

Cheiro de Relva: música sertaneja, desenvolvimentismo e tradição¹.

Maria Clara Tomaz Machado *

Jaqueline Souza Gutemberg **

Resumo:

Este texto trata da poética sertaneja como evidência documental capaz de iluminar a intrincada rede de relações que se estabelece entre o mundo rural e o urbano nas décadas de 1950 a 1980. Esta é uma época de profundas transformações para a sociedade brasileira, na qual os conceitos de modernização e tradição se conjugam, não sem conflito. A vida e a obra da dupla José Fortuna e Pitangueira, de renome nacional, permite visualizar a nostalgia de um tempo ido, expresso em verso que, não só demonstra a perplexidade do caipira frente às mudanças, como indicam a permanência de uma matriz cultural, capaz de garantir-lhe uma identidade social.

Palavras-chave: desenvolvimentismo – música sertaneja – José Fortuna e Pitangueira

Abstract

This paper works with country poetical as documentary evidence capable to illuminate the intricate net of relations that is established between the agricultural and urban world in the decades of 1950 the 1980. This is a time of deep transformations for the Brazilian society, in which the concepts of modernization and tradition are conjugate, not without conflict. The life and the workmanship of the pair Jose Fortuna and Pitangueira, which has national reputation, allow us to visualize the melancholy of a pats time, express in verse that, not only demonstrates the perplexity of the agricultural man front the society transformations, but indicate the permanence of a cultural matrix, capable of guaranteeing a social identity to them.

Word-key: Economic development; Country music; Jose Fortuna and Pitangueira

Esta pesquisa tem como foco a produção da música sertaneja entre as décadas de 1950 e 1980, estabelecendo uma interconexão com as transformações que a

*Professora da graduação e do Programa de Pós-Graduação em História da UFU. Doutora em História Social pela USP.

** Graduanda em História pela Universidade Federal de Uberlândia e bolsista de iniciação científica FAPEMIG.

¹ Este trabalho é parte de um projeto de iniciação científica financiado pela FAPEMIG intitulado *Nos atalhos da vida: música sertaneja, o progresso e as resistências – Zé Fortuna e Pitangueira (1950-1980)* sob orientação da Prof^a. Dr^a Maria Clara Tomaz Machado.

sociedade brasileira conheceu neste tempo, em que a industrialização e a urbanização se concretizaram como projeto de modernidade em contraposição a um mundo rural, percebido agora como lugar do atraso e das tradições arcaicas a serem rompidas². Para tanto, escolhemos a poética de José Fortuna, artista de renome nacional, cuja produção musical revela não só diversos aspectos das mudanças ocorridas por essa época, como também uma nostalgia em relação à perda dos valores do homem do campo cultivados até então no seu cotidiano. Assim, as experiências vividas na zona rural se desterritorializaram e não têm mais lugar nas cidades e grandes metrópoles. O fenômeno da migração se acelera e corre paralelo aos deslocamentos de práticas culturais populares. É o que denominamos de ruralização do urbano, quando algumas tradições, crenças, festas religiosas e sacras, formas de socialidades como o truco, artesanato, saberes e sabores teimam em persistir, outros desaparecem e muitos ainda são (re)significados. O caipira³ neste processo de *desenraizamento cultural*⁴, aparece e se vê representado na poesia sertaneja que, paradoxalmente, só se afirma enquanto um discurso de resistência ou uma crítica ao progresso e às relações capitalistas, por meio da Indústria Cultural que, por sua vez, reconhece neste gênero musical um grande nicho de mercado.⁵

Desse modo, a música sertaneja apresenta-se aqui como documento histórico capaz de evidenciar um tempo em transformação. Para o caipira ela estabelece um laço de identificação com sua matriz cultural⁶, cuja poética – e não só – dos valores, dos costumes, dos hábitos e das crenças do universo rural⁷. Neste viés, *representação*

² SCHWARZ, Roberto. Fim de século. Caderno Mais. **Folha de São Paulo**. 04 de dez. 1994.

³ O termo caipira se refere ao homem do campo apegado aos costumes do cotidiano rural neste trabalho. Para tanto, não usamos esse termo como uma estilização que tendeu a caracterizar o homem do campo como preguiçoso, jeca, doente, violento em obras como *Urupês*, de Monteiro Lobato.

⁴ BOSI, Ecléa. Cultura e Desenraizamento. In: BOSI, Alfredo (org). **Cultura e Sociedade: temas e situações**. São Paulo: Ática, 1992.

⁵ COELHO, Teixeira. **O Que é Indústria Cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1995.

_____. **Verbetes Indústria Cultural. Dicionário Crítico de Política Cultural** São Paulo: Iluminuras, 1997, p.21;

MARTIN-BARBERO, Jesus. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. 2ª.ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003;

COHN, Gabriel (org.). **Comunicação e Indústria Cultural**. São Paulo: Iluminuras, 1997.

⁶ Sobre o conceito de matriz cultural conferir: WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979, p. 119. Tal autor explica a permanência de elementos residuais, frutos da experiência de uma época em outra, como, como parte de uma matriz cultural.

⁷ Sobre música sertaneja ver: CALDAS, Waldenyr. **O Que é Música Sertaneja**. São Paulo: Brasiliense, 1987; _____. Revivendo a música sertaneja. **Revista USP**. São Paulo: Edusp, nº22,2004; BERNADELI, Maria Madalena. Breve Histórico da música caipira. **D.O. leitura**. São Paulo: 10 (117), fevereiro, 1992; NEPOMUCENO, Rosa. **Da roça ao rodeio**. São Paulo: Editora 34, 1999.; SANT'ANNA, Romildo. **A moda é viola: ensaio do cantar caipira**. São Paulo: Arte e Ciência;

é um conceito chave que norteia nossas considerações em torno do universo caipira expresso na produção musical de um compositor que manteve estreitos laços com os códigos sócio-culturais do mundo rural. Nesse sentido, a representação desse universo nos coloca frente a uma visão de mundo particular do compositor, mas que também foi vivido coletivamente pelos sujeitos que compartilharam das mesmas experiências sócio-culturais⁸. Essa simbologia do universo caipira, mesmo que marcada pela subjetividade e interesses do poeta, não impede que os ouvintes se reconheçam na poética dessa música. Ela pode oferecer, ao menos emocionalmente, um acolhimento sentimental àqueles que viram suas raízes dilaceradas e tiveram por força da migração que se defrontar com um mundo moderno que não lhes conferia reconhecimento.⁹

É por meio desta poética que analisaremos as transformações sócio-estruturais advindas com o processo de modernização do país entre as décadas de 1985 e 1980, destacando suas imbricações no meio rural e especialmente as marcas da crescente migração da população rural para os grandes centros urbanos. Nesse sentido, a problemática central dessa pesquisa é entender como que em um momento de modernização do país, da construção de uma nova estrutura de comportamentos e sentimentos, da valorização do que é moderno e urbano, ainda existiam pessoas que persistiam em preservar valores considerados arcaicos, de um passado marcado por

Marília: Editora Unimar, 2000; SOUZA, Walter de. **Moda inviolada**: uma história da música caipira. São Paulo: Quiron Livros, 2005; BRITO, Diogo de Souza. MACHADO, Maria Clara Tomaz. “O guardador de saudades”: Goiás e a poética sertaneja do interior das Gerais. In: COSTA, Cléria Botelho e MACHADO, Maria Clara Tomaz. **História e Literatura**: identidades e fronteiras. Uberlândia: Edufu, 2006; BRITO, Diogo de Souza. **Negociações de um sedutor**: trajetória e obra do compositor Goiás no meio artístico sertanejo (1954-1981). Universidade Federal de Uberlândia: 2009. (dissertação de mestrado); _____. “Vanceis tiveram em São Paulo!”: representação da Primeira República na canção caipira de Cornélio Pires. **Cadernos de História**. Uberlândia: Edufu, 12/13(1). 2004/2005 p. 138-139; FILHO, Wolney Honório. **O Sertão nos Embalos da Música Rural (1930-1950)**. São Paulo: PUC, 1992. (Dissertação de Mestrado); CATELAN, Álvaro e COUTO Ladislau. Mundo caipira: história e lendas da música caipira no Brasil. Goiânia: Kelps/UCG, 2005; DUARTE, Geni Rosa. Risos de muitos sotaques: o humorismo no rádio paulistano (1930-1950). **Artcultura**, Uberlândia, v.9, n. 15, p. 181-193, jul-dez., 2007; TRAVAGLIA, Luis Carlos. Quando amor rima com dor: o discurso das músicas sertanejas. **Revista Letras e Letras**. Uberlândia, UFU, 3 (2), dez. 1987; FERRETE, J. L. **Capitão Furtado**: viola caipira ou sertaneja? Rio de Janeiro: Funarte, 1985.

⁸ Para Chartier a representação é o instrumento de um conhecimento mediato que faz ver um objeto ausente substituindo-lhe uma “imagem” capaz de repô-lo em memória e de “pinta-lo” tal como é. CHARTIER, Roger. O mundo como representação. **Estudos Avançados**. São Paulo, 11(5), abril/1991, p. 184.

⁹TREVISAN, Maria José. **50 anos em 5...** A Fiesp e o desenvolvimento. Petrópolis: Vozes, 1986. Cf também: PAES, Maria Helena Simões. **A Década de 60**. São Paulo: Editora Ática, 1992; GOMES, Ângela de Castro. **O Brasil de JK**. Rio de Janeiro: FGV/CPDOC, 1991.

hábitos e costumes tradicionais do campo. Interessa-nos aqui refletir sobre essa valorização do mundo rural por meio das composições de José Fortuna.

O referencial conceitual que sustenta nossas análises pertence à História Cultural¹⁰, pois que ela permite pensar as múltiplas conexões entre o passado e o presente, entre o real e o imaginário, entre a vida material e as suas múltiplas dimensões com as produções simbólicas da sociedade¹¹. Neste viés, a música é tanto parte constitutiva das relações de mercado, especialmente do fonográfico, quanto expressa em sua poética os significados de um mundo real em constante movimento, marcando a vida daqueles que vivem e experimentam as transformações. Este é o caso, como já salientamos, de um Brasil que se moderniza e por isso desnuda um conflito de representações entre o mundo rural e o urbano e, tal como afirma Williams¹², tende a perdurar, pois os sentimentos nostálgicos em relação a um tempo ido torna-se um escudo frente as novas relações sociais e valores morais experimentados no urbano.

¹⁰ ROGER, Chartier. A “Nova” História Cultural existe? In: PESAVENTO, Sandra Jatahy e outros (org.). **História e Linguagens: texto, imagem, oralidade e representações**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006. _____. **A História Cultural: entre práticas e representações**. Lisboa: Difel, 1998. _____. Leituras “populares”. In: **Formas e Sentido Cultural Escrita: entre distinção e apropriação**. Campinas/SP: Mercado de Letras, 2003.

BURKE, Peter. **Variedades da História Cultural**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

FALCON, Francisco. **História Cultural: uma nova visão sobre a sociedade e a cultura**. São Paulo: Editora Camus, 2002.

¹¹ BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed. Da UFMG, 2001; CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: 1- artes de fazer. 2ª edição**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002; GINSBURG, Carlo. **O Queijo e os Vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela inquisição**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987; HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Ed. Da UFMG, 2003; PESAVENTO, Sandra J.; outros (org.). **História e linguagens: texto, imagem, oralidade e representação**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006; THOMPSON, E. P. **Costumes em comum: estudos sobre a cultura popular tradicional**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

¹² WILLIAMS, Raymond. **Campo e Cidade: na História e na Literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

No campo dos estudos sobre História e Música¹³, e especialmente sobre a música sertaneja, diversos são os autores que nos inspiraram inclusive apontando para a necessidade de tomá-la como um bem simbólico¹⁴ que, por sua vez, resguarda uma matriz cultural¹⁵ que referencia uma visão de mundo ainda presente neste Brasil urbano. Mesmo respeitando o alerta de Vinci¹⁶, para quem o conjunto texto-melodia é fundamental para uma análise mais rigorosa, consideramos a poética como o espaço onde a memória do grupo se articula aos arquétipos da vida rural, permitindo a constituição da identidade cultural sertaneja.

Assim, o conteúdo temático da letra sertaneja, mesmo que concebida como parte da cultura de massa, guarda na sua forma narrativa uma estética e uma ética ligada aos valores morais e tradicionais de um tempo caipira que, por isso mesmo, conecta o fã, ouvinte com experiências e memórias passadas. Daí a afirmação de José Zan¹⁷ de que ainda que se possa tomar a música sertaneja como produto da cultura de massa, isso não significa que ela seja conduzida por uma lógica puramente comercial, pois para ele o alto teor melodramático das canções pode ser uma das razões de seu sucesso.

Assim, no campo das representações e quem sabe das resistências talvez esta poética saudosista pode ter como efeito amenizar as bruscas mudanças sofridas por esses sujeitos neste contexto em transição. É, pois, difícil desconsiderar esta matriz

¹³ MORAES, José Vinci de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. **Revista Brasileira de História**. São Paulo: ANPUH/Humanista, v. 20, n. 39, 2000; _____. Os primeiros historiadores da música popular urbana do Brasil. **Artcultura**. Uberlândia: Edufu, v.8, n.13, 2006; Ver também: NAPOLITANO, Marcos. **História e Música**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002; _____. A historiografia da música popular brasileira (1970-1990): síntese bibliográfica e desafios atuais da pesquisa. **Artcultura**. Uberlândia: Edufu, v.8, n.13, p. 133-150, jul./dez. 2006; PARANHOS, Adalberto. A música popular e a dança dos sentidos: distintas faces do mesmo. **Artcultura**. Uberlândia: Edufu, n.9, p. 22-31 jul./dez. 2004; ALENCAR, Maria Amélia Garcia de. Crimes da Paixão: valores morais e normas de conduta na música popular brasileira. **Artcultura**. Uberlândia: Edufu, n. 13, vol. 8, jul./dez. 2006. p. 151-162; MATOS, Cláudia Neiva de. Gêneros na canção popular: os casos do samba e do samba-canção. **Artcultura**. Uberlândia: Edufu, n.9, jul./dez 2004; NAVES, Santuza Cambraia. “Eu quero frátria”: a comunidade do rap. **Artcultura**. Uberlândia: Edufu, n.9, jul./dez 2004; MATOS, Maria Izilda Santos. **Dolores Duran**: experiências boemias em Copacabana dos anos 50. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

¹⁴ Faz-se necessário aqui recorrer ao conceito de poder simbólico elaborado por Pierre Bordieu para o qual este (...) *é um poder de construção da realidade que tende a estabelecer uma ordem gnoseológica: o sentido imediato do mundo(...)*, tornando-se por isto mesmo um bem simbólico social. BORDIEU, Pierre. Sobre o poder simbólico. In: **O poder simbólico**. Lisboa: Difel, 1989, p.8.

¹⁵ WILLIAMS, Raymond, 1979.

¹⁶ MORAES, Vinci, 2000.

¹⁷ ZAN, Roberto. Da roça a Nashville: estudo sobre a nova música sertaneja. **Rua**, n. 1, Unicamp, 1995.

cultural que carrega histórias de um cotidiano que norteavam práticas e rituais simbólicos. Assim, para Machado;

o cotidiano desse mundo rural, marcado pela solidão do campo (...) que se reabastece e se reproduz graças a solidariedade do vizinhos e amigos que trocam jornadas e tarefas de trabalho, que festejam dias e momentos significativos em suas vidas e choram e se consolam nas tragédias (...) não foi um mundo idealizado, pois foi um tempo de muitas dificuldades, marcado pelo trabalho duro e as incertezas, de poucas técnicas e baixa produtividade. É hoje um tempo transcorrido, transformado pelos financiamentos, pelos equipamentos e máquinas agrícolas sofisticadas; pelas estradas construídas e asfaltadas; pelos super-safras; pelas terras disponíveis ou ampliadas; pela impossibilidade para alguns nela viver; pelas novas relações comerciais estabelecidas com o mercado; pelas novas relações de trabalho; assim com novos atores sociais, pelo desemprego ou emprego sazonal, pelas novas articulações com os meios de comunicação de massa; pelas novas formas de pensar e agir surgidas em decorrência de tudo isso.¹⁸

O desencanto com o moderno e a valorização do campo é uma temática muito presente nas composições de José Fortuna. Desde sua primeira composição “Moda das Flores”, em 1944, Zé Fortuna procurou enfatizar em sua produção musical a relação homem-natureza. Essa seria a marca de estilo conhecido como música raiz, que permeou quando parte de suas composições, entre valsas, guarânias, querumana e rasquiados têm o campo como temática central¹⁹. Romildo Sant’Anna assim se refere sobre a produção musical de José Fortuna:

Zé Fortuna compôs acima de duas mil canções, sozinho ou em parceria. Assina duas dezenas de peças teatrais, geralmente encenadas em circos-teatros. Vieira, da dupla com Vieirinha, relatou-me que escrevera inúmeras outras peças e as vendia, ou para o repertório de companhias circenses ou especialmente para duplas caipiras, sob encomenda. Com uma produção sensível,

¹⁸ MACHADO, Maria Clara Tomaz. **Cultura e Desenvolvementismo em MG: caminhos cruzados de um mesmo tempo**. Universidade de São Paulo, 1998. 291f. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1998.p.28

¹⁹ Algumas informações sobre a vida e obra de José Fortuna foram recolhidas pelo contato com a família que preservou boa parte de sua produção musical. Fundaram um site oficial onde se encontram letras de música, fotos, homenagens, discografia, poemas, vídeos, etc. Os direitos autorais são resguardados pela Editora Fortuna atualmente sob os cuidados das filhas de José Fortuna, que administram todo o processo de cessão de direito, gravação e circulação das músicas. Na casa onde nasceu José Fortuna, região rural da cidade de Itápolis/SP – cidade natal da dupla -, existe hoje um memorial dedicado à este poeta. Também no Museu Municipal de Itápolis encontra-se a sala José Fortuna que resguarda documentos, fotos, objetos. A preocupação em se preservar a obra de José Fortuna é encarada como uma forte ligação e reconhecimento desta cidade com seu filho mais ilustre.

técnica e comovente, era escritor, na acepção da palavra, ainda que as academias o ignorem.²⁰

O desencanto com o moderno e a valorização do campo é uma temática muito presente nas composições de José Fortuna. Desde sua primeira composição “Moda das Flores”, em 1944, Zé Fortuna enfatizou em sua produção musical a relação homem-natureza. Essa seria a marca do estilo conhecido como música raiz que permeou quando parte de suas composições, entre valsas, guarânias, querumana e rasquiados²¹. Romildo Sant’Anna assim se refere sobre a produção musical de José Fortuna:

Zé Fortuna compôs acima de duas mil canções, sozinho ou em parceria. Assina duas dezenas de peças teatrais, geralmente encenadas em circos-teatros. Vieira, da dupla com Vieirinha, relatou-me que escrevera inúmeras outras peças e as vendia, ou para o repertório de companhias circenses ou especialmente para duplas caipiras, sob encomenda. Com uma produção sensível, técnica e comovente, era escritor, na acepção da palavra, ainda que as academias o ignorem.²²

Filho de imigrantes italianos, José fortuna é o oitavo entre os nove filhos do casal que imigrou para o Brasil em fins do século XIX. Conheceram-se e se casaram no interior paulista, trabalharam nas grandes fazendas de café e em meados de 1916 mudaram-se para os arredores da cidade das Pedras (hoje Itápolis).²³

Onde adquiriram um pedaço de terra. Terra boa e fértil para se plantar. Mas em função da malária mais uma vez a família mudou-se para um bairro rural, onde

²⁰ SANT’ANA, Romildo. **Guarânias em brasileiro**. Texto disponível em: www.triplov.com/romildo. Acesso em 15/02/2009.

²¹ Algumas informações sobre a vida e obra de José Fortuna foram recolhidas pelo contato com a família que preservou boa parte de sua produção musical. Fundaram um site oficial onde se encontram letras de música, fotos, homenagens, discografia, poemas, vídeos, etc. Os direitos autorais são resguardados pela Editora Fortuna atualmente sob os cuidados das filhas de José Fortuna, que administram todo o processo de cessão de direito, gravação e circulação das músicas. Na casa onde nasceu José Fortuna, região rural da cidade de Itápolis/SP – cidade natal da dupla -, existe hoje um memorial dedicado à este poeta. Também no Museu Municipal de Itápolis encontra-se a sala José Fortuna que resguarda documentos, fotos, objetos. A preocupação em se preservar a obra de José Fortuna é encarada como uma forte ligação e reconhecimento desta cidade com seu filho mais ilustre.

²² SANT’ANA, Romildo. **Guarânias em brasileiro**. Texto disponível em: www.triplov.com/romildo. Acesso em 15/02/2009.

²³ As referências sobre a família de José Fortuna e a trajetória da dupla Zé Fortuna e Pitangueira no meio artístico da época, foram pesquisadas no site oficial e encontradas na biografia de José Fortuna que o irmão Pitangueira escreveu. Esse livro foi publicado em 1985, três anos após a morte de José Fortuna pela Edições Monitor intitulada José Fortuna. Em 2005, foi escrito uma segunda parte da biografia ainda por Pitangueira, mais que ainda não foi editada nem publicada. A biografia conseguimos por meio dos contatos com a família de José Fortuna e Pitangueira.

definitivamente se estabeleceram e puderam criar seus filhos. José Fortuna nasceu em 1923 e Euclides Fortuna em 1928, este o irmão que viria mais tarde a acompanhar Zé Fortuna em carreira artística e compor a dupla que se tornaria conhecida, Zé Fortuna e Pitangueira.

Foi neste bairro rural que o casal de italianos com muito trabalho e poucos ganhos criou seus nove filhos. Levando uma vida baseada nos mínimos vitais²⁴, característica de uma economia de subsistência, a família Fortuna estabeleceu laços de sociabilidades no universo simbólico rural, firmando suas raízes sócio-culturais. Neste cotidiano viviam concretamente a continuidade dos costumes passados de geração em geração e que foram mais tarde, de certo modo, (re)significados na cidade.²⁵ A esse lugar José Fortuna se refere na canção *Lugarejo*:

Lugarejo, começo de vila, meia dúzia de casas vizinhas
Onde a verde esperança que ia, se encontrou com a saudade que vinha
Lugarejo, dois dedos de prosa, entre os velhos amigos da tarde
Um cantinho escondido no mundo, onde mora a felicidade.

Lugarejo, eu trago no peito, bem na curva de minha lembrança
A paixão e o amor residindo, junto ao verde portão da esperança
Meu suspiro e a brisa que arrasta, folhas mortas da recordação
É o refúgio dos meus sentimentos, lugarejo do meu coração.

Lugarejo da curva da estrada, pequenino repouso da lua
Onde a mão do progresso não deixa, nem sequer um vestígio de rua
A vendinha, amigos, crianças, tudo lembra um começo de vida
Cabem todos na sombra frondosa, de uma grande paineira florida.²⁶

Entre os anos de 1944 e 1983, quando faleceu, José Fortuna figurou no *rank* dos maiores compositores da música sertaneja²⁷. Embora sua produção musical seja considerada vasta, brilhante e reconhecida no mercado fonográfico, conquistando até hoje um público fiel, é difícil entender o desinteresse por sua obra, seja no meio

²⁴ CANDIDO, Antonio. **Os Parceiros do Rio Bonito**: estudo sobre o caipira e as transformações no interior paulista. São Paulo: Editora 34, 1997.

²⁵ MACHADO, Maria Clara Tomaz. (Re)significações culturais no mundo rural mineiro: o carro de boi — do trabalho ao festar (1950-2000). **Revista Brasileira de História**, vol.26 n.51 São Paulo Jan./Jun 2006.

²⁶ Letra de José Fortuna e melodia de Juraci.

²⁷ Informações contidas no site oficial de Jose Fortuna www.josefortuna.com.br; também em www.boamusica.com.br. Acesso em 07/01/2009

acadêmico ou mesmo pelos meios de comunicação. Assim, Romildo Sant'Anna se queixa que:

Pouco se escreve sobre Zé Fortuna. Nem se diria que ele é “popular”, que hoje indica quinquilharias “para o povo”. Zé é artista “do povo”. Fazia a primeira voz no dueto com Euclides Fortuna, seu irmão, o Pitangueira. Foi poeta desde pequeno e, por 30 anos, locutor em várias rádios de São Paulo. Entre uma música e outra, lia cartas dos ouvintes. Eram programas intimistas, nostálgicos, madrugadores. Realizavam o elo entre a cidade e os sertões, no mais singelo e eficaz meio de comunicação entre os que se despediram e os que ficaram no campo. Nosso país vivia o momento mais inclemente do êxodo rural.²⁸

Paralelamente à carreira de compositor, desempenhou brilhantemente o papel de intérprete. Desde os tempos da roça cantava com o irmão Euclides nas festas populares da região de Itápolis, ficando conhecidos entre os moradores como os Irmãos Fortuna. O talento para a música o acompanhou desde a infância. Os primeiros versos eram escritos no chão de terra, nas lavouras em que cultivava com o pai. Logo começou a escrever algumas letras, cujas temáticas versavam sobre as experiências do cotidiano rural como o trabalho e a natureza.

Em 1944, um amigo, José Celi, acreditando no talento da dupla e na beleza das composições de José Fortuna, resolveu enviar pelo correio duas de suas composições, “*Moda das Flores*” e “*Moda das Oito Cores*”, para Raul Tôrres, um dos mais renomados cantores da música sertaneja na época. Meio incrédulos, os Irmãos Fortuna não imaginaram que essas duas modas “abririam” as portas para os cantores do interior. A resposta veio rápida e com ela um contrato de gravação das duas canções por Raul Tôrres e Florêncio pela R.C.A. Víctor no mesmo ano. Essa gravação foi a grande motivação dos irmãos para apostarem na carreira como cantores, além, é claro, de as duas composições de Zé Fortuna entrarem para um registro fonográfico de peso, como era o de Raul Tôrres e Florêncio naquele tempo.

As apresentações da dupla nos coretos de praças, nos circos, nas festas na roça eram sempre bem aceitas pelo pequeno público interiorano. Em razão dessa aceitação e do incentivo de muitos, a dupla resolveu seguir para São Paulo, onde as possibilidades eram maiores para se gravar um disco, além de ser o local onde se

²⁸ SANT'ANA, Romildo. **Guarânicas em brasileiro**. Texto disponível em: www.triplov.com/romildo. Acesso em 15/02/2009.

concentrava a maioria das grandes gravadoras do país. Assim, mesmo sem condições financeiras estáveis, partiram para a capital paulista, acreditando no sonho de se projetarem como uma famosa dupla sertaneja nos idos de 1947²⁹.

Na turbulenta capital, na época nem tão grande assim, José Fortuna e Euclides impressionaram-se:

Enfim as 19:30 da noite, em 20 de julho de 1947, o trem parou de mansinho na plataforma da Estação da Luz. Todos com as malas a subir a rampa da estação, que dá para o Jardim da Luz. E aí eu acho que vi a coisa preta! Lá vinha o tal bonde! Que susto! Era daqueles abertos, com gente dependurada pra todos os lados. E quando ele breçou no ponto, bem de frente a porta de saída da Estação da Luz, foi só fogo que saiu das rodas, no atrito do ferro com ferro. Eu tinha uns gritos abafados por dentro, mas estava sem voz, como quando a gente tem um pesadelo e chama pela mãe ,mas a voz não saiu. Me deu uma vontade tremenda de voltar de fasto, mas já era tarde pra isso. Agora era enfrentar as feras na arena da vida.³⁰

Em São Paulo, estabeleceram-se na casa de seu irmão Antônio com a condição de compartilhar as despesas com o casal. Como as duplas conhecidas naquela época, resolveram arrumar um sanfoneiro para acompanhá-los, constituindo o trio Zé Fortuna, Pitangueira e Juventos. Na tentativa de firmar a carreira artística, cantaram em festas de pessoas importantes e bem relacionadas, nas casas de políticos, empresários, de quem recebiam elogios e promessas que dificilmente seriam cumpridas.

Diante disso, retornaram à Itápolis, trabalharam nas lavouras da região e, paralelamente ao trabalho na roça, cantavam nas festas da região com o intuito de testarem a popularidade da dupla. Após essa temporada na interior, que durou poucos meses, voltaram à São Paulo. Agora um pouco mais experientes, tecendo novas estratégias para alcançar seus objetivos que não se definiam somente em fazer sucesso, como também em ganhar dinheiro. Com poucos recursos, José Fortuna foi trabalhar com o irmão Rafael em um armazém que havia montado há pouco. Euclides foi trabalhar como balconista de outro estabelecimento, e à noite faziam shows em bares da cidade, mas o ideal de gravarem um disco nunca foi deixado de

²⁹ A trajetória artística dos irmãos José Fortuna e Euclides Fortuna foi contada em um livro intitulado A História de Zé Fortuna e Pitangueira, por Antonio Marquez. Infelizmente não tivemos acesso a essa bibliografia, visto que a obra se esgotou e não conseguimos ainda obtê-lo junto ao acervo particular da família.

³⁰ Idem. p. 35

lado. O primeiro patrocinador, dono de uma loja de rádios, financiou a apresentação da dupla em um programa da Rádio Panamericana chamado Roda Musical, do Sr. Roberto José, com um contrato de três meses, quando este foi retirado do ar, talvez por não conseguir bom retorno financeiro.

Essa relação de patronato se estabelecia nos meandros dos interesses em jogo³¹. Os artistas viam nessa parceria uma chance para se promover no ambiente artístico por meio do rádio – o meio de comunicação mais popular da época, grande veiculador/divulgador da música sertaneja – e os empresários com o objetivo de lançarem na mídia seus produtos e/ou obter alguma diferenciação social que tal divulgação viesse a render. Conseguir ou manter um contrato com esse tipo de patronato naquela época era demasiadamente difícil. Dependia das relações que se estabelecia com esse patronato, sobretudo do seu poder aquisitivo para manter um programa por um longo tempo e das concessões que a dupla viesse a fazer.

Na busca por um novo patrocinador, conheceram Piracicaba, cantor influente no mundo sertanejo, cheio de planos e patrocinadores para se promover, mas sem nenhum parceiro para cantar. Ele propôs a José Fortuna parceria, mas sem o irmão Euclides. Assim, devido a seus contatos e influências, gravariam um disco com as composições de José Fortuna. Firmada a parceria, foram cantar na Rádio São Paulo, onde se apresentavam os grandes nomes da música sertaneja: Tônico e Tinoco, Palmeira e Luisinho, Serrinha e Caboclinho, entre outros.³²

Nessa ocasião, Coqueirinho - apresentador de um programa sertanejo na Rádio Record e integrante do antigo Trio da Floresta - descobriu a nova dupla Zé Fortuna e Piracicaba e convidou-os para compor o trio que havia sido desfeito por conta de desentendimentos entre seus integrantes. O novo Trio da Floresta passou a apresentar-se aos domingos, às nove horas da manhã, no programa sertanejo patrocinado por empresas de Santo André. Gozando de boa audiência, o programa rendeu um contrato com a gravadora Odeon para gravarem o primeiro disco no Rio de Janeiro.

³¹ Sobre o conceito de patronato entendemos as diversas relações sociais que advém de um jogo interesses que, nesse caso, perpassa a Indústria Cultural. Cf.: WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000. p. 33; Roger Chartier também se referiu a essa relação de interesses que ocorria na Idade Moderna, quando príncipes e reis eram patrocinadores das artes. Cf.: CHARTIER, Roger. Mercenato e dedicatória. In: **Formas e Sentidos: cultura escrita - entre distinção e apropriação**. São Paulo: Mercado das letras, 2003. p. 49-79.

³² NEPOMUCENO, Rosa. **Música Caipira: da roça ao rodeio**. São Paulo: Editora 34, 1999.

Descontente com a ausência de seu irmão e desgastado na relação com Piracicaba, que implicava muito com os seus modos caipiras de falar, de vestir-se, controlando o que deveria e não deveria ser dito nas apresentações em público, Zé Fortuna decidiu sair do Trio. Porém, Coqueirinho, que o considerava muito e o admirava pelo seu talento, preferiu pedir que Piracicaba deixasse o trio. Nessas condições, decidiu ficar e retomar a parceria com o irmão, não como dupla, mas ainda compondo um trio.

Em 1949, gravaram o sonhado disco pela Odeon. No álbum estava *Folha Seca, Cavalô Pompa, Paineira Velha e Juca Romão*, todas de autoria de José Fortuna. Sobre a emoção de gravar o primeiro disco, relata Pitangueira:

(...) Eu me senti tão importante! Eu ia para o Rio de Janeiro gravar um disco na Odeon. Aí está. A vida de artista é o maior barato. Eu, um pobre menino, nascido na aldeia, viajando de avião, hotel cinco estrelas, tudo pago pela companhia e outras mordomias mais. Subimos num bimotor com 27 lugares e daí noventa minutos estávamos cruzando o Cristo Redentor e descendo a cidade Maravilhosa...³³

Seria então o início de uma promissora carreira artística. Zé Fortuna, ficando cada vez mais conhecido por suas canções e sendo requisitado pelas maiores duplas da época, tais como Carreiro e Carreirinho, Cascatinha e Inhana, Trio da Saudade, que faziam shows em várias regiões do país³⁴. Parecia que o reconhecimento de José Fortuna como compositor no meio sertanejo havia chegado. Todavia shows e apresentações em rádios e circos do interior de São Paulo não eram suficientes para manterem-se economicamente, por isso ainda trabalharam como vendedores de copos pelo centro de São Paulo para complementar a renda familiar.

A visibilidade da dupla no meio sertanejo se deu pelos idos de 1950 quando Zé Fortuna compôs a versão da guarânia *Índia*³⁵. Gravada por Cascatinha e Inhana, essa composição teve grande repercussão na época, sendo até hoje um dos maiores sucessos de José Fortuna. Essa versão tem importância crucial na obra de Zé Fortuna

³³ Idem. p.53

³⁴ NEPOMUCENO, Rosa. Op.cit

³⁵ Esta música é uma das versões mais famosas de Jose Fortuna que alcançou renome nacional tendo diversas gravações por interpretes de diferentes gêneros musicais como Mococa e Paraíso, Fagner, Joana, Leandro e Leonardo, Perla, Gal Costa, Roberto Carlos e outros. Índia no original é uma guarânia paraguaia de José Assuncion Flores/ Manoel Ortiz Guerrero. Ver HAMILTON, José. **Música Caipira**: as 270 maiores modas de todos os tempos. São Paulo: Editora Globo, 2006.

e da própria música sertaneja até então ouvida e consumida no Brasil, que passa a compartilhar outros estilos e ritmos musicais³⁶. Essa transformação é tanto temática quanto musical, descaracterizando a chamada música caipira de acordes pouco variáveis e arranjos acompanhados basicamente pela viola³⁷, marcas de um estilo musical muito conhecido: a moda de viola. Essa nova configuração da música sertaneja³⁸ tem influência direta da Indústria Cultural que se consolida entre 1950-1980, sendo melhor difundida pelos meios midiáticos de então, atendendo aos objetivos do mercado³⁹.

Nessa modernização, incluem-se novos temas que tenderam a fugir aos poucos da poesia sobre o cotidiano rural, refugiando-se em temas urbanos. Também a tessitura sofreu significativas modificações, perceptíveis no andamento musical e nos arranjos. Novos instrumentos foram incluídos, como o violão, a sanfona e, mais tarde – por volta dos anos de 1970 –, a guitarra e o piston⁴⁰. Sobre essa modernização descreve Marta Ulhôa:

Em meados dos anos 1940 surgem modificações na música sertaneja com a introdução de instrumentos (harpa, acordeon), estilos (duetos com intervalos variados, estilo mariachi) e gêneros (inicialmente a guarânia e a polca paraguaia, e mais tarde o corrido e a canção rancheira mexicanos). Surgem novos ritmos como o rasqueado (andamento moderado entre a polca paraguaia e a guarânia), a moda campeira e o pagode (mistura de catira e recortado). A temática vai ficando gradualmente mais amorosa, conservando, no entanto, um caráter autobiográfico.⁴¹

³⁶ ZAN, José Roberto. (dê)s territorialização e novos hibridismos na música sertaneja. In: **Anais do V Congresso Latinoamericano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular**. Disponível em www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html. Acesso em jan.2009; CALDAS, Waldenyr. Revivendo a música sertaneja. **Revista USP**. São Paulo: Edusp, nº22,2004.

³⁷ CORRÊA, Roberto Nunes. **Viola Caipira**. 2.ed. Brasília: Viola Corrêa, 1989.

³⁸ Zam afirma que a música sertaneja foi o primeiro gênero a cumprir todas as exigências como produto da cultura de massa: em 1980 todas as duplas saíam de uma “linha de montagem”, com um mesmo formato, desde ao vestuário, distribuição nacional, lançamento simultâneo, divulgação maciça e consumo generalizado. ZAM, Roberto. *Da roça a Nashville: estudo sobre a nova música sertaneja*. Rua, n.1, Unicamp, 1995.

³⁹ MARTIN-BARBERO, Jesus. *Dos meio às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. 2ª.ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.

⁴⁰ CALDAS, Waldenyr. Revendo a música sertaneja. **Revista USP**. São Paulo: USP, nº 64, dez/fev. 2004/2005. pgs. 58 a 67.

⁴¹ ULHÔA, Martha Tupinambá. Música Sertaneja em Uberlândia na década de 1990. **Revista Artcultura**. Uberlândia: Edufu, nº 9, 2004.p. 60.

Mas o sucesso não pararia com *Índia*. José Fortuna tinha inspiração suficiente para compor outros sucessos como *Lembrança*⁴², *Meu Primeiro Amor*⁴³, músicas que até hoje são lembradas nos discos de cantores de renome nacional. A partir daí o trio segue com um novo sanfoneiro chamado Zé do Fole, ficando conhecidos como *Os Maracanãs*⁴⁴. Fizeram shows por diversas regiões do país, apresentaram-se em circos do interior, em programas de rádio.

Paralelamente à carreira de cantor e compositor, Zé Fortuna escrevia peças teatrais que chegaram a um total de 42, formando em meados de 1960 a *Companhia Teatral Os Maracanãs*⁴⁵. Eram basicamente melodramas sentimentais, que tinham como roteiro suas composições que eram encenadas no picadeiro do circo pelos próprios cantores que coordenavam tudo, desde a produção, encenação, roteiro e elenco, e a equipe do circo ajudava no que fosse possível.

Com a apresentação de um programa na Rádio Tupi, a carreira artística de José Fortuna e Pitangueira se consolidou. Considerada uma das maiores rádios de São Paulo, esta emissora tinha o poder de levar a um maior público as canções de determinados cantores em função de sua grande audiência. A partir daí gravaram 32 discos em 78rpm e 90 *long-plays*, com contrato em diversas gravadoras entre 1950 e 1983. A produção musical de José Fortuna chegou a duas mil composições.

Dos vários estilos versados por José Fortuna, interessa-nos o raiz e as modas de viola, com aproximadamente 524 músicas, por apresentarem-se como marca da poesia saudosista e nostálgica dentre toda sua obra musical.

No processo de modernização do país presume-se que o caipira (re)significou seus valores para não permitir que se perdessem em meio a tantas mudanças as bases

⁴² Guarânia de autoria de José Fortuna, gravada em 78 rpm com Pitangueira pela gravadora Caboclo Continental – sem data. Essa música foi também gravada por diversos intérpretes da música sertaneja como Zé Fortuna e Pitangueira, Milionário e Zé Rico, Craveiro e Cravinho, Sérgio Reis entre outros.

⁴³ No original *Lejanía* de autoria de Hermínio Gimenez. Gravada por Zé Fortuna e Pitangueira pela Continental no ano de 19. Foi regravação por Cascatinha e Inhana, Maria Bethânia e Caetano Veloso, Nara Leão, Joana e Fagner, João Mineiro e Marciano, Roberta Miranda, e outros.

⁴⁴ O trio Os Maracanãs foi composto no início da década de 1960. Zé do Fole veio a integrar esse trio e acompanhar com sua sanfona os irmãos até o fim das suas carreiras artísticas. Antes dele, outros sanfoneiros acompanharam Zé Fortuna e Pitangueira em suas apresentações como Juventus Meireles, Coqueirinho e Rosinha. Mais foi Zé do Fole quem acompanhou a dupla dos irmãos por cerca de 20 anos, período em que gravaram 90 discos em 78 rpm e 32 LPs.

⁴⁵ Além das composições, da interpretação, José Fortuna escreveu vários livros em literatura de cordel. Disponível em www.josefortuna.com.br. Acesso em 03/02/2009.

culturais que sustentavam sua vida⁴⁶. Nesse viés, a música sertaneja conecta o imigrante ao seu universo rural, como alerta Tinhorão:

Embora já tendo acesso a estilos de vida urbana ou mesmo residindo na periferia das grandes cidades, as pessoas do interior (ou recém chegadas das zonas rurais) precisavam de um som que lhes lembrasse a música de sua região mesmo que fosse estilizada sob a forma vaga e diluída da chamada música sertaneja.⁴⁷

É neste viés que aparece a temática da saudade, da valorização do campo, dos costumes e das práticas culturais do mundo rural. Se por um lado tal temática pode revelar um “encantamento” com o moderno, por outro alerta para o descontentamento do caipira com os novos padrões de vida a serem seguidos e que tendem a ver o campo como o lugar do atraso. É o que podemos ver na canção *Estrada* de José Fortuna, que revela um sentimento de perda quando o progresso invade o campo:

Você estrada de asfalto
Já foi estrada de terra
Vou caminhando sozinho
Por suas curvas e serras
Contemplando os arvoredos
Que florescem logo cedo
Nas manhãs de primavera

Deixa eu sentar ao seu lado
E lembrar aqueles dias
Que aqui passavam boiadas
E de longe a gente ouvia
O repicar do berrante
Há muitas léguas distante
O seu eco repetia

Depois veio o negro asfalto
Cobrindo tudo no chão
Areias, pedras e grama
E os rastros de caminhão
Cobrindo sinais deixados
Pelos cascos afiados
De meu cavalo alazão

⁴⁶ CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: artes de fazer. Petrópolis/RJ: Vozes, 1994.

⁴⁷ TINHORÃO, José Ramos. **Cultura Popular**. São Paulo: Editora 34, 2001. p. 57; Ver também.:
_____. **Música Popular**: do gramofone ao rádio e a TV. São Paulo: Ática, 1979.

_____. **Pequena História da Música Popular Brasileira**: da modinha a canção de protesto. Petrópolis: Vozes, 1978.

Você estrada de asfalto
Hoje é estrada criminosa
Quantos já perderam a vida
Em suas curvas perigosas
É o progresso que chegou
E só lembrança deixou
Daquela era saudosa

A boiada que seguia
Ao toque do berranteiro
Pra atravessar uma estrada
Demorava um mês inteiro
Hoje vai em poucas horas
Com os bois numa gaiola
Que é o expresso boiadeiro

Motoristas tenham calma
Não atravessem a lombada
Cuidado com a neblina
E com as curvas fechadas
Não confiem só na sorte
Pra que aja menos morte
E menos cruzeiros na estrada

Vai negra estrada de asfalto
Os problemas carregando
Pessoas que vão e vem
Uns sorrindo, outros chorando
Outros que não voltam mais
Porque deixaram pra trás
Alguém com a mão acenando

Pessoas que vêm de longe
Trazendo n' alma a esperança
Outras que partem levando
No coração a lembrança
Mil emoções diferentes
Que vão na alma da gente
E aumentam mais na distância

Eu contemplando essa estrada
De curvas, serras e subidas
Me lembro que tenho n' alma
Uma estrada parecida
Por onde passam meus anos
De amargura e desenganos
Na longa estrada da vida

Duas viagens já fiz
Nessa estrada do passado
Nos braços de minha mãe
Quando eu fui batizado
E depois na mocidade

Levei meu bem pra cidade
De lá voltamos casados

Falta a última viagem
Que breve deve chegar
A viagem derradeira
De quem vai pra não voltar
E lá no fim dessa estrada
Na minha eterna morada
Vou pra sempre descansar⁴⁸

O projeto de modernização do país, idealizado pelas elites da época, objetivou colocar o Brasil no rol dos países desenvolvidos para concorrer diretamente no mercado internacional. Nesse viés, era preciso acelerar a produção utilizando-se de novos processos, novas técnicas que padronizassem nossas mercadorias.⁴⁹ Foi um período marcado pelo otimismo em relação a crença na modernização, de se construir um “Brasil Grande”, nos moldes do Primeiro Mundo⁵⁰. E todo esse desenvolvimento requeria uma economia moderna, estabelecida nos novos padrões de consumo como nos aponta Novais e Mello:

(...) Num período relativamente curto de cinquenta anos, de 1930 até o início dos anos 80, e, mais aceleradamente, nos trinta anos que vão de 1950 ao final da década dos 70, tínhamos sido capazes de construir uma economia moderna, incorporando os padrões de produção e de consumo próprios aos países desenvolvidos.⁵¹

Paradoxalmente a esse processo de industrialização brasileira a realidade rural caracterizava-se ainda por uma produção rústica e tradicional. Também nessa área a economia brasileira teve que inverter seu processo de produção, passando de uma economia agrícola baseada no trabalho familiar e de cooperação da comunidade vizinha para uma economia moderna de padrões capitalistas de produção⁵². Essa inversão definia o rumo da produção, das técnicas que passariam a ser usadas e, sobretudo os novos padrões de consumo para a sociedade de então.

⁴⁸ Escrita em 22/07/1974. Essa canção agrupa-se no estilo raiz e supomos que ainda não tenha sido gravada.

⁴⁹ GOMES, Ângela de Castro. Op.cit.

⁵⁰ PAES, Maria Helena Simões. Op.cit.

⁵¹ MELLO, J.M.Cardoso e NOVAES, Fernando A. Capitalismo Tardio e Sociabilidade Moderna. In: **História da Vida Privada no Brasil** – v.4 - São Paulo: Companhia das Letras, 1998.p.562.

⁵² ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

Parta tanto, era necessário redimensionar e preparar as parcelas sociedade ainda ligadas ao passado rural⁵³, nelas seu maior empecilho. Assim, as lembranças de um tempo que não volta mais, as rezas, a comida, o trabalho, ficaram na lembrança daqueles que partiram para a cidade, mas que ainda tinham na poética sertaneja as representações de valores e tradições passados. Como é o caso da música *Aventura de Boiadeiro*:

Do tempo que eu fui pião tenho muito o que contá
Eu já fiz muita aventura, não falo por me gabá
Eu fui buscá uma boiada no chão de Minas Gerá
É uma viagem perigosa que agora lhe vou contá.

Mil e quinhentas cabeça retiremo da invernada
No meio de um carrasqueiro um boi caiu de arribada
Firmei na iápa do laço, gritei com a Besta “Adorada”
Com prazo de dois minutos juntei o boi na boiada.

Viajemo quinze dias cortando aquele sertão
Na Vila de Guaranézia fui fazer a embarcação
Minha boiada estorô na chegada da estação
Nesta hora perigosa quis mostrar que era pião.

Joguei a Besta por cima e o laço na mão levei
No meio de um poeirão, muitos ainda lacei
O que não pegava a laço, à mão e à unha peguei
Arrisquei a minha vida mas a boiada eu sarvei.

Eu repiquei meu berrante prá avisar a peãozada
Que a boiada que estorou já tava toda ajuntada
Com prazo de poucas horas dei a boiada embarcada
O trem apitou e partiu, despedi da mineirada.

Vou contar a mais difícil, a aventura derradeira
Na anca da minha besta carreguei uma mineira
Hoje no meu véio rancho ela é minha companheira
Éa lembrança que ficou, do tempo de boiadeiro.⁵⁴

Para apagar feitos e aventuras que nada combinavam com o Brasil moderno as elites tiveram como estratégia acirrar o preconceito contra o homem rural, como Eni Yatsuba:

⁵³ CANCLINI, Nestor. **Culturas Híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 2003.

⁵⁴ Recortado composto em 1945 por José Fortuna. Em decorrência da falta de referências dessa música, supomos que ela ainda não foi gravada. Encontra-se no grupo moda-de-viola.

De fato a circunstância que melhor explicita a oposição caipira X citadino é a do incremento da industrialização, que traz à tona a chamada ideologia da modernização. Nesse momento, para os defensores da incipiente industrialização, o caipira, enquanto representante do campo, torna-se símbolo do atraso. Mais que isso, ele mesmo é tido como o elemento que impede o desenvolvimento da nação, agora centrado na zona urbana.⁵⁵

Desenraizados culturalmente o caipira se viu *estrangeiro em sua própria terra*⁵⁶, para usar uma celebre frase de Ecléa Bosi. Nesse viés, sua imagem seria atribuída ao jeca, devendo, por isso, se adequar aos padrões modernos. Guardado na memória dos mais velhos, o seu jeito de ser, o seu dialeto caipira, as suas práticas culturais não eram sentidas como vergonha ou inferioridade. Eram, ao contrário, motivo de orgulho, pois revelavam a sua identidade e o seu valor. Pelo menos é o que se observa na letra da música *Berrante de Ouro*, quando Zé Fortuna utiliza das lembranças para (re)significar o passado.

Nesta casinha junto ao estradão, faz muito tempo eu parei aqui
Vem minha velha, vamos recordar quantas boiadas eu já conduzi
Fui berranteiro e ao me ver passar, você surgia me acenando a
mão
Até que um dia eu aqui fiquei preso no laço do seu coração.

Vê, ali está o meu berrante no mourão do ipê
Vou cuidar melhor porque foi ele que me deu você.

Me lembro o dia que eu aqui parei daquela viagem não cheguei
ao fim
Foi a boiada e com você fiquei, e o peões dizendo adeus pra mim
Vem, minha velha, veja o estradão e o berrante que uniu nós dois
Nuvens de pó que para trás deixei, recordações do tempo que se
foi

Vê, ali está o meu berrante no mourão do ipê
Vou cuidar melhor porque foi ele que me deu você.

Daquele tempo que bem longe vai, o meu berrante repicando além
Ecos de choro, vindos do sertão, ao recordar fico a chorar também
Não é de ouro meu berrante não, mas para mim ele tem mais valor

⁵⁵ YATSUBA, Enid. O caipira e os outros. In: BOSI, Alfredo. **Cultura brasileira**: temas e situações. São Paulo: Editora Àtica, 1987.p.58

⁵⁶ BOSI, Ecléa. Cultura e Desenraizamento. In: BOSI, Alfredo (org). **Cultura e Sociedade**: temas e situações. São Paulo: Ática, 1992.p.

Porque foi ele que me deu você, e foi você que me deu tanto amor.⁵⁷

Nesse momento de modernização o país passou por um significativo processo de urbanização. Novas cidades são construídas, estradas são asfaltadas, o Brasil é ligado de ponta a ponto por meio de rodovias federais. O slogan “50 anos em cinco” do governo JK demonstra todo o apoio e investimento por parte do Estado ao processo de modernização⁵⁸. Brasília simbolizava os novos tempos, as indústrias de base ganharam maior impulso e a produção de bens duráveis caminhou a todo vapor. A mudança no sistema de comercialização também foi significativa. Pouco a pouco, grandes supermercados tomaram o espaço dos antigos armazéns e vendas, das quitandinhas que alimentavam o comércio local. Com isso, novos hábitos foram incorporados e adequados a essa nova realidade. Também o mundo rural passaria por mudanças significativas e talvez na impossibilidade de reverter tal quadro a poética sertaneja emoldurou as lembranças passadas. Tal como segue a música *Atalho*:

Havia um bosque no sertão de minha terra, entre a estrada e a
Fazenda onde eu morava
Para tomar a jardineira do outro lado, por dentro dele muitas
vezes Atalhava
O sol varando a copa verde da floresta, pingos de ouro no atalho
Derramava
Eu espantava borboletas pequeninas com o barulho do cipó que
Arrebetava
Quando eu corria pra tomar a jardineira que erguendo pó lá do
outro Morro buzina

Hoje no atalho do meu peito abandonado
O meu destino a pisar folhas caídas
Cruza a floresta do outro lado do meu tempo
Pra ver os anos carregando minha vida

Admirava as flores brancas que se abriam pelo atalho com o calor
do Sol da tarde
Naquela idade cor-de-rosa eu também era como um botão a se
abrir Na flor da idade
O sol menino derramava lá do alto sobre meus rastos pingos de
Felicidade
Até que um dia o vendaval dos desenganos em pedacinhos fez a

⁵⁷ Essa música foi gravada por Zé Fortuna e Pitangueira por volta da década de 1980, ainda conseguimos a referência completa desse disco. *Berrante de Ouro* é uma toada regravação por: Carlos Cezar e Cristiano, Sérgio Reis, Tião Carreiro e Pardiniho, Duduca e Dalvan e Chitãozinho e Xororó.

⁵⁸ TREVISAN, Maria José. **50 anos em 5...** A Fiesp e o desenvolvimento. Petrópolis: Vozes, 1986.

Minha mocidade
Desesperado hoje eu grito e não encontro o meu atalho na floresta
da saudade

Hoje no atalho do meu peito abandonado
O meu destino a pisar folhas caídas
Cruza a floresta do outro lado do meu tempo
Pra ver os anos carregando minha vida⁵⁹

A crescente industrialização concentrou na cidade um maior número de fábricas, tornando-se pólo do desenvolvimento econômico. Atraindo mão-de-obra para as fábricas, ela foi vista como o lugar das oportunidades de trabalho e de melhores condições de vida. Foi acreditando nisso que muitos “sertanejos” deixaram seu torrão para tentarem a sorte nos grandes centros urbanos. Também o “sertão” não era mais o mesmo, havia sofrido as transformações advindas com o progresso, onde a agricultura familiar e de subsistência deram lugar às grandes lavouras, em que a máquina substituía cada vez mais o braço humano. Sem grandes oportunidades na roça, o homem do campo, para não virar bóia-fria das grandes lavouras, marchou rumo à cidade, aumentando o fluxo migratório que se tornou intenso entre os anos de 1950 e 1980. Nesse perspectiva, Mello e Novais alerta:

Matutos, caipiras, jecas, certamente eram com esses olhos, que em 1950, os 10 milhões de citadinos viam os outros 41 milhões de brasileiros que moravam no campo, nos vilarejos e cidadezinhas de menos de 20 mil habitantes. Olhos, portanto, de gente moderna, “superior”, que enxerga gente atrasada, “inferior”. A vida da cidade atrai e fixa porque oferece melhores oportunidades e acenam um futuro de progresso individual, mas, também, porque é considerada uma forma superior de existência. A vida do campo, ao contrário, repele e expulsa.⁶⁰

Todavia, na cidade, o caipira estaria sem o amparo cultural e social da vida no campo, sem o poder de uma simbologia que orientava sua experiência de vida, como demonstra José Martins:

⁵⁹ Composta por José Fortuna e Paraíso. Gravada pela dupla sertaneja Mococa e Paraíso.

⁶⁰ MELLO, J.M.Cardoso e NOVAES, Fernando A. Capitalismo Tardio e Sociabilidade Moderna. In: **História da Vida Privada no Brasil** – v.4 - São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p.573

A retomada da matriz de significações da primeira socialização, ou seja, da socialização efetivamente rústica (rural), é esforço que a gente faz para “reconstruir” seu universo simbólico no próprio contexto urbano, apropriando-se positivamente de determinadas mensagens culturais que, embora produzidas na cidade, recorrem a modos rústicos de estruturação da experiência.⁶¹

Talvez a explicação para tal fato resida na possibilidade de que uma matriz cultural não se desintegre frente às novas experiências com o urbano e que elementos residuais do universo caipira interpenetre nas entranhas da música sertaneja. É o que defende Brito quando afirma que:

(...) Os resíduos do passado rural não seriam abandonados, mas apresentados de novas maneiras e conciliados com novos elementos formais e substanciais. Da cultura rústica, certos significados e práticas são escolhidos para ênfase e certos outros significados e práticas são postos de lado, ou negligenciados (...). A permanência desses elementos da matriz cultural – ou elementos *residuais* – na forma ou conteúdo da canção não tem significado único, pois tais elementos são fruto da experiência da época (...)⁶²

Assim, foi por meio desses laços de reconhecimento que o caipira na cidade (re) significou valores, negando uns e incorporando outros⁶³. E a poética sertaneja de José Fortuna, com certeza, expressa tal evidência.

Dura foi a realidade para muitos migrantes desse Brasil moderno em meados de 1950 e 1980. A esperança de se construir um futuro melhor se defrontaria com a inacessibilidade e a exclusão da vida moderna. Primeiro porque a falta de oportunidades e de qualificação profissional inviabilizaria sua estabilidade financeira na cidade; segundo, porque esta estabilidade, quando viável, não impediria o estranhamento com os novos padrões da vida citadina. Desalojados culturalmente esses sujeitos viam nos novos padrões de comportamento e consumo um distanciamento com a sua cultura tradicional, reguladora de uma educação

⁶¹MARTINS, José de Sousa. Música Sertaneja: a dissimulação na linguagem dos humilhados. In: **Capitalismo e Tradicionalismo**. São Paulo: Pioneira, 1975.p. 241.

⁶²BRITO, Diogo de Souza. **Negociações de um sedutor**: trajetória e obra do compositor Goiá no meio artístico sertanejo (1954-1981). Universidade Federal de Uberlândia: 2009. (dissertação de mestrado). p.60

⁶³ CANCLINI, Néstor Garcia. **Consumidores e Cidadãos**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1999. _____ . **Culturas Híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 2000

moralizante. Teria o caipira que (re)significar os seus valores, as suas tradições. Por isso, talvez, o passado rural passaria, então, a ser cultuado e idealizado como um lugar melhor para se viver. Na canção *Cheiro de Relva*, o rural aparece de forma sedutora, exaltando a natureza, os cheiros das flores, a luz do luar:

Como é bonito estender-se no verão as cortinas do sertão na
varanda Da manhã
Deixar entrar pedaços de madrugada e sobre a colcha azulada
dorme Calma a lua irmã

Cheiro de relva traz do campo a brisa mansa que nos faz sentir
Criança a embalar milhões de ninhos
A relva esconde as florzinhas orvalhadas quase sempre
abandonadas Nas encostas do caminho

A juriti madrugadeira da floresta com seu canto abre a festa
revoando Toda a selva
O rio manso caudaloso se agita parecendo achar bonita a terra
cheia De relva.

O sol vermelho se esquenta e aparece, o vergel todo agradece
pelos Ninhos que abrigou
Botões de ouro se desprendem de seus galhos, são as gotas de
Orvalho de uma noite que passou⁶⁴

Afinal, os saberes, os sabores, a labuta cotidiana da vida rural foram substituídos por novas experiências urbanas. E o sentimento de perda encarregou-se de fazer reviver o passado por meio de lembranças, como em *Forno de lenha* :

Daquele forno de lenha, que mamãezinha acendia
O cheiro bom de pão quente, de longe a gente sentia
Com os ramos de guaxuma, mamãe acertava o ponto
Assim em poucos minutos, nosso pão ficava pronto.

Onde está forno de lenha,
Em qualquer quintal perdido
Atrás de alguma tapera,
Desmoronado e caído.

Me lembro a fumaça branca, que de longe anunciava
Quando o pão estava pronto, e quando o natal chegava
Mamãezinha de avental, por seus filhos esperava
Seus genros, noras e netos, que de longe ali chegavam.

⁶⁴ Toada escrita por Zé Fortuna e Dino Franco. Gravada por: Dino Franco e Mouraí e Irmãs Galvão. Se enquadra no grupo música raiz.

Hoje meu forno de lenha, é este meu peito cansado
Coração, meu pão da vida, que de amor está queimado
Cheiro levado pra longe, na fumaça do passado
Do forno restou tijolos, da mãe, o avental rasgado.⁶⁵

A temática saudosista na obra de José Fortuna remonta um cenário de desilusão e (re)sentimentos em relação as aceleradas transformações por que passou a sociedade brasileira como um todo, e que atingiu mais sentimentalmente aqueles que se deslocaram de seu torrão natal para os grandes centros urbanos. As lembranças de um passado ainda recente vão se entrelaçando com as novas experiências na cidade e os dois mundos antagônicos coexistem, mesclam-se, mas não sem conflitos. A modernidade que se instaura idealiza a construção de um novo Brasil, mas sem romper definitivamente com os laços que o ligam ao passado. E esses traços são construídos e reconstruídos diariamente, indicando a sobrevivência das matrizes culturais que fundam a vida caipira. A cultura rústica passou a ser rememorada por meio de símbolos e objetos, entre eles a música sertaneja, permitindo a sobrevivência, ainda que simbólica, de uma tradição rural. No campo das resistências, essa tradição foi se (re)significando e incorporando novos valores, evitando, assim, que caía no esquecimento o valor atribuído ao mundo rural.⁶⁶

⁶⁵ Composição de José Fortuna em 12/07/1982. Ainda não gravada.

⁶⁶ CERTEAU, Michel de. **A Cultura no Plural**. São Paulo: Papirus, 1995.

_____. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. Petrópolis/RJ: Vozes, 1994.

Referências Bibliográficas:

ALENCAR, Maria Amélia Garcia de. Crimes da Paixão: valores morais e normas de conduta na música popular brasileira. **Artcultura**. Uberlândia: Edufu, n. 13, vol. 8, jul./dez. 2006.

BERNADELI, Maria Madalena. Breve Histórico da música caipira. **D.O. leitura**. São Paulo: 10 (117), fevereiro, 1992

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed. Da UFMG, 2001

BLOC, Marc. **Apologia da história ou o ofício do Historiador**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BORDIEU, Pierre. Sobre o poder simbólico. In: O poder simbólico. Lisboa: Difel, 1998.

BOSI, Ecléia. Cultura e Desenraizamento. In: BOSI, Alfredo (org). **Cultura e Sociedade**: temas e situações. São Paulo: Ática, 1992.

_____. **Memória e Sociedade**: Lembranças de Velhos – 3.ed. - São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. **O Tempo Vivo da Memória**: ensaios de psicologia social. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

BRITO, Diogo Sousa. **Negociações de um sedutor**: a trajetória de Goiás no meio artístico sertanejo. Universidade Federal de Uberlândia, 2009. (dissertação).

_____; MACHADO, Maria Clara Tomaz. “O guardador de saudades”: Goiás e a poética sertaneja do interior das Gerais. In: COSTA, Cléria Botelho e MACHADO, Maria Clara Tomaz. **História e Literatura**: identidades e fronteiras. Uberlândia: Edufu, 2006

_____. “Vanceis tiveram em São Paulo!”: representação da Primeira República na canção caipira de Cornélio Pires. **Cadernos de História**. Uberlândia: Edufu, 12/13(1). 2004/2005

BURKE, Peter. **Variedades da História Cultural**. Porto, Alda (trad.) Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

CALDAS, Waldenyr. **O Que é Música Sertaneja**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. Revivendo a música sertaneja. **Revista USP**. São Paulo: Edusp, nº22,2004

CANCLINI, Néstor Garcia. **Consumidores e Cidadãos**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1999.

_____. **Culturas Híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 2000.

CANDIDO, Antonio. **Os Parceiros do Rio Bonito**: estudo sobre o caipira e as transformações no interior paulista. São Paulo: Editora 34, 1997.

CATELAN, Álvaro e COUTO Ladislau. **Mundo caipira**: história e lendas da música caipira no Brasil. Goiânia: Kelps/UCG, 2005.

CERTEAU, Michel de. **A Cultura no Plural**. São Paulo: Papyrus, 1995

_____. **A invenção do cotidiano**: artes de fazer. Petrópolis/RJ: Vozes, 1994.

CHARTIER, Roger. **A Beira da Falésia**. Porto Alegre: UFRGS, 2002.

_____. **A História Cultural**: entre práticas e representações. Lisboa: Difel, 1998.

_____. A “Nova” História Cultural existe? In: PESAVENTO, Sandra Jatthy e outros (org.). **História e Linguagens**: texto, imagem, oralidade e representações. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

_____. Leituras “populares”. In: **Forma e Sentido Cultura Escrita**: entre distinção e apropriação. Campinas/SP: Mercado de Letras, 2003.

_____. O mundo como representação. **Estudos Avançados**. São Paulo, V.5, n.11, abril/1991.

CHAUÍ, Marilena. Os trabalhos da memória. Apresentação. In: BOSI, Ecléia. **Memória e Sociedade**: lembranças de velhos. São Paulo: Brasiliense, 1994.

COELHO, Teixeira. **O Que é Indústria Cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1995.

_____. **Dicionário Crítico de Política Cultural**. São Paulo: Iluminuras, 1997.

COHN, Gabriel (org.). **Comunicação e Indústria Cultural**. São Paulo: Iluminuras, 1997.

CORRÊA, Roberto Nunes. **Viola Caipira**. 2.ed. Brasília: Viola Corrêa, 1989.

DIAS, Márcia Tosta. **Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura**. São Paulo: Biotempo Editorial, 2000.

DUARTE, Geni Rosa. Risos de muitos sotaques: o humorismo no rádio paulistano (1930-1950). **Artcultura**, Uberlândia, v.9, n. 15, p. 181-193, jul-dez. 2007.

FALCON, Francisco. **História Cultural: uma nova visão sobre a sociedade e a cultura**. São Paulo: Editora Camus, 2002.

FERRETE, J. L. **Capitão Furtado: viola caipira ou sertaneja?** Rio de Janeiro: Funarte, 1985.

FILHO, Wolney Honório. **O Sertão nos Embalos da Música Rural (1930-1950)**. São Paulo: PUC, 1992. (Dissertação de Mestrado).

FORTUNA, Euclides. **José Fortuna, uma biografia**. São Paulo: Edições Monitor, 1985.

GOMES, Ângela de Castro. **O Brasil de JK**. Rio de Janeiro: FGV/CPDOC, 1991.

HAMILTON, José. **Música Caipira: as 270 maiores modas de todos os tempos**. São Paulo: Editora Globo, 2006.

MACHADO, Maria Clara Tomaz. **Cultura e Desenvolvimentismo em MG: caminhos cruzados de um mesmo tempo**. Universidade de São Paulo.

_____. (Re)significações culturais no mundo rural mineiro: o carro de boi — do trabalho ao festar (1950-2000). **Revista Brasileira de História**, vol.26 n.51 São Paulo Jan./Jun 2006.

MARTIN-BARBERO, Jesus. **Dos meio às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. 2ª.ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.

MARTINS, José de Sousa. **Música Sertaneja: a dissimulação na linguagem dos humilhados**. In: **Capitalismo e Tradicionalismo**. São Paulo: Pioneira, 1975.

MATOS, Maria Izilda Santos. **Dolores Duran: experiências boemias em Copacabana dos anos 50**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

MELLO, J.M.Cardoso e NOVAES, Fernando A. **Capitalismo Tardio e Sociabilidade Moderna**. In: **História da Vida Privada no Brasil – v.4 - São Paulo: Companhia das Letras, 1998.**

MORAES, José Vinci de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. **Revista Brasileira de História**. São Paulo: ANPUH/Humanista, v. 20, n. 39, 2000.

_____. Os primeiros historiadores da música popular urbana do Brasil. **Artcultura**. Uberlândia: Edufu,, v.8, n.13, 2006.

NAPOLITANO, Marcos. A historiografia da música popular brasileira (1970-1990): síntese bibliográfica e desafios atuais da pesquisa. **Artcultura**. Uberlândia: Edufu, v.8, n.13, p. 133-150, jul./dez. 2006

_____. **História e Música**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002;

NAVES, Santuza Cambraia. “Eu quero fráttria”: a comunidade do rap. **Artcultura**. Uberlândia: Edufu, n.9, jul/dez 2004

NEPOMUCENO, Rosa. **Música Caipira: da roça ao rodeio**. São Paulo: Editora 34, 1999.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

PAES, Maria Helena Simões. **A Década de 60**. São Paulo: Editora Ática, 1992.

PARANHOS, Adalberto. A música popular e a dança dos sentidos: distintas faces do mesmo. **Artcultura**. Uberlândia: Edufu, n.9, p. 22-31 jul./dez. 2004.

TINHORÃO, José Ramos. **Cultura Popular**. São Paulo: Editora 34, 2001.

_____. **Música Popular: do gramofone ao rádio e a TV**. São Paulo: Ática, 1979.

_____. **Pequena História da Música Popular Brasileira: da modinha a canção de protesto**. Petrópolis: Vozes, 1978.

TRAVAGLIA, Luis Carlos. Quando amor rima com dor: o discurso das músicas sertanejas. **Revista Letras e Letras**. Uberlândia, UFU, 3 (2), dez. 1987.

TREVISAN, Maria José. **50 anos em 5...** A Fiesp e o desenvolvimento. Petrópolis: Vozes, 1986.

SANCHES JUNIOR, Nelson Martins. Ponteio na cidade: música caipira e identidade social. In: Pós-História. **Revista de Pós-graduação em História**. Assis: v.6- 1998 – Universidade Estadual Paulista.

SANT’ANNA, Romildo. **A moda é viola: ensaio do cantar caipira**. São Paulo: Arte e Ciência; Marília: Editora Unimar, 2000

_____. **Guarânias em brasileiro**. Texto disponível em: www.triplov.com/romildo. Acesso em 15/02/2009.

SOUZA, Walter de. **Moda inviolada**: uma história da música caipira. São Paulo: Quiron Livros, 2005.

SCHWARZ, Roberto. Fim de século. Folha de São Paulo. 04 de dez. 1994

ULHÔA, Martha Tupinambá. Música Sertaneja em Uberlândia na década de 1990. **Revista Artcultura**. Uberlândia: Edufu, nº 9, 2004.

VILELA, Ivan. Na toada da viola. **Revista USP**. São Paulo: PUC, nº64. 2004/2005.

WILLIAM, Raymod. **O campo e a cidade**. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

_____. **Marxismo e Literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

YATSUBA, Enid. O caipira e os outros. In: BOSI, Alfredo. **Cultura brasileira**: temas e situações. São Paulo: Editora Àtica, 1987.

ZAN, Roberto. Da roça a Nashville: estudo sobre a nova música sertaneja. **Rua**, n. 1, Unicamp, 1995.

_____. (Des)territorialização e novos hibridismos na música sertaneja. In: **Anais do V Congresso Latinoamericano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular**. Disponível em: www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html. Acesso em 10/01/2009.