de Peixe.** Formada em 1996, na cidade de Bauru, interior do Estado de São Paulo. Dos seus 7 integrantes, alguns atuaram em bandas de *rock* e *blues* e outros já tiveram contato com música caipira, como é caso do violeiro Ricardo Polentini e do acordeonista Fernando TRZ. O grupo participa com frequência de shows do circuito universitário das cidades do interior do Estado de São Paulo. Após ter sido premiado no Festival *Skol Rock*, em Curitiba, ganhou espaços na mídia escrita e televisiva. Seu repertório mescla elementos de gêneros caipiras com o *rock*, o *reggae*, o *punk* e a música eletrônica. Muitas das suas composições são concebidas a partir de ambientações sonoras sem a preocupação com elaborações harmônicas e melódicas. A uma base com fortes características do *pop*, em especial da música eletrônica (*Drum,nBass*), são incorporados timbres da viola e do acordeom, responsáveis pela métrica e por fragmentos melódicos da música caipira.

Em 2004, o grupo lançou o seu CD *Roça Elétrica*, pela gravadora Atração Fonográfica, considerado o mais importante da sua carreira.

- **Banda Caboclada.** Quarteto formado na cidade de São Paulo, em 1996, por músicos que já haviam atuado em grupos de *rock* ou da *música eletrônica*. Os irmãos Márcio e Théo Werneck são os líderes da banda. O primeiro é responsável por todas as composições, bem como por toda a pesquisa de campo com o objetivo de trazer novas sonoridades da cultura popular

usadas na construção dos arranjos, e o segundo, Théo Werneck, acumulou experiências com música eletrônica, tendo trabalhado durante certo tempo com DJ em programa televisivo.

A banda lançou, em 2002, o seu primeiro disco intitulado *Domínio Público*, produzido e distribuído de forma independente. A instrumentação característica do repertório é marcada pelo uso de pistas de bateria eletrônica e de guitarra com empregos de distorções e outros efeitos. Destaca-se a sonoridade da guitarra de dez cordas, que soa como uma viola caipira elétrica. Além de gêneros musicais típicos da cultura caipira, como o cururu ou catitra, presentes na produção da banda, destacam-se ainda os de outras regiões do Brasil, especialmente do nordeste, como o côco, o baião e o maracatu. A mescla de elementos desses gêneros com os do *rap* e do *reggae* produz um clima sonoro que nos remete ao universo do movimento Mangue Beat, surgido no Recife – PE na década de 1990.

- **Banda Fulanos de Tal.** Banda formada em 1997 na cidade de Rio Claro, interior de São Paulo, é composta por quatro músicos responsáveis por uma instrumentação que envolve guitarra, violão, contrabaixo, bateria, sanfona, teclado, gaita e percussão. Seu primeiro CD, intitulado *Interior Paulista*, lançado em 2001, produzido de modo independente, contém músicas que mesclam toques de gêneros típicos da cultura popular regional, como moçambique, congada, batuque de umbigada, samba de lenço, tambor de congo, cururu, jongo etc, com traços estilísticos do *pop-rock*. Para seus shows, são convidadas, muitas vezes, formações folclóricas como o Grupo de Batuque e Umbigada de Piracicaba, Tietê e Capivari, Grupo Catira Brasil, entre outros.

- **Trem da Viração.** É um sexteto formado em 1998 na região do Vale do Paraíba Paulista. Sua proposta musical valoriza o repertório dançante com elementos ou matrizes do forró, do batuque e até mesmo do samba.

A instrumentação é marcada pela presença da bateria e do contrabaixo que são responsáveis pelas características *pop* presentes no repertório. Outros instrumentos como a viola, o violão e o acordeom, além de um raro instrumento chamado bandola, produzem sonoridades dos gêneros populares regionais.

O grupo lançou quatro CDs: *Trem da Viração*, gravado ao vivo em 2000 no Espaço Cultural Beira do Riacho, na cidade de Monteiro Lobato – SP, produzido e distribuído de forma independente; *Levanta Poeira*, gravado pelo selo Taru Musika, do Rio de Janeiro, em 2002, com produção e direção do Maestro Jaime Alem (distribuição CID Entertainment); e *Chega Junto*, gravado em São José dos Campos, em 2007, com produção e direção de Lauro Flessati.

- **Matuto Moderno.** Quinteto formado na cidade de São Paulo, em 1999. No seu repertório percebe-se com mais clareza os elementos da música caipira como os ponteiros de

viola e canções dos compositores tradicionais. Em seus CDs *Bojo Elétrico*, lançado pelo selo Mulambo Records/Eldorado (1999), *Festeiro*, de 2002, e *Razão da Raça Rústica*, de 2005, ambos produzidos de forma independente, aparecem composições consideradas clássicas do repertório sertanejo como “Rio de lágrimas”, de Tião Carreiro, Lourival Santos e Pirací; “Vide vida marvada”, de Rolando Boldrim, além de participações especiais de músicos como Pena Branca, Pereira da Viola, Companhia de Folia de Reis Fazenda Congonhal de Altinópolis e Santo Antônio da Alegria, e o Grupo Catira Brasil de Rio Claro. Tudo isso submetido a um tratamento *pop* com guitarra, contrabaixo elétrico, bateria e gaita.

O movimento Mangue-beat, especialmente das bandas Nação Zumbi, Mestre Ambrósio e Fred Zero Quatro, é uma forte referências para esses grupos. O baixista do Mercado de Peixe, Fabiano Alcântara, revela que “eles [grupos do Mangue-beat] olharam para a tradição e criaram uma sonoridade própria. Fazemos o mesmo por aqui com a cultura do caipira paulista” (Tavares, 2004). Sobre a relação com a cultura caipira diz Ricardo Polettini, violeiro e guitarrista da mesma banda: “Lançamos um novo olhar sobre ela, influenciados pela vida moderna, pelo *rock*, pela internet, pela urbanidade latente que hoje existe em cidades do interior como Bauru, onde a banda nasceu” (Tavares, 2004).

Ao contrário do Sertanejo *pop*, cuja produção e divulgação se dão através dos circuitos das grandes gravadoras e dos meios de massa de grande alcance, o repertório do Pós-caipira está ligado a pequenos selos fonográficos e produções independentes, e a divulgação ocorre principalmente em circuitos universitários. A cidade de Campinas, no interior paulista, que atualmente possui três grandes universidades, sete faculdades isoladas e quase cinquenta mil estudantes de terceiro grau, transformou-se num centro aglutinador desses grupos e divulgador dessa produção. A cidade foi sede do festival *Caipira Groove* nos anos de 2002 e 2003, em que milhares de jovens reuniram-se para ouvir as bandas que compõem o novo movimento musical que recebe várias denominações como Nova Moda, Caipira *Groove*, Viola Turbinada, *Rock n´Roça* e Pós-caipira.

Foi o antropólogo Hermano Vianna, num tom brincalhão, quem batizou essa produção de Pós-caipira, denominação que parece ser bem aceita pelos próprios músicos. Através de um belo texto, com jeito de manifesto, Vianna, ao buscar uma espécie de referência teórica para esse novo estilo musical, inverte o sentido negativo que Monteiro Lobato atribuiu ao tipo humano característico dos sertões do sudeste brasileiro, o caipira. Para este escritor, o caipira é um “funesto parasita da terra..., tipo de homem baldio, seminômade, inadaptável à civilização”, que recua em silêncio frente ao avanço do progresso, mantendo-se sempre na “penumbra das zonas fronteiriças”. Esse personagem, tipificado através da figura do Jeca Tatu, que “recua para não se

adaptar” ao mundo civilizado é, para Lobato, “uma qualidade negativa” (Lobato:1957. 271), uma espécie de entrave ao progresso. É exatamente essa negatividade que Vianna inverte, atribuindo ao caipira o papel de “herói contracultural”. Se levantamos dúvidas quanto aos aspectos positivos da “civilização”, não deveríamos – indaga o antropólogo - “celebrar o homem inadaptado, que recusa e não abraça sorridente o ‘progresso’, que desconfia do ‘civilizado’ e por isso prefere viver ‘na penumbra das zonas fronteiriças’?” (Vianna, 2002) A frase de Lobato que diz: “o caboclo é uma qualidade negativa”, poderia inspirar, de acordo com o antropólogo, o lema do movimento pós-caipira. - “Radicalizar a negatividade: sumir quando correr perigo de se deixar aprisionar por um estilo”. Vianna fecha o texto enaltecendo o Mangue-beat como referência para o movimento. “Cada pós-caipira tem seu próprio tempo, e sua maneira – acocoradamente correta – de estar no tempo. Lição: o tempo do mangue-beat: nada nostálgico da pureza perdida do maracatu; e por isso o maracatu está mais vivo do que nunca. Hoje. O mangue-beat nos ensinou a botar fogo na cultura local, afrociberdelificando-a. É preciso agora jeco-centrifugar o afrociberdelificado. Para fazer coro com o Jeca Tatu de Monteiro Lobato: Eta fogo bonito!” (Vianna,2002).

Pode-se dizer que o pós-caipira traduz uma certa demanda identitária por parte de um segmento social específico, isto é, um segmento juvenil de classe média urbana do interior paulista. Se pensarmos em termos de região cultural, o Estado de São Paulo e áreas fronteiriças de estados vizinhos compõem o que alguns estudiosos definiram de paulistânia, uma região cultural cujo elemento humano mais característico é o caipira (Candido,1975:35). Daí, talvez, a busca de referências culturais por parte desses músicos no modo de vida do homem rural do interior do sudeste do país. Porém, esse aspecto parece insuficiente para a compreensão dos sentidos das misturas estilísticas dessa cena musical.

De certa forma, o repertório pós-caipira reflete mudanças que ocorreram na sociedade brasileira nas últimas décadas, resultantes da inserção do país num contexto histórico marcado pelo aprofundamento da internacionalização do capitalismo, acompanhada pelo desenraizamento e mercantilização da cultura. Nesse quadro, abre-se uma nova crise nas configurações culturais dos estados nacionais. Como diz Stuart Hall, a globalização provoca um “afrouxamento” da noção de cultura nacional e cria brechas para processos de identificação “acima” e “abaixo” dos contornos do estado-nação (Hall,1999:77). Verifica-se, portanto, o que alguns sociólogos definem como a dialética da globalização, ou seja, a relação contraditória entre o global e o local, ou entre as tendências de homogeneização presente em circuitos culturais mundializados e a busca da alteridade, do “autêntico” e da diferença.

De certo modo, a demanda identitária por parte dos músicos e do público do Pós Caipira se constitui num contexto em que se manifestam processos inerentes à “sociedade de risco” e à “modernização reflexiva”, nos termos de Giddens, Beck & Lash. Como diz Bauman, “quando a identidade perde as âncoras sociais que a faziam parecer ‘natural’, predeterminada e inegociável, a identificação se torna cada vez mais importante para os indivíduos que buscam desesperadamente um ‘nós’ a que possam pedir acesso” (Bauman,2005: 30). De certo modo, a letra da música “Catirada” da Banda Fulanos de Tal, traduz essa busca: “Há muito tempo que eu fico no relento/procurando um movimento pra me movimentar”. É possível que esses versos estejam se referindo à nova cena musical que está surgindo, o que lhe dá um sentido de letra manifesto do movimento. Mesmo assim, eles expressam a demanda por uma nova identidade, por uma espécie de comunidade acolhedora.

O consumo de música pop – bem simbólico ligado ao universo internacional-popular (Ortiz,1988:130) – pode satisfazer parte dessa demanda, especialmente em função dos signos juvenis presentes nessa produção. No entanto, na contemporaneidade, a cultura de massa mundializada é associada cada vez mais à idéia de inautenticidade. Daí, talvez, a tendência de retorno às “raízes regionais”. Mas não se trata de um resgate da chamada cultura rústica na sua suposta “pureza”. Ao contrário, no repertório pós-caipira os elementos da cultura regional aparecem ressignificados a partir de códigos da cultura internacional-popular. De acordo com Giddens, a dissolução de comunidades locais não leva necessariamente ao desaparecimento de práticas e de traços de modos de vida locais. No novo contexto, tais traços ou práticas culturais tendem a adquirir significados alterados, tornando-se “reliquias” de um “museu vivo”. E as relíquias, tal como define o autor, “não são simplesmente objetos ou práticas que vivem como um resíduo de tradições que se tornaram enfraquecidas ou perdidas: estão revestidas de significado como exemplares de um passado transcendente. (...) Uma relíquia é como um vestígio da memória despojado de suas estruturas coletivas” (Giddens, Bech & Lash.1997:125-6). Este pode ser o significado que têm os elementos da cultura caipira para os jovens músicos. Os gêneros tradicionais convertem-se em relíquias com as quais as bandas operam múltiplas fusões com estilos mundializados produzindo repertórios que traduzem, ao mesmo tempo, a demanda por “autenticidade” e contemporaneidade.

Mas a busca de identidade, que resulta da necessidade de se sentir pertencendo a um coletivo, a uma comunidade que ofereça segurança, comporta uma ambigüidade. O sentimento de segurança, de certa estabilidade, pode ser desconfortável. “A condição flutuante gera ansiedade; por outro lado, uma posição fixa não é atraente”.(Bauman,2005:30). Tal ambivalência pode explicar o caráter fluído e provisório dessa construção identitária que parece se refletir, por

exemplo, no aspecto diversificado da produção musical e na impossibilidade de se reconhecer o movimento pós-caipira como portador de um estilo mais ou menos comum a todas as bandas. Talvez caiba, neste caso, a caracterização feita por Bauman às “comunidades guarda-roupa” que, segundo o autor, “são reunidas enquanto dura o espetáculo e prontamente desfeitas quando os espectadores apanham os seus casacos no cabide”. (Bauman,2005: 37).

Bibliografia

Bauman, Zygmunt.2005. *Identidade*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor.

Bernardelli, Maria Madalena. 1992. “Breve histórico da música caipira” *Leitura*. São Paulo. Publicação Imprensa Oficial do Estado de São Paulo S/A-IMESP.

Candido, Antonio. 1964. *Parceiros do Rio Bonito*. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio.

(EMB) *Enciclopédia da Música Brasileira - erudita e popular*. 1977. São Paulo, Art Ed.

Giddens, Anthony/Beck,Ulrich/Lash/Scott. 1997. *Modernização Reflexiva: política, tradição e estética na ordem social moderna*. São Paulo, Editora UNESP.

Hall, Stuart. 1999. *A identidade cultural na Pós-modernidade*. Rio de Janeiro, DP&A.

Homen de Mello, Zuza & Severiano, Jairo. 1997. *A canção no tempo: 85 anos de música brasileira (vol. 1: 1901-1957)*. São Paulo, Editora 34.

Martins, José de Souza. 1974. “ Viola quebrada”, in *Revista Debate & Crítica*. São Paulo, Editora HUCITEC Ltda, no. 4.

Matutomoderno. <http://www.matutomoderno.showz.com.br> (consultado em 15/05/2004).

Ortiz, Renato. 1988. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo, Editora Brasiliense.

Pereira, Vinícius Muniz. 2006. *A música pós-caipira (Relatório de pesquisa de iniciação científica)*. FAPESP, processo no. 05/055034-0. UNICAMP, Departamento de Música/IA.

Queiroz, Maria Isaura Pereira de. *Bairros Rurais Paulistas*. 1973, São Paulo, Livraria Duas Cidades.

Sant´Anna, Romildo. 2000. *A moda é viola: ensaio do cantar caipira*. Marília, Ed. Unimar.

Tavares, Daniel. 2004. “ Os novos caipiras” <http://revistagloborural.globo.com.br> (consultado em 15/05/2004).

Vianna, Hermano. 2002. *Caipira Hoje*. www.overmundo.com.br (PDF) (consultado em 05/02/2008).