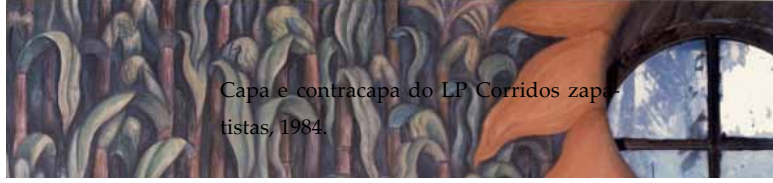


Entre o popular e o massivo: os corridos pós-Revolução Mexicana de 1910



Capa e contracapa do LP *Corridos zapatistas*, 1984.

Ana Cristina Borges

Mestre em História pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Professora da Universidade de Uberaba (Uniube). Co-organizadora do livro *Revoluções, sociedade e cultura nas Américas*. Uberaba: Universidade de Uberaba, 2011. anac.hist@uol.com.br

Entre o popular e o massivo: os corridos pós-Revolução Mexicana de 1910*

Between popular and mass culture: the *corridos* after the 1910 Mexican Revolution

Ana Cristina Borges

RESUMO

O corrido mexicano alcançou sua máxima expressão nas primeiras décadas do século XX, sendo amplamente utilizado para divulgar os acontecimentos e os ideais revolucionários principalmente entre a população camponesa iletrada. Com o fim da Revolução, em 1920, verificou-se uma sensível mudança em relação à apropriação das canções: impulsionadas pela indústria cultural e fonográfica, transitaram de uma tradição oral e escrita para uma tradição massiva. Diante dessa nova realidade do cenário musical mexicano, marcado pela marginalização da cultura camponesa frente à produção midiática, a adequação dos corridos aos novos tempos revelou-se fundamental para sua sobrevivência. Particularmente, os corridos da região sul, de temática zapatista, caíram em desuso devido às imposições da indústria fonográfica, até serem revitalizados por um projeto discográfico nos anos 1980.

PALAVRAS-CHAVE: corridos; música popular; indústria cultural.

ABSTRACT

The Mexican corrido achieved its maximum expression in the first decades of the twentieth century, being widely used to disseminate revolutionary events and ideals, especially among the illiterate peasant population. After the end of the Revolution, in 1920, there was a noticeable change regarding song appropriation: driven by the cultural and phonographic industry, there was a switch from oral and written tradition onto mass tradition. Faced with this new reality of the Mexican musical scene, marked by amarginalization of peasant culture relative to media production, adjusting the corridos genre to new times proved crucial for its survival. In particular, the Zapatista-themed southern corridos fell into disuse due to the impositions of the music industry before being revitalized by a discography project in the 1980s.

KEYWORDS: corridos; popular music; cultural industry.



Na história do México, os corridos se converteram em significativo marcador identitário do país. Entre eles, os corridos revolucionários, pelo destaque que adquiriram, foram o principal canal de afirmação desse gênero de produção cultural, que se propagou pelo México afora. Considerada a sua importância como manifestação cultural e política, o propósito deste artigo consiste em rastrear parte de sua história. Preliminarmente, irei me ater a algumas digressões conceituais acerca do corrido. Na sequência, conferirei destaque à sua transição de artefato oral a impresso, sem perder de vista seus vínculos com as práticas sociais. Nessa caminhada, enfatizarei as mudanças que se processaram a partir do advento da indústria cultural

* Este texto sintetiza partes da dissertação de Mestrado defendida pela autora em março de 2016 sob a orientação do Prof. Dr. Adalberto Paranhos. Ver BORGES, Ana Cristina. *Cantar a Revolução: as representações do zapatismo nos corridos mexicanos*. Dissertação (Mestrado em História) – Inhis/UFU, Uberlândia, 2016.

e da sua apropriação dos corridos. Por fim, passarei em revista registros fonográficos relativamente recentes de antigos corridos zapatistas que evocam tempos “heróicos” em que a figura de Emiliano Zapata dominava parte do imaginário social mexicano.

Um breve olhar em torno dos corridos

Ao longo do século XIX, os ideais de modernidade e tradição dividiram as manifestações culturais no México e procuraram traduzir de alguma maneira as realidades contraditórias sobre as quais a nação se assentava. De acordo com o historiador Ricardo Pérez Montfort, uma grande quantidade de versos e canções desse período demonstra como diversas vertentes da cultura popular transitaram entre distintos setores da sociedade, seja pela tradição oral ou em folhetos volantes.¹ Assim, parte da identidade nacional mexicana foi se construindo não só com projetos políticos e econômicos dos anos liberais, mas igualmente pelo intercâmbio das práticas culturais. A música popular de origem mestiça, com sua mescla de ritmos indígenas e espanhóis, se expressa por vários gêneros (como bolero, huapango, son jarocho, canción, jarabe, ranchera), entre os quais o corrido, que alcançou sua máxima expressão nas primeiras décadas do século XX e ainda hoje faz parte das manifestações populares do México, sendo bastante difundido em algumas regiões do país.

Sua forma musical surgiu por volta do último quartel do século XIX e se consolidou em plena Revolução Mexicana (1910-1920). Uma das interpretações do termo corrido se relaciona ao modo como se canta, de maneira direta, corrida, sem interrupções. O caráter lírico-narrativo das canções reforça sua denominação, uma vez que em regra não existe um refrão ou estrofe que se repete; as composições são em geral extensas, variando conforme a história narrada. Uma segunda visão se prende ao fato de as letras das canções serem impressas em *hojas sueltas* (folhas soltas ou folhetos), que iam correndo de mão em mão, relatando e comunicando os acontecimentos de um evento importante.²

Regionalmente, não há um consenso sobre onde surgiu o corrido no México, mas sua expansão se deu por quase todo o país, sendo mais expressivo na região sul, na região central do Bajío e ocidente, no norte do país e na fronteira norte-americana. Por volta de 1880, o corrido já era uma linguagem nacional, com variadas formas. Suas origens apontam para uma influência hispânica e também para uma influência mestiça, própria da cultura mexicana. Em sua obra, publicada originalmente em 1939, o musicólogo Vicente T. Mendoza³ afirma que a tradição e o desenvolvimento do corrido mexicano tiveram sua gênese no romance espanhol⁴, desembarcado naquelas terras juntamente com os colonizadores que levaram, para além da cruz e da espada, seus costumes e superstições, a música, o canto e a dança. Para ele, o corrido herdou da tradição hispânica do romance sua estrutura musical e a poesia épico-lírica, adaptada e assimilada pela cultura mexicana, com elementos próprios e outras formas de expressão. De acordo com sua definição,

El corrido es un género épico-lírico-narrativo, en cuartelas de rima variable, ya asonante o consonante en los versos pares, forma literaria sobre la que se apoya una frase musical compuesta genuinamente de cuatro miembros, que relata aquellos sucesos que hieren poderosamente la sensibilidad de las multitudes; por lo que tiene

¹ Ver PÉREZ MONTFORT, Ricardo. Apuntes sobre la lírica y la música del México juarista. In: *Cotidianidades, imaginarios y contextos: ensayos de historia y cultura en México, 1850-1950*. México, D.F.: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2008, p. 17 e 18.

² O assunto já mereceu considerações de muitos estudiosos como CUSTODIO Álvaro. *El corrido popular mexicano*. Madrid: Júcar, 1976, ROMERO FLORES, Jesús. *Corridos de la Revolución Mexicana*. México, D.F.: B. Costa-Amic, 1977, e MENDOZA, Vicente T. *El corrido mexicano*. 1. reimp. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1974.

³ Ver *idem*, *El romance español y el corrido mexicano: estudio comparativo*. 2. ed. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997, p. 3-5.

⁴ Os romances espanhóis são narrativas poético-musicais, derivados das primitivas canções de gesta, caracterizadas principalmente por seu conteúdo épico ou épico-lírico, pela linguagem popular e por temáticas variadas advindas de sua natureza oral. Seu estilo foi denominado “juglaresco” por serem cantados e propagados pelos menestrelis (*juglares*) e trovadores profissionais. Sobre o romance espanhol, ver MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. *El romancero español*. Nova York: The Hispanic Society of America, 1910, e DÍAZ-MAS, Paloma. El romancero, entre la tradición oral y la imprenta popular. In: *Tradiciones y culturas populares*. México, D.F., año 3, n. 15, julio. 2008.

⁵ MENDOZA, Vicente T. *El corrido mexicano*. 1. reimp. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1974, p. IX.

⁶ SERRANO MARTÍNEZ, Celedonio. *La bola suriana: un espécimen del corrido mexicano*. Guerrero: Gobierno del Estado de Guerrero/Instituto Guerrerense de la Cultura, 1989, p. 12.

⁷ AVITIA HERNÁNDEZ, Antonio. *Corrido histórico mexicano: voy a cantarles la historia (1810-1910)*, tomo I. México: Porrúa, 1997, p. 23.

*de épico deriva del romance castellano y mantiene normalmente la forma general de éste, conservando su carácter narrativo de hazañas guerreras y combates, creando entonces una historia por y para el pueblo. Por lo que encierra de lírico, deriva de la copla y el cantar, así como de la jácara, y engloba igualmente relatos sentimentales propios para ser cantados, principalmente amorosos, poniendo las bases de la lírica popular sustentada en coplas aisladas o en series.*⁵

A obra compilada por Mendoza reúne, sobretudo, os corridos do centro-norte do país e da capital federal, regiões profundamente marcadas pela influência espanhola. Outros autores, entretanto, indicam uma influência mestiça na composição dos corridos. O poeta e escritor Celedonio Serrano Martínez afirma que a poesia épica narrativa de tradição dos povos nahuas está bem definida no corrido mexicano, uma vez que este não apresenta uma estrutura uniforme, como ocorre no romance espanhol; ao contrário, trata-se de um gênero multiforme, polimétrico e polirrítmico.⁶

O corrido como expressão da cultura mexicana assume funções sociais que integram certa identidade de um grupo ou região. Segundo Antonio Avitia Hernández, “el corrido es un género lírico-narrativo de temática múltiple, que puede ser cantado o no, y es usado para narrar historias reales o ficticias que expresan el punto de vista del bando, o las ligas, afectivas o ideológicas a que está afiliado el autor y cuya construcción obedece a las formas poéticas populares que prevalecen en la región donde se produce”.⁷ Na região sul, por exemplo, o corrido é denominado *bola suriana* e possui feições particulares que o diferenciam dos corridos das regiões central e nortenha. De estrutura musical mais fixa e uniforme, alcança, em geral, de trinta a sessenta estrofes.

As temáticas dos corridos são bastante variadas e expressam, à sua maneira, o cenário histórico em que se inserem os cantores populares e seu público. Como afirma Avitia Hernández, desde a segunda metade do século XIX, “los más fuertes movimientos sociales y los acontecimientos de mayor relevancia han propiciado la creación de una mayor cantidad de corridos”.⁸ Entre as criações dessa época, os corridos revolucionários constituíram o núcleo mais importante, se considerarmos o papel que cumpriram na popularização do gênero. Eles abarcaram cerca de dez anos de lutas, desde o início da derrocada do porfiriato, em 1910, até a morte de seus principais líderes no início dos anos 1920. Nesse contexto, as canções tematizaram prisões, mortes e execuções, críticas e sátiras ao governo federal e aos militares, à intervenção norte-americana, bem como eventos marcantes que ocorreram durante a Revolução Mexicana.

Com uma linguagem simples, a criação e a interpretação dos corridos estavam diretamente associadas com os traços culturais da região que os consumiam. Esses traços influenciaram também a composição musical e instrumental das canções. Os corridos do norte, mais difundidos em todo o país, eram acompanhados com harpa, violino e guitarra espanhola. Nas regiões de fronteira com os Estados Unidos fizeram-se ouvir instrumentos como o acordeom, o baixo sexto, o saxofone e o baixo. Acrescente-se que o estilo de interpretação dos corridos nortenhos influenciou a região do Bajío, principalmente os estados de Jalisco e Michoacán, onde surgiram os conjuntos de *mariachis*, que passaram a incluir os corridos em seu repertório. Paralelamente, no sul, os corridos de temática zapatista reforçavam a identidade regional e mantinham uma forma mais tradicional de interpretar as canções, recorrendo comumente à guitarra espanhola e ao baixo quinto.

A particularidade quanto à autoria das canções é algo a ser destacado. Embora muitas sejam anônimas, é possível assegurar, pela própria natureza do corrido, que a maioria de seus compositores provinha dos setores populares. Os corridos se propagavam de tal maneira que era difícil saber de quais lugares procediam e muitas vezes as letras das canções variavam de uma região a outra, assim como o nome de seus compositores, que acabavam desconhecidos. Neles a improvisação individual ou coletiva adquiriu uma significação especial. Muitos compositores tomavam como fonte de informação os jornais que circulavam na época e criavam suas canções para divulgar acontecimentos tidos como importantes e/ou impactantes.

Da oralidade à impressão: os corridos e suas práticas sociais

Historiadores e musicólogos mexicanos conferem grande relevância aos corridos como instrumento de comunicação popular mais recorrente em fins do século XIX e início do século XX, principalmente porque a maioria da população camponesa não era, até então, alfabetizada⁹ e, portanto, tinha pouco acesso aos jornais e periódicos. Em algumas regiões mais interiores, os corridos eram o único meio de informação existente.¹⁰

Ao longo do século XIX, a cultura mexicana de tradição oral era marcadamente localista e fragmentada, para o que concorreu o contato limitado entre os *pueblos*¹¹ e os centros urbanos. Nessa fase, os corridos eram cantados nas feiras, praças, mercados e festas. Para que a canção popular adquirisse uma dimensão nacional seriam necessárias novas condições sociais que permitissem a ampliação das redes de sociabilidade. Essas mudanças se verificaram a partir de fins do mesmo século, com a expansão dos meios de comunicação, a criação de escolas rurais, de imprensas urbanas e o crescimento do comércio inter-regional. Com tudo isso, a circulação de notícias ganhou impulso. Nesse contexto, os corridos foram apropriados pela incipiente imprensa popular mexicana e se integraram a uma malha de comunicação que atingiria, com o decorrer do tempo, contornos nacionais.

Uma das principais imprensas populares foi fundada na Cidade do México, em 1880, por Antonio Vanegas Arroyo, cuja casa editorial familiar se dedicou inicialmente a produzir panfletos de orações, cartas amorosas, contos de crimes passionais, canções de diferentes estilos e, posteriormente, ampliou seu acervo distribuindo corridos em *hojas sueltas* (folhetos individuais) ou *cuadernillos* (livreto em brochura de 8 ou 16 páginas), que custavam poucos centavos e atraíam numerosos compradores. Os folhetos possuíam muitas vezes ilustrações e títulos chamativos como parte de uma estratégia de publicação que buscava aproximar os corridos impressos das práticas de transmissão oral, visando à assimilação dos folhetos por um público não familiarizado com a leitura.

Na esteira disso, outras casas editoriais surgiram no começo do século passado, dentre as quais se destacou a Casa de Eduardo A. Guerrero, também sediada na Cidade do México, em 1920. Existiram imprensas populares do mesmo gênero em outras cidades como Puebla, Cuautla e Guadalajara. Em que pese a carência de informações sobre elas, é possível considerar que todas assumiram um perfil editorial bastante comum: buscavam criar um produto atrativo a um preço muito acessível para a maioria da população, aproveitando papéis de baixa qualidade e cores variadas como recurso para ampliar o mercado consumidor e competir com as demais publicações da época. Assim, com o avanço da educação pública e o florescimento das

⁸ *Idem, ibidem*, p. 50.

⁹ Segundo dados do Censo Nacional de 1900, os estados do centro-sul do México, povoados em grande parte por indígenas e camponeses, apresentavam os mais altos índices de analfabetismo: cerca de 80% da população não sabia ler nem escrever. Em 1910, ano da Revolução, o terceiro Censo Nacional não trouxe dados referentes à alfabetização no país. Somente em 1921, as taxas de analfabetismo voltaram a constar do censo, apontando uma pequena redução: mesmo assim, aproximadamente 70% da população da região centro-sul continuava sem saber ler nem escrever. Ver *Censos y conteos de población y vivienda – México* (1900 e 1921). Disponível em <<http://www.inegi.org.mx/est/contenidos/Proyectos/ccpv/default.aspx>>. Acesso em 2 fev. 2015.

¹⁰ Isso não nega, evidentemente, que os corredos cumpriam o papel de instrumentos de formação de seus consumidores à medida que propagavam ideias e valores que visavam orientar sua ação. De mais a mais, eles funcionavam ainda como lugares de memória dos setores populares.

¹¹ O termo *pueblo* é utilizado para designar um tipo de organização social indígena autônoma e comunitária, baseada em laços de identidade. Sua permanência ao longo dos séculos reforçou o vínculo que os povos indígenas estabeleciam com as terras comunais. Até certo ponto, a coesão e a persistência do movimento zapatista se deveu à resistência e à afirmação social e identitária dos *pueblos*. Ver ÁVILA ESPINOSA, Felipe. La vida cotidiana campesina durante la revolución: el caso zapatista. In: CRESPO, Horacio (dir.). *Historia de Morelos: tierra, gente, tiempos del Sur*, tomo IX: Patrimonio cultural de Morelos. Cuernavaca: Congreso del Estado de Morelos/ Universidad Autónoma del Estado de Morelos/ Instituto de Cultura de Morelos, 2012, p. 354 e 355.

¹² Como elucida Roger Chartier, os livros de baixo preço, destinados a um público popular, circularam por toda a Europa nos séculos XVII e XVIII, não somente na Espanha com os romances e *pliegos de cordel*, mas na França com a *bibliothèque bleue* (literatura de cordel) e na Inglaterra com os *chapbooks* (livros de venda ambulante). Sua leitura cresceu consideravelmente e sua difusão atingiu um público cada vez maior. Cf. CHARTIER, Roger. Textos e edições: a “literatura de cordel”. In: *A História Cultural: entre práticas e representações*. 2. ed. Rio de Janeiro-Lisboa: Bertrand Brasil/Difel, 1990.

¹³ Cf. HÉAU DE GIMÉNEZ, Catalina. *Así cantaban la Revolución*. México, D. F.: Grijalbo, 1991, p. 49.

¹⁴ Ver CUSTODIO, Álvaro. *El corrido popular mexicano*, op. cit., p. 39, e HÉAU, Catherine. *El corrido y la bola suriana: el canto popular como arma ideológica y operador de identidad*. *Revista Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, época I, v. II, n. 6, Colima, mayo 1989, p. 105. Aqui, mais do que nunca, pode-se compreender o que diz,

imprensas populares, a oralidade se articulou com as canções impressas em *hojas volantes*, vendidos a baixos preços, a exemplo do que já ocorria com os romances espanhóis e a literatura de cordel.¹² Esse tipo de produção e circulação foi bastante difundido até a década de 1920.

A antropóloga e socióloga Catalina Héau de Giménez utiliza a expressão “tradição mista” para denominar a inserção da imprensa no âmbito da cultura oral, inicialmente sustentada e subordinada a esta, mas, simultaneamente, remodelando-a, atribuindo-lhe outras funções para, enfim, o registro impresso se impor à memória coletiva.¹³ Apesar de circular no formato impresso, o corrido não deixou de ser cantado nas feiras e difundido nos povoados, conservando, por essa via, a dimensão da oralidade que os animava. Como os folhetos nem sempre traziam a música correspondente, os cantores populares escolhiam, a partir da letra, a melodia que julgassem mais apropriada para cantar o corrido.¹⁴ Desse modo, a venda das *hojas sueltas* geralmente se fazia após os corridistas se apresentarem a fim de atrair a atenção dos ouvintes e despertar o interesse do público em comprar a letra da canção impressa.

Além das feiras, o cotidiano social da vida camponesa também se exprimia nas praças, que eram um espaço de convivência social mais reduzido, em que a disputa de corridos cedia vez a apresentações menores, em duplas ou trios, dos *corridistas* locais. Nesse caso, o personagem de destaque era o *publicista*, que cantava profissionalmente por dinheiro, sobrevivendo da venda de *hojas sueltas*, divulgando corridos próprios ou de outros compositores. Segundo Catalina Héau de Giménez, o ofício do *publicista* favorecia a circulação das canções que noticiavam algum acontecimento: “es como una gaceta ambulante, ya que va de pueblo en pueblo cantando y narrando lo que ocurre en otras partes. Gracias a los publicistas se divulgan corridos de los más famosos trovadores. Éstos conservan su repertorio en grandes cuadernos de contabilidad, cuando saben leer, y si no leen memorizan alrededor de 300 corridos y a veces más”.¹⁵

Por isso tudo, a imprensa popular atuou como mediadora da produção e circulação dos corridos entre o oral e o escrito e alcançou um público muito amplo, “que estuvo integrado tanto por individuos que sabían leerlos como por otros que se limitaban a verlos y escucharlos”.¹⁶ Ao circular por diferentes regiões as canções não só forneciam um relato sobre os eventos que ocorriam no país, como disseminavam a visão de determinado grupo interessado em formar uma dada opinião pública. Com a Revolução em curso, camponeses e indígenas irromperam como os principais protagonistas na cena social, e os corridos passaram a expressar a visão de mundo desses grupos, suas práticas e experiências cotidianas, convertendo-se de referencial identitário a arma ideológica na luta por justiça social. A realidade da guerra esteve, portanto, diretamente vinculada aos usos da canção como eventual tradutora dos ideais do povo mexicano em armas.

Nessas circunstâncias, devido ao seu papel comunicativo, informativo e de formação política, os líderes zapatistas lançaram mão deles intensamente, o que se evidencia pela quantidade de canções produzidas durante o processo revolucionário. A historiadora e antropóloga Catherine Héau Lambert destaca a dupla função dos corridos zapatistas como catalizadores ou condensadores de identidades e vetores de ideologia:

La música propia, local, del ejército zapatista es una respuesta y diferenciación identitaria frente al ejército federal que usa música marcial. Se inscribe dentro de

las manifestaciones culturales y simbólicas que permiten la auto-adscripción y la diferenciación [...] El corrido zapatista no constituye un género musical en sí mismo; sólo se distingue por su temática específica: trata de la Revolución. Eso no significa que fueran a la revolución bailando y cantando, sino que expresaron sus anhelos de justicia y paz con la única herramienta a su alcance: su cultura cotidiana. [...] La música y el cancionero popular suelen asociarse de manera privilegiada a las diferentes formas de identidad socio-territorial, como las identidades locales y el sentimiento nacional.¹⁷

O zapatismo foi um movimento que se destacou pela difusão do seu ideário político, notadamente por intermédio de seus pronunciamentos públicos. A palavra escrita se tornou uma referência, se levarmos em conta o grande número de manifestos ao povo e correspondências compartilhadas entre seus chefes e destes com os governos mexicanos ao longo da Revolução. Isso denota uma clara vontade de se fazer ouvir, de dirigir-se continuamente às lideranças políticas, à opinião pública e aos setores populares para informá-los de suas ideias e propostas, de sua luta social, procurando justificá-las e atrai-los à sua causa. Dessa maneira, a palavra escrita deve-se acrescentar, pela sua singular relevância, a palavra cantada, expressada pelos corridos e *bolas surianas*, que foram amplamente propagados durante o processo revolucionário.

Com o fim da Revolução, é possível considerar que o México viveu duas revoluções: uma camponesa, que foi abafada, e outra, burguesa, que predominou na determinação dos rumos de uma nova ordem política. O país deveria se reconstruir, renovar-se e assumir uma nova identidade nacional e cultural, em que tiveram peso, embora em proporções desiguais, os princípios e objetivos legados pelos revolucionários mais radicais e pelo novo *status quo*. Nesse contexto marcado por um forte nacionalismo, a canção popular também se modificou e adquiriu outros contornos para se adequar a uma conjuntura de transformações. Entender essa relação entre a política nacionalista e a cultura popular é significativo para se compreender como os corridos foram, em larga medida, alterados pela indústria fonográfica a partir da década de 1920 e encampados pelo projeto de criação de uma nacionalidade que envolveu mudanças sensíveis na música popular mexicana.

Outros tempos: os corridos no pós-Revolução

O nacionalismo mexicano se alimentou das tradições populares para moldar uma política cultural e justificar suas origens, com vistas a operar, de acordo com os seus propósitos, a conversão das massas em povo e do povo em nação. A despeito de ainda serem considerados socialmente inferiores, a emergência dos indígenas no cenário político obrigou os setores elitistas a integrá-los como parte da nova nação. Curiosamente, a ideia de uma continuidade revolucionária, expressada no período pós-Revolução por meio da pintura mural, nos museus, nos filmes, na iconografia, na linguagem musical, só foi possível devido à tentativa de promover a unificação da diversidade cultural no interior do país para se criar representações nacionais do “ser mexicano”. O etnólogo mexicano e subdiretor da Fonoteca del Instituto Nacional de Antropología e Historia (Inah), Benjamín Muratalla, fala com propriedade sobre esse contexto:



em outro contexto, Adalberto Paranhos: “Do meu ponto de vista, interpretar implica também compor”. PARANHOS, Adalberto. A música popular e a dança dos sentidos: distintas faces do mesmo. *ArtCultura*, n. 9, Uberlândia, jul.-dez. 2004, p. 25.

¹⁵ HÉAU DE GIMÉNEZ, Catalina. *Así cantaban la Revolución*, op. cit., p. 72.

¹⁶ SPECKMAN GUERRA, Elisa. Cuadernillos, pliegos y hojas sueltas en la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo. In: CLARK DE LARA, Belem y SPECKMAN GUERRA, Elisa (orgs.), *La república de las letras: asomos a la cultura escrita del México decimonónico*, v. II. México: Unam, 2005, p. 395.

¹⁷ HÉAU LAMBERT, Catherine. Cultura popular y política: el liberalismo popular en México, siglo XIX. X *Diplomado Historia del siglo XX mexicano: reformas, Estado y movimientos sociales*. Ciudad de México, Inah, junio 2015, p. 16 e 17.

¹⁸ MURATALLA, Benjamín. Entrevista concedida a Ana Cristina Borges. Ciudad de México, 28 jan. 2015.

¹⁹ O conceito de indústria cultural foi utilizado pela primeira vez em 1947 por Theodor W. Adorno e Max Horkheimer ao criticarem as estruturas ideológicas da dominação política e a submissão dos homens às tecnologias no mundo capitalista. Ambos sustentam que a mercantilização da cultura impõe à sociedade métodos de reprodução que, por sua vez, tornam inevitável a disseminação de bens padronizados, como simples mercadoria, criando necessidades de consumo capitalistas. Cf. ADORNO, Theodor W. e HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985. Segundo essa linha de pensamento, a indústria cultural surgiu como uma ameaça às tradições populares em função do processo de homogeneização e massificação dos bens culturais.

²⁰ Cf. MARTÍN-BARBERO, Jesús. Modernidade e mediação de massa na América Latina. In: *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. 5. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.

*Lo que sucedió en México fue que la música, y todo tipo de expresiones culturales, se las apropió el Estado para crear toda esta identidad de lo que es ser mexicano. El mariachi es otro ejemplo, y la corriente pictórica del muralismo, en que los grandes pintores de la época se inspiran en el pueblo para ostentar que ese es la arte mexicana. Una investigación seria y profunda se dará cuenta que en el bando que ganó la Revolución estuvieron infiltrados gente muy poderosa, que inmediatamente se apodero de la cultura popular, haciéndole creer al pueblo que él había ganado. Muchos eran aristócratas ilustrados, gente que se daba cuenta de la miseria que vivía el pueblo y tenían muy buenas intenciones. Sin embargo, no fue exactamente el pueblo lo beneficiado, fue una política maquillada. La industria de la radio, de los discos, del cine se apropió de esta cultura popular, lo mismo que el Estado, a partir de las instituciones de cultura y educativas, se apropió para decir que nuestro Estado es revolucionario y reivindica al pueblo. Pero a distancia, a la luz de tantos años transcurridos, nos damos cuenta que había cosas medio turbas, que no fueron tal como se pregonaran.*¹⁸

A música popular mexicana vivenciou, no século XX, um processo de mudanças ligado ao desenvolvimento tecnológico que assinalou o surgimento da indústria cultural e fonográfica. Isso implica dizer que a produção e circulação dos bens culturais passou a se valer, de forma crescente, de meios tecnológicos mais sofisticados do que aqueles conhecidos tradicionalmente, o que permitiu seu intenso consumo e recepção. Não tenho a pretensão, aqui, de proceder a uma discussão específica sobre tal conceito, formulado inicialmente pelos sociólogos alemães Theodor W. Adorno e Max Horkheimer¹⁹ em sua crítica filosófica à mercantilização e homogeneização da cultura, a partir de sua introdução na lógica de produção industrial. Mas entendo que no período que vai do início de 1930 até a década de 1960, os meios de comunicação de massa no México não apresentavam um estágio avançado de desenvolvimento como as sociedades capitalistas de ponta, base da análise de Adorno e Horkheimer. A cultura mexicana produzida industrialmente e veiculada pelos meios massivos (disco, rádio, cinema) atuava mais como elemento mediador entre o projeto estatal nacionalista e as massas urbanas do que propriamente como estrutura promotora de uma cultura capitalista massificada.²⁰

Ressalte-se ainda que a visão dos teóricos alemães sobre a indústria cultural recebeu várias críticas de outros estudiosos, principalmente por tratarem seus consumidores como sujeitos passivos e desconsiderarem a importância da recepção nesse processo. Um desses críticos foi o semiólogo e antropólogo colombiano Jesús Martín-Barbero, para quem as mediações pesam mais que os meios na comunicação massiva, devendo, pois, ser consideradas as práticas cotidianas inseridas no contexto social em que se situam os sujeitos receptores. Para esse autor, é fundamental perceber a comunicação numa relação dinâmica,

Isto é, seu caráter de processo produtor de significações e não de mera circulação de informações, no qual o receptor, portanto, não é um simples decodificador daquilo que o emissor depositou na mensagem, mas também um produtor.

O desafio apresentado pela indústria cultural aparece com toda a sua densidade no cruzamento dessas duas linhas de renovação – que inscrevem a questão cultural no interior do político e a comunicação, na cultura. [...] O que já não fará sentido é continuar programando políticas que separem aquilo que acontece na Cultura –

*maiuscula – daquilo que acontece nas massas – na indústria e nos meios massivos de comunicação.*²¹

Por outro lado, em seu estudo sobre as artes populares e sua inserção na modernidade, o antropólogo argentino Néstor García Canclini reafirma que o surgimento da indústria cultural na América Latina se associou ao contexto político populista de modernização das estruturas econômicas e sociais, nas décadas de 1930 e 40, que induziram a articulação entre a cultura tradicional e a cultura para as massas. Nesse processo, ele enfatiza o papel desempenhado por tais meios na redefinição do popular:

*A noção de popular construída pelos meios de comunicação, e em boa parte aceita pelos estudos nesse campo, segue a lógica do mercado. “Popular” é o que se vende maciçamente, o que agrada a multidões. A rigor, não interessa ao mercado e à mídia o popular e sim a popularidade. Não se preocupam em preservar o popular como cultura ou tradição; mais que a formação da memória histórica, interessa à indústria cultural construir e renovar o contato simultâneo entre emissores e receptores. [...] O popular massivo é que não permanece, não se acumula com experiência nem se enriquece com o adquirido.*²²

Nessa perspectiva, como que a evidenciar que Adorno e Horkheimer têm contribuições relevantes na discussão dessa temática, deve-se reconhecer que a política nacionalista adotada no México, no período pós-revolucionário, forjou um novo perfil para a música popular, criando ou incentivando a fabricação de produtos culturais estereotipados, que foram pouco a pouco sendo cristalizados no cinema, no teatro, na fotografia, na literatura, na música. Os *mariachis* modernos são um bom exemplo disso, eles que acabaram sendo convertidos em símbolos nacionais mexicanos. Apesar dos *mariachis* tradicionais já existirem desde meados do século XIX, não tinham o prestígio que alcançaram a partir dos anos 1930. Com o fim da Revolução e a vitória política da elite burguesa nortista, observou-se uma clara preferência pelas manifestações populares de determinadas regiões do país, como o Ocidente e Bajío, Veracruz, Oaxaca e, em particular, o istmo de Tehuantepec, que foram escolhidas para representar o que genericamente se considerou como o “tipicamente mexicano”. Ao sintetizar suas conclusões sobre o tema, Catherine Héau salienta que

*El corrido de cultura oral se transformó en “canción ranchera” que glorifica el campesino pudiente, vestido de “traje” (como Zapata) y no de calzón de manta y huaraches. Era importante dar la imagen de un campesinado no pobre, es decir, hacer pasar el mensaje subliminal de un sistema político y una revolución que habían “hecho justicia al campo”. Es un gran trabajo de “imagen” que se vehiculó por todo el mundo: ya no hay campesinos pobres en México... ¡todos tienen trajes de mariachi y caballo! Los corridos se volvieron símbolo de la revolución que se consideraba una “revolución campesina” ya que los corridos son símbolos de cultura campesina (oral) y, por ende, de la glorificación del poder político.*²³

A transição entre a oralidade e o corrido impresso já havia gerado mudanças expressivas no seu consumo e circulação, porém, com o advento da indústria cultural, os corridos passaram por um processo que também foi comum a outros tipos de culturas populares: transitaram de uma tradição oral e mista (oral e escrita) para uma tradição massiva, impulsionados pela

²¹ *Idem, ibidem*, p. 289.

²² GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4. ed., 4. reimp. São Paulo: Edusp, 2000, p. 259-261.

²³ HÉAU LAMBERT, Catherine. Entrevista concedida a Ana Cristina Borges. Ciudad de México, 18 dez. 2015.

²⁴ Ver PÉREZ MONTFORT, Ricardo. *La cultura: México (1930-1960)*. Madrid: Fundación Mapfre/Barcelona: Penguin Random House, 2012, s./num.

²⁵ MONSIVÁIS, Carlos. In: LEÓN, Isaac y BEDOYA, Ricardo. *Cultura popular y cultura masiva en el México contemporáneo. Conversaciones con Carlos Monsiváis*. *Revista Diálogos de la Comunicación*, jan. 2012, s./p.



indústria fonográfica e os novos meios de comunicação de massa (rádio, cinema e, mais adiante, tv). Entretanto, é preciso ponderar que isso se deu de forma mais efetiva em relação aos corridos octossilábicos (nortenhos), que se adaptaram melhor às gravações curtas e ao novo cenário da música mexicana, como veremos mais adiante.

Em meados da década de 1920, a reprodução de som por intermédio de gramofones já era uma realidade no México, assim como em outros países da América Latina, a exemplo do Brasil. A indústria fonográfica despontou no país com a presença de filiais de empresas norte-americanas, que se encarregavam da gravação e produção de discos, como foi o caso da Camden, RCA Victor e Okeh. Com o crescente êxito nesse mercado, nos anos 1930 essas companhias passaram a se associar com empresas de rádio e cinema, aumentando consideravelmente seu raio de alcance. Os lucros gerados pela gravação e venda de músicas motivaram a criação de selos discográficos nacionais, como a empresa de discos Peerless, uma das mais importantes na disputa do mercado fonográfico mexicano. Na década de 1940 se estabeleceu no México uma filial da empresa norte-americana CBS (Columbia Broadcasting System), voltada também para o rádio e a televisão. Posteriormente, nos anos 1960, a californiana Arhoolie Records entrou no concorrido mercado dos LPs (*long play*), privilegiando gravações de estilo *folk*.²⁴

Com a indústria discográfica plenamente estabelecida, buscou-se dotar a música popular mexicana de um perfil moderno para, aproveitando-se do intercâmbio entre tecnologias importadas e práticas culturais locais. Diferentemente das maneiras tradicionais de execução, que acontecia em praças, feiras e mercados, o disco viabilizou a difusão massiva de música ao tirá-la de seu espaço de origem e possibilitar sua escuta, em qualquer lugar, graças a um aparelho, proporcionando uma repercussão mais ampla. Contudo, do ponto de vista comercial, os discos impuseram um formato bastante limitado para os corridos. As gravações tinham duração média de 3 minutos e restringiam a difusão das canções mais extensas, que possuíam cerca de 30 ou 40 estrofes: elas deveriam ser reduzidas a 4 ou 5, para atender ao padrão adotado. Nas palavras de Carlos Monsiváis, “todo lo que había sido la tradición de la canción mexicana se reelabora, se comprime.”²⁵

Ao analisar as transformações dos corridos nortenhos, o pesquisador mexicano Guillermo Hernández admite que as *hojas sueltas* apresentavam algumas limitações, tendo em vista que reproduziam somente a letra das canções, o que reduzia sua propagação, dada a carência da melodia, havendo, pois, a necessidade do músico popular para cantar o corrido. Ainda segundo o autor, tais limitações foram superadas, em parte, com a gravação fonográfica, que viabilizou, em certa medida, a preservação das execuções tradicionais e permitiu o registro da interpretação musical, não apenas da composição literária e melódica, como igualmente da entonação e da carga emotiva dos cantores. Guillermo Hernández ressalva alguns princípios inerentes a esse processo, que inclui também a produção e circulação do disco:

Las características físicas del disco vienen a determinar la extensión del corrido. Al inicio de la industria fonográfica se empleaban las dos caras del disco de 78 rpm en la grabación de un sólo corrido, ya sea alargando o acortando la variante de acuerdo al espacio disponible. Más tarde, por razones comerciales probablemente,

se utilizó solamente una cara del disco y como consecuencia las variantes grabadas son relativamente cortas.

El disco fonográfico contribuye a la creación de un modelo de interpretación que llega a establecerse como la variante auténtica. La riqueza que ofrece la tradición oral, al adaptarse histórica, lingüística y melódicamente, se pierde ante la presencia de este modelo invariable.

De ser la propiedad artística de una comunidad entre quienes circula libremente y sobrevive o cae en el olvido, el corrido en grabación fonográfica tiende a convertirse en un producto comercial que se promueve exclusivamente con fines de lucro.

El disco fonográfico permite la existencia de un grupo de compositores e intérpretes profesionales cuyo éxito está directamente vinculado a la promoción de firmas comerciales que los contratan y quienes determinan las condiciones en que el artista se presenta ante su público.

La ejecución fonográfica tiende a crear una distancia tanto física como artística entre el público y los creadores e intérpretes del corrido: aquél escuchará pasivamente y sujeto a las normas estéticas establecidas por las compañías grabadoras y los últimos ya no participarán de las contribuciones y reacciones espontáneas que reciben sus interpretaciones.²⁶

Em relação aos corridos zapatistas de *bolas surianas*, com composições longas em sua maioria, essa imposição da indústria fonográfica foi determinante para que caíssem em desuso, como esclarece Catherine Héau:

*Los corridos zapatistas no son octosilábicos, cada corrido tiene su métrica propia y su música. Al aprender un corrido se tenía que aprender su música. Las hojas volantes no llevan música, por lo tanto, deben tener una métrica estereotipada para que los cantores de la calle puedan ponerle una melodía ya conocida. Los corridos surianos son largos (20 minutos), por lo tanto no pueden funcionar con la industria discográfica que impone corridos de 3 minutos. Después de la revolución se abandonó el viejo estilo del corrido suriano porque era muy complejo: la métrica cambiaba con cada corrido así como la música. La única forma estereotipada fue la "bola suriana". Con el aprendizaje de la lectura (los viejos corridistas no sabían leer ni escribir, todo era de memoria), se generalizó el empleo de los versos octosilábicos mediante las hojas volantes. [...] Las hojas volantes se popularizaron con la escolarización. El advenimiento de la radio fue la muerte del corrido suriano y de los corridistas. Se generalizó una sola cultura en México mediante la radio: la norteña. Los zapatistas perdieron la revolución y luego perdieron también su cultura.*²⁷

Assim, com esse processo em curso, o corrido como gênero narrativo foi como que perdendo seu anonimato e deixando de ser uma canção "genuinamente" popular para se tornar um item de entretenimento de diferentes segmentos da sociedade mexicana, o que se reforçou com a crescente migração dos trovadores para os grandes núcleos urbanos. De acordo com Catherine Héau, "los campesinos migraron a la ciudad como obreros y cambiaron de cultura: se desvaneció el sentido de comunidad, sin embargo, se mantuvo el concepto de solidaridad. Se perdió la tradición de "campesinos líricos" o "poetas campiranos", para dar lugar al concepto de "autor". Ser corridista, se volvió un oficio: autor o cantante, pero dejaron de ser creaciones autónomas del mundo campesino".²⁸

Outra mudança significativa na forma de se cantar os corridos apontou para a temática das canções. As abordagens em torno da luta revolucionária e da dimensão étnica das lutas camponesas foram, pouco a



²⁶ HERNÁNDEZ, Guillermo E. *La punitiva: el corrido norteño y la tradición oral, impresa y fonográfica. Heterofonía*, n. 94, México, jul.-ago.-sep. 1986, p. 56 e 57. Não é o caso de discutir, aqui, o caráter supostamente inexorável das imposições da indústria cultural, nem a hipotética passividade do público consumidor dos corridos, assunto do qual me ocupei, de passagem, em páginas anteriores. Importa apreender, isso sim, o sentido mais geral do processo de mercantilização da cultura popular.

²⁷ HÉAU LAMBERT, Catherine, entrevista cit. Seria possível dizer, no entanto, que os corridos zapatistas sobreviveram no plano da oralidade como decorrência de sua não adaptação a modelos fonográficos instituídos.

²⁸ *Idem.*

²⁹ *Idem*.

³⁰ MENDOZA, Vicente T. *El corrido mexicano*, *op. cit.*, p. XVI.

³¹ HERNÁNDEZ, Guillermo. El corrido ayer y hoy: nuevas notas para su estudio. In: VALENZUELA ARCE, José Manuel (coord.). *Entre la magia y la historia: tradiciones, mitos y leyendas de la frontera*. 2. ed. Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte/Plaza y Valdés, 2000, p. 324. Atentar para o fato de que a apreciação formulada por esse autor se diferencia da de Vicente T. Mendoza.

³² Um dos programas de maior audiência do rádio mexicano naquela época foi *La hora nacional*, criado pela Dirección Autónoma de Prensa y Propaganda (DAPP) do governo cardenista, que difundia mensagens oficiais e tinha por objetivo promover a união entre todos os mexicanos. Cf. PÉREZ MONTFORT, Ricardo. *La cultura: México (1930-1960)*, *op. cit.*

³³ Cf. HÉAU LAMBERT, Catherine. Marcas de oralidad en los corridos surianos. *Revista AlterTexto*, n. 8, México, ago.-dic. 2006, p. 47.

³⁴ Para García Canclini, a redefinição do que é hoje a cultura popular requer uma estratégia de investigação que seja capaz de abranger tanto a produção, quanto sua circulação e consumo. Embora as distintas modalidades da produção cultural massiva sejam, em certa medida, homogêneas, isso não significa que sua reprodução seja igualada. A linguagem hegemônica dos meios de comunicação de massa ou dos políticos, até por pretender alcançar o conjunto da população, vê-se obrigada a levar em consideração as formas de expressão populares. Cf. GARCÍA CANCLINI, Néstor. *As culturas populares no capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 12 e 43.

³⁵ *Idem*, *Culturas híbridas*, *op. cit.*, p. 215.

pouco, cedendo lugar a outros temas. Durante as décadas de 1920 e 1930, os corridos passaram a ser utilizados para cantar sobretudo acontecimentos locais e nacionais voltados à propaganda política. A despeito disso, algumas canções mantinham a característica de narrar rebeliões, façanhas de bandoleiros, assassinatos e coisas que tais. Para Catherine Héau, os corridos “perdieron su espontaneidad y autenticidad. Se volvieron elegías a los políticos. En términos gramscianos, pasamos de una cultura popular a una cultura popularizante”.²⁹ Outros investigadores, como o musicólogo Vicente T. Mendoza – preocupados com questões que remetem para o campo minado de discussões sobre “autenticidade” – reafirmaram que, desde os anos 1930, o corrido foi perdendo seu cunho “autenticamente popular”, convertendo-se num produto “artificial”:

*De 1930 a la fecha [1954] el corrido se hace culterano, artificioso, frecuentemente falso, sin carácter auténticamente popular: tiende a constituir la literatura mexicana en manos de auténticos valores intelectuales; pero por otra parte ha perdido su frescura y fluidez; su espontaneidad en la pluma de escritores mediocres; se le estudia, colecciona y clasifica; se imita su lenguaje, su forma, su entonación; pero sólo sirve para reseñar hechos políticos o sociales, la desaparición de algún prócer y para hacer las campañas políticas, no solo a la Presidencia de la República, sino también la de los municipios.*³⁰

No entanto, para além da variação temática sofrida pelos corridos, determinados traços históricos subsistiam, conforme Guillermo Hernández: “a pesar del gran cambio que sufre el corrido una vez que cesan las actividades revolucionarias, los corridistas mantienen todas las características de la tradición, tanto en el empleo de formas tradicionales como en el uso de convenciones poéticas, así como en la calidad estética”.³¹

A segunda metade da década de 1930 também foi um período de expansão do rádio no México, que se transformou no meio de comunicação mais acessível aos setores médios e populares. Em 1937 o país contava com cerca de 57 rádios difusoras, atingindo o dobro de estações em 1940. Esse veículo se tornou um instrumento massivo capaz de divulgar artistas, transmitir propagandas comerciais e levar a música hispano-americana para todo o país, incluídos aqui os povoados rurais.³² Nesse ínterim, o corrido tradicional, cantado pelos trovadores populares, coexistiu por cerca de uma década com os corridos “modernos”, divulgados nas emissoras rádios. A partir dos anos 1950 os cantores populares foram definitivamente superados pelos meios massivos, e o corrido tradicional começou a ser identificado como música folclórica.³³

Visando atender às exigências de um cenário musical contemporâneo e a novos padrões culturais e de hábitos de consumo instituídos, gradativamente, pelos meios massivos, com certeza muitos corridos foram ressignificados e refuncionalizados, para utilizar uma expressão de Néstor García Canclini, ao referir-se às modificações que afetaram as culturas populares inseridas na sociedade capitalista.³⁴ Ainda assim, o autor defende que “o desenvolvimento do moderno não suprime as culturas populares tradicionais”.³⁵ A modernização diminuiu o papel do popular tradicional no conjunto do mercado da cultura industrializada urbana, porém não eliminou sua manifestação no interior das comunidades camponesas. Portanto, não se pode desconsiderar a importância da oralidade e do impresso para um estudo histórico dos corridos, que devem ser examinados inclusive

com base na inter-relação entre o popular e o massivo, entre a tradição e a modernidade. Além do mais, como frisa Catalina Héau de Giménez,

Sin embargo, pese a los intentos de recuperación oficial de la cultura popular para transformarla en cultura radiofónica de masas, el corrido genuino ha sobrevivido en la clandestinidad, tomando caminos más secretos y respondiendo siempre a intereses populares comunitarios. [...] La sobrevivencia de estas manifestaciones de cultura popular alternativa, permite pensar que el viejo corrido anónimo todavía no ha muerto y sigue transmitiéndose de oído a oído, a la vieja usanza de la cultura oral, ya que obviamente no puede difundirse por los medios masivos de comunicación en vista de que responden a otro proyecto de sociedad y a otro modelo de creación cultural.³⁶

Ainda na década de 40, o corrido galgou as telas mexicanas, incluído no repertório dos “charros-cantores”³⁷, entre os quais se destacaram Pedro Infante, Jorge Negrete, Javier Solís e Antonio Aguilar. Foi o período da “idade de ouro” do cinema mexicano, que contribuiu para alimentar discursos identitários e para divulgar um modo de vida, ou seja, como os mexicanos deveriam ser. Para garantir fama e prestígio, os atores teriam que ser cantores profissionais, como *mariachis*, e não apenas interpretar as canções nos filmes, muitos dos quais recuperavam histórias da Revolução Mexicana. Em que se pese o corrido não ser o principal símbolo de mexicanidade naquele contexto, sua aparição nas rádios, no cinema e em outros meios, criou certos estereótipos, como observa Ricardo Pérez Montfort:

Tanto la radio como el teatro popular, pero principalmente el cine sonoro mexicano de los años cuarenta y cincuenta, fueron en gran medida los responsables de una estereotipificación del corrido revolucionario y quizá del corrido en general como una expresión popular “mexicanita” por excelencia. En la pantalla grande, los corridos se convirtieron en la música “típica” de la Revolución. Cualquier cinta que tocara el tema revolucionario incluyó una pareja de cancioneros o un solista que, en mercados, en vivacs, o en pela batalla, eran capaces de narrar y acompañar una acción revolucionaria. Esta imagen clásica se repitió hasta el cansancio.³⁸

A identificação dos corridos como “música típica da Revolução” favoreceu uma maior circulação das canções de valentes, que exaltavam as proezas dos líderes revolucionários. No que diz respeito especificamente aos *recuerdos del General Zapata*, tanto no sul quanto em outras regiões, os corridos sobre ele se tornaram mais populares, sendo divulgados com maior frequência. Sua morte trágica gerou muitas lendas e mitos de que ainda estaria vivo, vagando pelas montanhas de Morelos. Por sinal, a imagem desse líder revolucionário foi amplamente utilizada por governos distintos – destituída, obviamente do conteúdo mais radical das lutas que ele protagonizou – em busca de apoio político e de aproximação dos segmentos populares do ideal nacionalista, bem como por alguns movimentos sociais, para reafirmar os ideais da luta camponesa.³⁹ Seja como for, os corridos contribuíram largamente para reforçar a construção de uma memória popular, que converteu a morte do rebelde no martírio do herói e personificou a luta de todos os camponeses.

A partir de meados da década de 1960, os corridos de temática revolucionária já não se escutavam tanto, nem se divulgavam nas emissoras de rádio e no cinema. Eles foram saindo de circulação. Por outro lado, esse

³⁶ HÉAU DE GIMÉNEZ, Catalina. *Así cantaban la Revolución*, op. cit., p. 58.

³⁷ O “charro-cantor” foi um símbolo fabricado pelo cinema mexicano, que uniu o músico *mariachi* ao protótipo masculino do “*varón macho*”, galanteador. Cf. JÁUREGUI, Jesús. *El mariachi: símbolo musical de México*. México, D. F.: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2007, p. 153 e 154.

³⁸ PÉREZ MONTFORT, Ricardo. El corrido mexicano. Un encuentro a lo largo de los siglos XIX y XX. In: *Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos XIX y XX: diez ensayos*. México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2007, p. 73.

³⁹ Segundo Felipe Ávila Espinoza, tanto governos federais quanto estaduais pós-revolucionários fizeram um intenso uso de símbolos da Revolução para consolidar seus projetos. Zapata foi um dos personagens que serviu a tais propósitos. A data de sua morte deu origem a uma das principais festas cívicas camponesas. Alguns poucos líderes, a exemplo de Lázaro Cárdenas, valeram-se de sua imagem para legitimar uma política agrária. A maioria, no entanto, recorreu à figura de Zapata para justificar projetos por vezes opostos ao ideal zapatista. Recentemente, com a insurreição dos indígenas do Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) contra o governo federal, a bandeira do zapatismo foi apropriada por um movimento indígena independente como fonte de legitimação de sua luta. Cf. ÁVILA ESPINOSA, Felipe. La batalla por los símbolos: el uso oficial de Zapata. In: CRESPO, Horacio (dir.). *Historia de Morelos*, op. cit., p. 413 e 414.

⁴⁰ *Testimonio musical de México*, n. 1 (LP e 78 rpm). México, D. F.: Inah, 1964. Relançamento: CD *Testimonio musical de México*, n. 1, México, D. F.: Inah/Conaculta, 9. ed., 1997.

⁴¹ MURATALLA, Benjamín, entrevista cit.

período coincidiu com a emergência de uma política de valorização do folclore e de manifestações culturais tradicionais, que procuraria revalorizar a pluralidade cultural do país e manter viva a memória popular.

“Testimonio musical de México”: os corridos zapatistas e seus lugares de memória

Na tentativa de recuperar parte da produção cultural das canções zapatistas, tive contato com uma coletânea de música popular produzida pela Fonoteca do Instituto Nacional de Antropología e Historia (Inah). Embora não seja um registro primário das gravações, o disco preenche uma lacuna deixada, até então, pela ausência de produções sonoras sobre os corridos zapatistas e pela marginalização da cultura camponesa frente à indústria massiva. E nos oferece uma referência musical, ainda que secundária, para a experiência da escuta daquelas composições.

A criação da Fonoteca do Inah surgiu com o projeto do LP *Testimonio musical de México*⁴⁰, uma idealização de um grupo de folcloristas na década de 1960, liderados pela musicóloga Irene Vázquez Valle e do antropólogo Arturo Warman. O objetivo era caracterizar a pluralidade cultural do país mediante a recopilación e documentação em campo da memória sonora mexicana, com base em investigações históricas, antropológicas e etnomusicológicas. O reconhecimento e boa aceitação do disco entre os membros da Escuela Nacional de Antropología e Historia (Enah) impulsionou a continuidade do projeto, que com o tempo se tornou uma série e principal marca da Fonoteca do Inah.

Em fins dos anos 1990, com a criação de novas tecnologias de gravação e a implementação de técnicas para melhor conservação dos registros sonoros, a coleção passou a ser digitalizada e reeditada em *compact disc* (CD), procedimento que se aplicou também a outros acervos da fonoteca, como fundos fonográficos e documentos históricos, permitindo ampliar sua catalogação e difusão. Hoje já se contabilizam mais de 50 títulos lançados com o intuito de preservar músicas tradicionais e populares do México, abarcando diferentes regiões culturais, cidades e *pueblos étnicos*, assim como gêneros, estilos e grupos musicais. Cada disco inclui um livreto que descreve o contexto no qual se situa a música apresentada, com análises de especialistas mexicanos ou estrangeiros, testemunhos e fotografias dos músicos populares da região de referência. Para Benjamín Muratalla, o atual coordenador geral da série “Testimonio musical de México”,

*La producción de los discos tiene como objetivo difundir las músicas tradicionales y populares de México en un contexto en que las músicas llamadas “mediáticas” son predominantes. Las músicas que investiga y difunde el Inah no tienen cabida en los medios de comunicación dominantes, por lo tanto, la mayoría de la sociedad mexicana no las conoce, ni las aprecia. Creemos que con la investigación y difusión de estas músicas logramos que otros sectores de la población volteen su mirada a la diversidad de culturas que conviven en el país. No se tienen propuestas comerciales, ni la serie se inserta en la industria discográfica. Sería genial que así fuera, pero sabemos que estas músicas contienen valores culturales muy diferentes a los que se manejan en los medios y sociedad mayoritaria. En los discos del Inah se da preponderancia a los músicos tradicionales; sin embargo, existen en el mercado iniciativas de varios intérpretes y músicos que comercializan este tipo de músicas, sin que los auténticos creadores reciban ningún beneficio por ello.*⁴¹

Particularmente no que se refere aos corridos, foram produzidos dois discos: um de corridos nortenhos⁴² e outro dedicado tão somente aos corridos zapatistas. Vou me deter aqui na análise do segundo disco, produzido no início da década de 1980. As canções foram gravadas pela musicóloga Irene Vásquez Valle e por Manuel Vásquez, em Cuautla, Morelos, por ocasião da “Primeira Reunión Regional de Corridistas”, realizada de 22 a 24 de setembro de 1983, que congregou cantores populares reconhecidos, de diferentes cidades. Alguns meses depois, em janeiro de 1984, aconteceu uma segunda seção de entrevistas e gravações no Museo Casa de Morelos, em Cuautla. A produção do disco contou com a participação de intérpretes que eram camponeses e mantinham a tradição popular de *corrideros*, ofício cada vez mais raro na região Sul do México. Do livro-encarte do disco consta uma breve apresentação de cada um: todos se identificaram como campesinos que se cantavam *por el gusto*, e não de forma profissional.⁴³ De acordo com Benjamín Muratalla, os fonogramas foram gravados o mais próximo do que se cantava tradicionalmente: o *corridista* com seu *bajo quinto*, acompanhado de um *segundero* (segunda voz).⁴⁴

As capas concebidas para a série objetivam estabelecer relação entre os corridos e uma memória revolucionária. A primeira edição do disco de vinil, datada de 1984, estampava um detalhe de uma pintura do muralista Diego Rivera intitulada *La sangre de los mártires revolucionarios fertilizando la tierra* (1926). Plena de simbolismo, ela remete ao sacrifício dos heróis da Revolução e destaca a morte de Zapata, sepultado sob uma plantação de milho, em alusão aos camponeses: seu corpo repousa sereno, envolto por uma manta, como um mártir, sem os sinais aparentes da violência que provocaram sua morte (ver figura 1). A partir da terceira edição, lançada em 2002, agora no formato de CD, o disco ganhou um novo *layout*, seguindo o padrão que acompanhou outras reedições da série (ver figura 2). Nele figura a fotografia de Emiliano Zapata e de líderes de seu exército (entre os quais seu irmão Eufemio Zapata, sentado à sua direita), ao lado de alguns rebeldes.⁴⁵ Em ambas as capas fica clara a identificação dos corridos como expressão da cultura camponesa e da luta zapatista.



Figura 1. Capa e contracapa do LP *Corridos zapatistas*, n. 26, 1984.



Figura 2. Capa e contracapa do CD *Corridos zapatistas*, n. 26, 4. ed., 2009.

⁴² O primeiro volume, intitulado *Corridos de la Revolución*, priorizou os corridos das regiões norte, do Ocidente e Bajío, que compreendem os estados de Chihuahua, Coahuila, Durango, Zacatecas e Jalisco: eles tratam da temática da Revolução a partir da luta de Francisco Pancho Villa e dos exércitos constitucionalistas liderados por Venustiano Carranza. O projeto ficou a cargo dos pesquisadores e musicólogos Irene Vásquez Valle y José de Santiago Silva, que atuaram na pesquisa de campo, seleção dos músicos e gravação das canções. Em termos musicais, os corridos aí registrados possuem algumas características peculiares, a exemplo dos instrumentos utilizados, o violino, a harpa e o violão, que lhes conferem uma sonoridade diferente da dos corridos do sul, cujo principal instrumento é o *bajo quinto*.

⁴³ Mauro Vargas e seu filho Ignacio Vargas, então com 76 e 50 anos, respectivamente, emprestaram seu auxílio à produção do disco. Outros artistas que colaboraram com as gravações foram Francisco “Chico” Gutierrez, Adolfo Almanza Trejo, Honorio Abúndez, Félix Trejo, todos camponeses do estado de Morelos. Cf. BARRETO MARK, Carlos. *Corridos zapatistas: homenaje a Don Marciano Silva*. Texto adicional do LP *Corridos zapatistas: corridos de la Revolución Mexicana*, vol. 2. (1984). Serie Testimonio musical de México, n. 26, 4. ed. México: Inah/Conaculta, 2009, p. 27-39.

Na primeira edição, de 1984, produziu-se um álbum duplo com 11 faixas, sendo 8 no primeiro (4 canções de cada lado) e 3 no segundo, que incluía duas canções mais extensas (uma de cada lado) mais um *saludo*, uma canção de abertura do disco, tal como ocorria tradicionalmente nas *reuniones de corrideros*, competições em que os trovadores se encontravam para duelar entre si, desafiando uns aos outros com seu canto e suas habilidades musicais, numa prática que poderia durar horas ou dias. Da segunda edição em diante, na forma de CD, o repertório foi reduzido para 8 canções. No exemplar da quarta edição a que tive acesso, uma informação ao final do encarte se limita a dizer que algumas faixas foram suprimidas devido aos novos formatos (disco compacto e cassete).⁴⁶ Em nota inserida no primeiro disco, Carlos Barreto Mark explica a escolha dos artistas e do repertório:

*En este álbum doble presentamos una crónica del zapatismo, pero no una crónica erudita o enmarcada con el prestigio de alguna teoría social, sino otra bella y directa, transformada en cantos, en arte interpretativo, en uno que es peculiar, inconfundible, de los corrideros populares del Estado de Morelos, de aquellos que hacen suyo el verso y grito que dice: “somos hijos, no entenados de la Patria!”. Presentamos, pues, a los herederos de la lucha y los ideales que el General Emiliano Zapata encarnó y que nos recuerdan a todos los mexicanos que la justicia agraria tiene todavía mucho qué hacer en nuestro país.*⁴⁷

As canções selecionadas são de corridos compostos ao longo da luta zapatista, além de serem os mais conhecidos e mais interpretados. Tais composições falam do cotidiano dos *pueblos*, das ações revolucionárias, dos ideais de luta e, notadamente, da morte de Emiliano Zapata. Três delas são de Marciano Silva⁴⁸: “Soy zapatista del Estado de Morelos”, “Historia de la derrota y muerte del General Cartón” e “Historia de la muerte del general Emiliano Zapata”. Os dois últimos são corridos do tipo *bola suriana*, portanto, canções longas que foram incluídas na íntegra, com duração de cerca de 18min e 23min, respectivamente. À época da gravação, os discos já permitiam a inclusão de faixas mais extensas, se bem que elas obviamente não se adaptavam à lógica predominante do mercado.

“Soy zapatista del Estado de Morelos” e “Historia de la muerte del

general Emiliano Zapata” foram gravados pela dupla Mauro e Ignacio Vargas, com o acompanhamento solitário de um *bajo quinto*. A sonoridade das canções reverbera um som acústico, como se estivéssemos ao ar livre, numa praça ou mercado, ouvindo um artista popular se apresentar à base de voz e violão. A primeira composição – o hino zapatista – se caracteriza como uma marcha: apesar de não se parecer com uma canção de guerra, segue um ritmo mais marcado, atendendo ao propósito de divulgar os ideais zapatistas. Já o corrido sobre a morte de Zapata mostra um tom mais melancólico e, salvo pela variação da entonação das vozes, a melodia segue uma estrutura rítmica e melódica relativamente fixa, cadenciada, do início ao fim de seus mais de 23 minutos de duração.

A segunda canção mais extensa do repertório ganhou a interpretação de Honorio Abúndez. “Historia de la derrota y muerte del general Luis Cartón” narra a tomada de Chilpancingo, em abril de 1914, pelos zapatistas, que na ocasião derrotaram, julgaram e mataram o general huertista Luis G. Cartón. Essa composição foi encomendada por Zapata a Marciano Silva. Um corrido do tipo bola, que possui um ritmo mais lento e constante, dando ênfase à narrativa dos acontecimentos, calcado em acordes quase fixos da guitarra sexta e a voz serena do cantor.

Ao ouvir os corridos zapatistas e compará-los musicalmente com os congêneres nortenhos, sobressai a marca do regionalismo nas canções, que influi de maneira particular nos modos de cantar e tocar. Os diversos estilos exprimem a forma como os grupos sociais se identificam dentro de um contexto sociocultural específico. Os corridos zapatistas abordam temáticas vividas por uma coletividade, por isso são portadores de uma memória social dos povos camponeses, representam um momento determinado de sua história, limitado no tempo e no espaço. Afinal, como ressalta o sociólogo francês Maurice Halbwachs, é a memória coletiva que assegura a identidade de um grupo, e ela se apoia num “passado vivido” que permite uma reconstrução “mais natural”, mais do que a história escrita poderia apreender.

*Quando a memória de uma sequência de acontecimentos não tem mais por suporte um grupo, aquele mesmo em que esteve engajada ou que dela suportou as consequências, que lhe assistiu ou dela recebeu um relato vivo dos primeiros atores e espectadores, quando ela se dispersa por entre alguns espíritos individuais, perdidos em novas sociedades para as quais esses fatos não interessam mais porque lhes são decididamente exteriores, então o único meio de salvar tais lembranças, é fixá-las por escrito em uma narrativa seguida, uma vez que as palavras e os pensamentos morrem, mas os escritos permanecem.*⁴⁹

Abro um parênteses a fim de recordar que, para o historiador francês Pierre Nora, a memória é sempre carregada de sentido e está aberta à dialética da lembrança e do esquecimento. A ameaça de perda da identidade explica essa necessidade dos grupos sociais de reivindicar um direito à história, bem como a vontade expressa de bloquear o tempo. O esquecimento os leva a consagrar lugares de memória, que “nascem e vivem do sentimento de que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações. [...] Só é lugar de memória se a imaginação o investe de uma aura simbólica”.⁵⁰ Nesse sentido, uma canção gravada ou um disco se tornam um lugar de memória, ao garantirem, ao mesmo tempo, como no caso dos corridos, a

⁴⁴ MURATALLA, Benjamín, entrevista cit.

⁴⁵ Ver Emiliano Zapata con su Estado Mayor, retrato de grupo. Morelos, 1914. Archivo Casasola/Fototeca Nacional Inah.

⁴⁶ Entre as canções retiradas estão os corridos “Nueve años se cumplieron” (de Elías Domínguez) e “El encanto de Zapata” (de Félix Trejo), ambos do primeiro disco, e um “Saludo” (de Epigmenio Pizarro), que abria o segundo LP. Dos três compositores, apenas a biografia de Félix Trejo foi mantida no encarte do CD atual, tendo em vista que ele interpreta “La feria de Cuaulta”, que permaneceu no repertório.

⁴⁷ BARRETO MARK, Carlos. *Corridos zapatistas: corridos de la Revolución Mexicana*, vol. 2. Serie Testimonio musical de México, n. 26. México: Inah/Ediciones Pentagrama, 1984.

⁴⁸ No caso específico da região Sul, Marciano Silva é o corridista mais famoso, dono de enorme popularidade. Se tornou o compositor oficial do movimento zapatista e foi reconhecido por sua contribuição poética e ideológica a favor dos ideais revolucionários. Ver: AVITIA HERNÁNDEZ, Antonio. *La difusa vida de Marciano Silva. In: Las bolas surianas: históricas, revolucionarias, zapatistas y amorosas*, de Marciano Silva. México: Avitia Hernández Editores, 2004.

⁴⁹ HALBWACHS, Maurice. *Memória coletiva e memória histórica. In: A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990, p. 80 e 81.

⁵⁰ NORA, Pierre. *Entre memória e História: a problemática dos lugares. Projeto História*, n. 10, São Paulo, dez. 1993, p. 13 e 21.

⁵¹ *Idem, ibidem*, p. 8.

⁵² A relação entre memória e esquecimento e a criação de uma memória coletiva via relação presente-passado, foram objeto de estudos de outros historiadores, entre os quais HUYSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000, e GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

⁵³ HÉAU LAMBERT, Catherine. Corridos zapatistas y liberalismo popular. In: *Las músicas que nos dieron patria: músicas regionales en las luchas de independencia y Revolución*. México: Programa de Desarrollo Cultura de Tierra Caliente/Conaculta, 2011, p. 155.

⁵⁴ MORAES, José Geraldo Vinci de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. *Revista Brasileira de História*, v. 20, n. 39, São Paulo, set. 2000, p. 212.

materialização de uma experiência vivida e sua transmissão para aqueles que não a vivenciaram na prática. Eles representam, na perspectiva de Nora, uma extensão da memória, pois, “se habitassem ainda nossa memória, não teríamos necessidade de lhe consagrar lugares. Não haveria lugares porque não haveria memória transportada pela história”.⁵¹ Em outras palavras, por meio da memória os sujeitos buscam salvar o passado do esquecimento, colaborando para a afirmação de sua identidade.⁵²

A canção popular, como expressão cultural, acaba por revelar os posicionamentos de um determinado autor ou grupo sobre suas vivências, suas interpretações da realidade, suas críticas sociais, constituindo para o historiador, por isso mesmo, uma relevante fonte de pesquisa. Como afirma a antropóloga Catherine Héau Lambert,

*Se ha estudiado mucho el papel de la música como evocador e indicador de identidad. Uno se reconoce en su música y se identifica con ella, tejiendo así una red identitário-musical que fortalece el sentimiento de pertenencia a un grupo o a un territorio. La música, en su vertiente identitária, crea patria. [...] Los aspectos implícitos y explícitos de la trova popular son inseparables: la música no sólo evoca, sino que también habla y dice. Y cuando se quiere expresar la adhesión a una causa, se le canta con la música que permite la sociabilidad, la música que todos reconocen como propia.*⁵³

Portanto, a música como produtora de sentidos não pode ser dissociada do contexto histórico e deve ser compreendida “como parte constitutiva de uma trama repleta de contradições e tensões em que os sujeitos sociais, com suas relações e práticas coletivas e individuais e por meio dos sons, vão (re)construir partes da realidade social e cultural”.⁵⁴ E os corridos – para voltar ao que me interessa de perto – evidenciam os distintos momentos histórico-políticos em que foram produzidos e denotam, igualmente, um sentimento de pertença às comunidades em que se originaram. Isso torna a música popular um campo privilegiado ao historiador preocupado em investigar os processos de produção de identidades. Além do mais, os corridos zapatistas serviram como instrumentos de luta social. Eles ajudaram a fortalecer uma consciência política regional entre os camponeses e contribuíram, ao mesmo tempo, para alimentarem a memória popular sobre os acontecimentos e os sentidos da luta revolucionária. Daí merecerem ser retomados, ainda que por alto, neste artigo, por maiores que sejam as distâncias que separam, geográfica e culturalmente, Brasil e México.

Artigo recebido em abril de 2016. Aprovado em maio de 2016.