

UNIVERSIDADE DE SOROCABA
PRÓ-REITORIA ACADÊMICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MESTRADO EM COMUNICAÇÃO E
CULTURA

Paulo Rogério de Arruda

VIOLA MINHA VIOLA - SONS, GESTOS, COMUNICAÇÃO E CULTURA

Sorocaba/SP
2010

Paulo Rogério de Arruda

VIOLA MINHA VIOLA - SONS, GESTOS, COMUNICAÇÃO E CULTURA

Dissertação apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura.

Orientadora: Prof^a Dra. Míriam Cristina Carlos Silva

Sorocaba/SP
2010

Ficha Catalográfica

A819v Arruda, Paulo Rogério de
Viola Minha Viola: sons, gestos, comunicação e cultura /
Paulo Rogério de Arruda. -- Sorocaba, SP, 2010.
129f.

Orientadora: Dr^a. Miriam Cristina Carlos Silva
Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) - Universi-
dade de Sorocaba, Sorocaba, SP, 2010.

1. Cultura. 2. Arte e sociedade – Brasil. 3. Música sertaneja –
Brasil. 4. Televisão – Programas musicais – Viola Minha Viola. I.
Silva, Miriam Cristina Carlos, orient.. II. Universidade de Sorocaba.

Paulo Rogério de Arruda

VIOLA MINHA VIOLA - SONS, GESTOS, COMUNICAÇÃO E CULTURA

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba.

Aprovado em:

BANCA EXAMINADORA:

Ass.

PRES.: Profa. Dra. Miriam Cristina Carlos Silva
– Universidade de Sorocaba

Ass.

1º Exam.: Prof. Dr. Paulo Celso da Silva – Universidade de Sorocaba

Ass.

2º Exam.: Prof. Dr. José Amálio de Branco Pinheiro - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

A meus avós materno e paterno (*in memoriam*) o gosto pelas coisas simples. À amiga Lya Murgillo (*in memoriam*) a simplicidade em perseverar e a colheita de dias melhores.

AGRADECIMENTOS

Dois anos de muito trabalho. Como expressar esse sentimento em poucas páginas? Então prefiro que esse agradecimento seja visto como algo infindável e incompleto, pois, por mais que me esforçasse não conseguiria incluir aqui todos aqueles que compartilharam suas experiências no decorrer desta jornada.

Primeiramente, agradeço a Deus que sempre me iluminou durante esse caminho. Ele sabe muito bem como sou e conduziu todos os meus passos. Sua presença se mostrou constante neste período e muitas foram as providências.

Agradecer a minha querida mãe, Ana de Lourdes, por sua paciência e apoio incondicional. Ao meu pai, João, que em sua simplicidade e sem entender os motivos de eu estudar tanto, nunca se negou em me ajudar. Obrigado por serem meus anjos e emprestarem por muitas vezes suas asas para que eu pudesse alçar vôos mais altos.

À professora Míriam Cristina Carlos Silva, minha orientadora e amiga, presença fundamental neste trabalho. Agradeço por compartilhar seu vasto conhecimento comigo e ter se encantado com meu objeto de pesquisa. Sem a sua contribuição, eu nada teria conseguido.

Agradecer a todos os meus professores, Paulo Celso Silva, Osvando J. Moraes, Mauricio Reinaldo Gonçalves, Paulo Schettino, que com os debates promovidos em suas disciplinas foram enriqueceram muito esta pesquisa. E a todos os demais professores do programa de Mestrado da Uniso com os quais tive a honra de conviver. Agradecer à Universidade de Sorocaba, que acreditou em meu trabalho e me agraciou com a bolsa PROSUP/Capes, pois sem essa preciosa contribuição todo o trabalho não existiria. Ao professor Amálio Pinheiro, da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo que contribuiu e muito com seus conhecimentos com este trabalho.

Não fui agraciado com irmãos de sangue, mas Deus me agraciou com a dádiva de amigos irmãos: Simone Santos, Patrícia Moraes Ribeiro, Rodrigo Gasparini, Leandro Nogueira, Rosana Bueno, Fernando Schiavon, Candelária Tibério, Eduardo Ferreira, Josefa Ferreira, Mariane Belasco, Gilson Vecchiato e Anne Zacarias. Ape-

sar das inúmeras cobranças devido a minha ausência, houve a compreensão e sempre se mostraram grandes incentivadores.

Aos novos amigos sorocabanos que ganhei nesses dois anos e que me ajudaram muito: Thífani Postali Jacinto, Rafaela Ruzzinenti, Giselda, Elton Camarante, Carla Salles, Mônica Sanches, Viviane Pimenta e Caio Gianonne, muito obrigado pela mão estendida em todos os momentos.

Não poderia esquecer a turma de Mestrado de 2008 com a qual pude fazer amizades que levarei por toda vida: Aldo Batista dos Santos Junior, Alex Sandro Benetti Dias, Andre Monteiro, Andrea Sant´Anna Clemente, Carla Patricia Fregni, Celio Garcia, Fabiana Canassa, Fabiano Gregolin, Joao Batista Alvarenga, Leonardo Carlim, Maria Beatriz Barros Negrão Duarte, Maria de Lourdes de Alencar Martins, Mathheus Mazini, Paulo Ricardo de Mendonça, Robson Jose dos Santos, Rodrigo Gabrioti, Rosângela Vig, Suzana Martellini Piveta. Em especial a Durce Gonçalves Sanches, pela amizade, pelas caronas de volta a Itu e pela revisão deste trabalho.

Por último, meu especial agradecimento a Magdalena Aranha de Lima, ou simplesmente Inezita Barroso. Alma generosa, que com sua simplicidade acolhedora me mostrou como o Viola Minha Viola é um espaço todo especial. Ali, são cantadas as experiências de uma gente simples que adquiriu a sabedoria da vida. Gente como todos aqueles que contribuíram para que o Viola Minha Viola continue a comunicar sons, gestos e histórias de um povo caipira que se reconstrói cotidianamente, formando parte do que conhecemos como cultura brasileira.

Quando calçou as botinas e saiu para o mundo, no rastro do vento, com sua violinha, o caboclo cantador só queria estar no meio do furacão das transformações. A mistura do sangue índio com o do colonizador e dos negros escravos resultou num homem forte, que se achava capaz de amoldar-se a outras formas culturais.

(ROSA NEPOMUCENO, 2005)

RESUMO

O processo de migração que introduziu o homem rural ao meio urbano, promovido pela industrialização do século XX, estabeleceu novas formas de relacionamento e percepção deste homem com a sua própria cultura. A complexidade da cultura caipira, devido sua origem mestiça, associada ao desenvolvimento dos meios de comunicação de massa, promoveu a difusão dessa cultura. Por meio da música, a dualidade campo/cidade revelou-se conflitante, pois contendo todos os lugares, contém também suas ausências. Ausência de uma natureza rural idealizada, “pura”. Ao ser mediada pela televisão, especificamente no Viola Minha Viola, da TV Cultura, a cultura caipira faz-se um espaço complexo. Espaço de resistência e de mediação da música caipira de raiz para as antigas e as novas gerações. Além disso, a televisão é um espaço que sofre interferências de outras formas de cultura, o que impede uma origem pura de uma cultura que já nasceu híbrida, como é o caso da cultura caipira.

Palavras-chave: Cultura, Mediação, Caipira, Música, Viola minha viola

ABSTRACT

The migration process that introduced the man from the rural to urban areas, promoted by the twentieth century industrialization, had established new ways of relationship and perception from this man and his own culture. The complexity of the countryside culture, due to its mixed origin, related to the development of the mass media, promoted this culture diffusion. Through the music, the dualism countryside/city revealed to be conflicting, because although it contains all the places, it also contains the absences. The absence of a rural idealized nature, "pure". When been mediated by television, specifically on Viola Minha Viola, at TV Cultura, the countryside culture became a complex space. A space of resistance and mediation of the country's music from its core to the ancient and new generations. Besides, television is a space that suffers interferences from other forms of culture, which prevents the pure origin of a culture that have already born hybrid, as the countryside culture.

Key words: Culture, Mediation, Countryside culture, Music, Viola minha viola

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO: ENCONTRO COM AS RAÍZES.....	12
2 CULTURA: A CONSTRUÇÃO DE UM REFERENCIAL TEÓRICO.....	19
2.1 O Caminho.....	20
2.1.1 O que é Cultura?.....	22
2.1.2 Outras definições de Cultura na antropologia.....	28
2.2 O processo cultural na América Latina.....	31
2.2.1 A mestiçagem no Brasil.....	34
2.3 Néstor Canclini e as Culturas Híbridas.....	40
2.4 Cultura de Massa enraizada nas tradições populares.....	43
3 VIDA CAIPIRA: A ORIGEM E CONSTRUÇÃO DE UMA CULTURA.....	48
3.1 Gênese Caipira.....	49
3.1.1 Quem são os caipiras?.....	50
3.1.2 Dia a Dia – sociabilidade e subsistência.....	53
3.1.3 Sentimentalidade local.....	55
3.2 A música na formação da cultura caipira.....	60
3.2.1 A oralidade na música caipira.....	64
3.3 O caipira pelo olhar do outro.....	70
3.3.1 O olhar lobatiano sobre o caipira.....	72
3.3.2 Estereótipo e identidade.....	74
4 O CAIPIRA E OS MEIOS DE COMUNICAÇÃO DE MASSA.....	78
4.1 Poeira da Estrada.....	79
4.1.1 O rádio – pé no mundo, coração na roça.....	82
4.1.2 A música como mediadora nacional.....	86
4.2 No urbano, novos espaços de integração.....	88
4.2.1 TV Cultura – educativa e cultural.....	92
4.3 Viola Minha Viola - Eta programa que eu gosto.....	95
4.3.1 A mediação cenográfica.....	103
4.3.2 A fidelidade do público.....	106

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	111
REFERÊNCIAS.....	115
ANEXO A: Viola Minha Viola estréia novidades.....	121
ANEXO B: Antena TV – Um festa ao som da viola.....	123
ANEXO C: Viola, Minha Viola completa 28 anos com muitas novidades e público fiel.....	127

1 INTRODUÇÃO: ENCONTRO COM AS RAÍZES

1 INTRODUÇÃO: ENCONTRO COM AS RAÍZES

Raramente encontramos pesquisadores que têm o privilégio de poder dizer que seu objeto de pesquisa fez parte da sua vida. Mas esse é o meu caso. Compreender o modo de vida do caipira, a partir da abordagem das formas simbólicas que permeiam ainda hoje a sociedade, principalmente aquelas localizadas no interior do Estado de São Paulo, é um fenômeno cultural que pressupõe vários tipos de recortes. Entender a natureza e a complexidade das culturas, sua manutenção e transformação diante dos acontecimentos da atualidade é tarefa difícilíssima, por isso mesmo desafiadora e sedutora. Analisar grupos sociais no cotidiano pressupõe o exercício de uma percepção que extrapole uma determinada categoria analítica. Cabe ao pesquisador lançar mão de recursos que busquem responder suas inquietações mesmo que isto passe pela saudável demolição de conceitos já enraizados.

Ituano de nascimento, e aqui me permitirei o uso da primeira pessoa do singular mesmo acreditando que ser caipira é ser acima de tudo plural, mantive em minha infância relacionamento com as formas simbólicas da cultura caipira e por que não dizer, ainda hoje as mantenho. Como todo caipira, as condições de vida não são lá muito fáceis, as dos meus pais não foram diferentes. Em seu começo foram morar nos fundos da casa de meus avós paternos e foi lá que se construiu pequena parcela da minha infância e meus primeiros contatos com a cultura caipira. Trago gravada na memória a cena de meu avô debruçado sobre a mesa da cozinha, com o ouvido colocado em seu rádio de madeira da marca “Starlight”, ouvindo músicas como *Chico Mineiro*, *Jeca Tatu* e uma especial, que ficou gravada em mim, que trata de uma saudade gostosa das coisas boas que nós, cá da cidade, não tivemos, *Cheiro de relva*, de José Fortuna e Dino Franco: *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 dos caminhos/ 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.*

Mais tarde esse contato se tornou mais intenso quando meu avô comprou a televisão. Enquanto ele se acomodava na poltrona, minha avó estendia a colcha de retalhos para que os netos pudessem se acomodar no chão e juntos assistir a um

programa novo que começava na TV Cultura, chamado Viola Minha Viola. Curioso que a experiência se tornasse mais intensa mediada pela TV. A TV fora, talvez, o primeiro instrumento de manutenção daquela cultura que, embora enraizada, era mais memória do que prática cotidiana.

Minha formação de origem é a área da comunicação social. Graduado em Jornalismo, sempre me chamaram atenção as relações simbólicas e os laços sociais, principalmente aqueles possibilitados pela interação dos meios de comunicação. A ideia de se fazer um estudo que me aproximasse de minhas raízes e esse envolvimento com os meios de comunicação foi o que me impulsionou a buscar o mestrado. Foi aí que o Viola Minha Viola retornou em minha vida; o engraçado é que apesar de certo distanciamento promovido pela juventude, ao me deparar novamente com o programa, veio a sensação de que talvez a distância nunca tivesse existido.

No mestrado as discussões foram surgindo ao longo das disciplinas cursadas e a concepção original ganhou novo corpo. O interesse pelos Estudos Culturais surgiu a partir de um texto de Ana Carolina Escosteguy. A literatura me permitiu entrar em contato com o pensamento dos fundadores: Richard Hoggart, Raymond Williams, Edward Thompson e Stuart Hall. O trabalho deles permitiu compreender a importância de temas vinculados às culturas populares e aos meios de comunicação de massa, em temáticas que discutiam o conceito de identidade, seja ela; sexual, de classe, étnica. Mas, faltava algo para explicar tais relações na realidade na qual estamos inseridos na América Latina, no Brasil. Foi quando apresentado me foi o trabalho de Néstor Garcia Canclini, o de Jesús Martín-Barbero, entre outros pesquisadores, que se debruçaram em busca de uma teorização calcada na realidade dos povos latinos, se apropriando antropofagicamente de ideias européias, e que elaboraram uma teoria própria, que pudesse dar conta desse ser múltiplo que se originou em países no qual o processo de colonização foi a mola propulsora para a formação e relacionamento de diversas culturas, apesar dos conflitos de origem. Nesse caldeirão de misturas culturais se encontra o que denominamos cultura brasileira.

Comecei a perceber que a relação entre comunicação e cultura era muito mais estreita e que seus processos comunicativos permitiam a formação humana. Inicialmente, o objeto de pesquisa me conduzia somente a questões ligadas à sobrevivência da cultura. Ao longo das discussões, novos vieses se tornavam possíveis. Assim, esta pesquisa busca entender a cultura caipira a partir da migração de

povos que, originários de uma cultura rural se inseriram no meio urbano. Nessa transição, percebemos como identidades que circulam na cidade influenciam e são influenciadas pelos meios de comunicação. Como essas identidades se configuram e confirmam a hegemonia de outras, ou como se utiliza dos meios de comunicação como espaço de resistência aos valores hegemônicos, permitindo a constituição de uma memória coletiva, no sentido de um espaço simbólico, uma semiosfera constituída coletivamente. Em função dessa apropriação, acredito que o Viola Minha Viola seja um espaço bastante produtivo para debater esses assuntos.

A intenção é tratar exclusivamente do programa, mas há um conflito muito grande devido ao tempo que o mesmo está no ar, são quase 30 anos de exibição ininterrupta, tornando-se impossível desvinculá-lo da pessoa de sua apresentadora, Inezita Barroso; podemos até nos utilizar do pensamento de Canclini e dizer que ambos sofreram uma hibridação. Devido a essa realidade, ela será nossa interlocutora para entender o funcionamento dos processos comunicacionais e identitários promovidos por meio do Viola Minha Viola no cultivo de uma consciência caipira.

Tivemos dois encontros com Inezita Barroso. O primeiro encontro se deu numa tarde de abril de 2008, num espaço localizado na Biblioteca Municipal de Sorocaba, pouco antes de um show que realizaria à noite na vizinha Votorantim, interior de São Paulo. O bate-papo com os fãs nos revelou esse profundo vínculo. Ali no meio daquela gente Inezita falou de suas alegrias, fez suas queixas, tudo isso num clima como se todos estivessem sentados na mesa da cozinha tomando café. Na época o programa passava por reestruturação, e a emissora exibia somente reprises de programas antigos. Um dos motivos das queixas do público e de Inezita, era que esta queria voltar à ativa, mas havia uma indefinição, por causa do cenário.

O segundo encontro se deu no escritório de seu empresário, localizado na avenida Rio Branco, no centro de São Paulo. Por aproximadamente duas horas pudemos conversar sobre o programa, as dificuldades de mantê-lo, o público, sobre o levantar da bandeira da cultura caipira, que para ela, Inezita, é bastante renegada no Estado de São Paulo.

Em nossa busca para compreender o papel ideológico propagado pelo programa encontramos os caipiras da cidade, pessoas em sua maioria idosas, que acompanham o programa há um longo período. Muitos deles nos forneceram material

sobre o programa, o que compensou as dificuldades encontradas junto à emissora TV Cultura que, muito pouco, quase nada, contribuiu para a pesquisa.

Estabelecidos os sempre provisórios percursos da pesquisa, traçamos a hipótese de que os produtos simbólicos produzidos pelos meios de comunicação interferem na constituição do processo identitário, mas também servem como espaço de resistência a valores hegemônicos, reafirmando uma consciência cultural produzida a partir da memória coletiva, que é transmitida às futuras gerações.

Assim surgiu nossa investigação sobre o Viola Minha Viola.

O pensamento modernista implantado no Brasil no século XX promoveu consideráveis transformações na área rural, promovendo grandes levantes migratórios em sentido as áreas urbanas. Atrelado a isso, o século passado trouxe à cena equipamentos eletrônicos que possibilitaram uma fluidez cada vez mais rápida a formas simbólicas propagadas pelos meios de comunicação, rádio e televisão.

Optamos por um referencial teórico que fosse capaz de estabelecer o diálogo com as teorias que compreendessem os temas vinculados à cultura popular e aos meios de comunicação de massa, cuja temática está relacionada à identidade. Assim optamos pelos Estudos Culturais desenvolvidos por pesquisadores latino-americanos, para que possam nos ajudar a lançar luzes sobre nossas matrizes culturais, que são mestiças, e sua relação com os meios de comunicação.

As teorias desenvolvidas para pensar o povo latino-americano estudam a comunicação a partir da cultura e mostram que desde nosso início somos um povo marcado pela incorporação do alheio. Nossa experiência passa pelo processo massificante da mídia, que tende a se diluir diante de nossas matrizes culturais tão díspares.

Em nosso percurso, além do levantamento bibliográfico, optamos por uma metodologia qualitativa, dado que o nosso objeto era entender comportamentos passados, significados, percepções e motivações dos participantes do Viola Minha Viola.

Trabalhamos também com análise do material gráfico e audiovisual para buscar uma compreensão de como a memória coletiva funciona, no sentido de buscar uma relação espaço/tempo com o programa.

O trabalho se divide da seguinte forma: no capítulo 2 articulamos a construção de um referencial teórico surgido a partir da discussão do conceito de culturas.

O termo será trabalhado no plural como proposto por J.G. Herder¹, que afirmava que cultura não estava baseada em uma linearidade da humanidade mas, na diversidade das formas de vida específicas. O entendimento de T.S.Eliot (2008), que encara cultura como modo de vida, é o que mais se aproxima do contexto da dissertação.

A partir do estabelecimento do conceito de cultura, que será empregado na dissertação, buscamos trilhar um caminho histórico para entender os processos culturais que formaram o povo colonizado da América Latina, a partir de uma visão macro, e assim focalizamos especificamente os processos culturais e a formação da cultura brasileira, que se mostra mestiça em suas formas e gestos devido ter sido gestada na lusitanidade européia, na selvageria indígena e nos gestos do negro.

Dessa mistura vamos trilhar o caminho da cultura híbrida desenvolvida especificamente para entender esses entrecosques culturais e como se opera a relação das culturas populares quando reorganizadas dentro dos meios de comunicação de massa.

No capítulo 3, analisamos a origem e a construção da cultura caipira a partir da obra do sociólogo Antonio Candido. O pesquisador nos mostrará como ocorreu o processo de acaipiramento no Brasil, especificamente na região de São Paulo. Trataremos aqui de identificar quem são os caipiras e os conflitos identitários provocados por essa mestiçagem cultural.

Poderemos entender neste capítulo os motivos pelos quais o caipira confere tanta importância ao seu lugar de origem, às suas manifestações e o papel da música no desenvolvimento de todo um universo que tem em sua base a oralidade e seus registros na memória. Na contemporaneidade o caipira sofreu preconceitos e foi estereotipado várias vezes na televisão, no rádio e no cinema.

No capítulo 4, ao considerarmos toda a construção teórica dos capítulos anteriores, analisaremos como funciona a circulação das formas simbólicas do universo caipira nos meios de comunicação de massa, por meio do programa Viola Minha

¹ Filósofo e escritor alemão, Johann Gottfried von Herder nasceu em 1744, na Prússia Oriental, e faleceu em 1803. Seu texto *Reflections on the Philosophy of the History of Mankind*, foi traduzido em 1968 pelo Chicago University Press. O trabalho de J.G. Herder foi lançado em 1995 pela Antígona de Lisboa como: *Também uma filosofia da História para a formação da humanidade* e em castelhano, *Ideas para uma filosofia de la historia de la humanidad*, Bueno Aires: Losada S/A., 1959. A dificuldade de ter contato com tais traduções levou-nos a utilizar nessa dissertação um apanhado de fragmentos encontrados em textos de diversos publicados aqui no Brasil, de autores como: Raymond Williams (2008), Terry Eagleton (2005), John Thompson (2007), Lucia Santaella (2003) entre outros, que comungam do mesmo pensamento do filósofo, o de uma cultura plural.

Viola. Verificaremos verificar como foi o tratamento oferecido à música caipira e todo o contexto em seu contato com o rádio e, posteriormente, com a televisão. Na análise do rádio ainda trataremos da oralidade que possibilitou a muitos dos migrantes vindos para cidade, o contato com uma “educação” informal, pois estavam diante de um meio que proporcionava uma outra visão de mundo.

A ideia de progresso era reforçada com a chegada da televisão, que diluía fronteiras e acelerava as transformações sociais introduzindo novos estilos de vida e comportamento. O que se opunha ao “progresso” era tido como atrasado, que de certa forma contribuiu para o renegar dos hábitos e costumes caipira. Nesse sentido a música e a cultura caipira foram renegadas no começo da televisão. Somente em 1980, com a estréia do Viola Minha Viola foi que a música caipira e sertaneja ganhou um novo espaço nos meios de comunicação. A proposta apresentada pelo programa se deve exatamente porque este foi concebido em uma TV Pública, cuja mentalidade é voltada à educação e valorização da cultura. Buscaremos verificar se o Viola Minha Viola cumpriu o papel de preservar a cultura caipira e resguardá-la para as futuras gerações.

Nas páginas que seguem, pretendemos resgatar um pouco de uma história que é escrita por meio da mediação da televisão e que reflete a história de tantos brasileiros que deixaram sua terra e seguiram para a cidade em busca de melhores condições de vida. Histórias que são encenadas em canções e sentidas na ausência de um passado que se reelabora a todo instante. Um passado que tem sons, gestos e comunicação. Uma Viola que canta no presente, mas sempre de olho no passado.

2 CULTURAS: A CONSTRUÇÃO DE UM REFERENCIAL TEÓRICO

2 CULTURAS: A CONSTRUÇÃO DE UM REFERENCIAL TEÓRICO

2.1 O Caminho

O intenso processo de migração dos habitantes da área rural para a urbana do Estado de São Paulo na metade do século XX e as transformações que os meios de comunicação de massa promoveram em seus modos de vida, aqui se entenda cultura, formam o corpus desse trabalho. Nosso objeto de pesquisa transita nos processos comunicativos da cultura popular, presente na cultura caipira paulista, propagada pelos meios de comunicação de massa, no caso o programa Viola Minha Viola, da TV Cultura. Exibido há quase 30 anos, o Viola Minha Viola comunica a existência de uma cultura popular produzida no interior do Estado de São Paulo, denominada cultura caipira.

Luiz C. Martino nos chama atenção para o fato de ao falarmos de cultura, estarmos cientes de que trabalhamos um conceito que “já implica um processo de comunicação” (2001. p. 23). De acordo com o autor, é por meio da cultura que o homem se torna um ser simbólico, ou seja, o homem só se deixa apreender nas relações que estabelece com seus semelhantes. Nesse sentido, a comunicação assume sua forma simbólica e por meio dela ocorre a transmissão de um patrimônio cultural através das gerações. As transformações sociais e econômicas, aliadas à rápida disseminação de aparatos tecnológicos de comunicação, propiciaram uma circulação mais fluida de conteúdos culturais, reduzindo as fronteiras geográficas e permitindo dessa forma o contato mais rápido entre diversas culturas. A chamada cultura de massa estabelece padrões de comportamento que influenciam pessoas nos pontos mais distantes do mundo.

Na tentativa de construir um referencial teórico e responder a esse questionamento utilizaremos autores que a partir das teorias da comunicação, privilegiaram em seus trabalhos os Estudos Culturais, principalmente aqueles que lançaram olhares às questões do campo da comunicação e cultura da América Latina, como é o caso de Jesús Martín-Barbero (2003), Néstor García Canclini (2006), Amalio Pinhei-

ro (1995, 2004, 2008) porém não somente eles, uma vez que na área da comunicação algumas definições são emprestadas de outras áreas do saber.

Na questão que trata da formação cultural do povo brasileiro, utilizaremos o pensamento antropológico de Darcy Ribeiro (1998) que nos fala da necessidade de encontrar respostas que dêem conta de nos fazer inteligíveis como um povo mestiço, dinâmico e criativo, sem o apoio em teorias eurocêntricas que, segundo ele, não nos interpreta e nos torna impotentes.

Meu sentimento era de que nos faltava uma teoria geral, cuja luz nos tornasse explicáveis em seus próprios termos, fundada em nossa experiência histórica. As teorizações oriundas de outros contextos eram todas elas eurocêntricas demais e, por isso mesmo, impotentes para nos fazer inteligíveis. Nosso passado, não tendo sido o alheio, nosso presente não era necessariamente o passado deles, nem nosso futuro um futuro comum. [...] Uma teoria de base empírica das classes sociais, tais como elas se apresentam no nosso mundo brasileiro e latino-americano. Visivelmente, o esquema marxista aceito, em demasiados reparos, no mundo europeu e no anglo-saxão de ultramar, feito de povos transplantados, empalidece frente à nossa realidade ibero-latina. Aqui, não havendo burguesias progressistas disputando com aristocracias feudais, nem proletariados ungidos por irresistíveis propensões revolucionárias, mas havendo lutas de classe, existiriam blocos antagonistas embuçados a identificar e caracterizar. [...] Faltava ainda uma teoria da cultura, capaz de dar conta da nossa realidade, em que o saber erudito é tantas vezes espúrio e o não-saber popular, alcança, contrastantemente, altitudes críticas, mobilizando consciências para movimentos profundos de reordenação social. (RIBEIRO, D., 1998, p. 13; 15-16).

Diante do exposto, torna-se necessário conceituar o termo cultura que retrate essa mestiçagem de que nós brasileiros fomos gestados. Uma cultura que represente uma diversidade, já que somos o resultado da fusão genética e cultural de vários povos - índio, europeu, negro – e posteriormente demais imigrantes da Europa e da Ásia que aqui vieram morar. Uma cultura que produziu historicamente vários modos rústicos de sobrevivência, e que nos permite distinguir, em cada região que compõe o Brasil, seu habitante. Nossa pesquisa irá se dedicar a estudar o habitante que viveu e vive na região da Piratininga, hoje conhecida como Estado de São Paulo, o caipira, esse ser emblemático que tem uma riqueza cultural tamanha e que nos permite entender seu modo de vida a partir dos pensamentos elaborados pelos teóricos citados. Nosso desafio, aqui, será analisar o caipira veiculado no programa Vio-

la Minha Viola e se a manifestação do programa cumpre o papel tradutório de uma cultura híbrida, na intenção de produzir processos identitários.

2.1.1 O que é Cultura?

Esse talvez seja um dos questionamentos mais difíceis de ser respondido. A dificuldade não se dá pela falta, mas sim, pelo excesso de definições do termo cultura. Diversas áreas das ciências sociais buscam esclarecer a complexidade que o envolve, ambiguidade que se torna maior quando nos deparamos com a realidade de países da América Latina, como é o caso do Brasil, onde houve o encontro de diversas culturas que se relacionaram, passaram por um processo de mistura, devido aos povos que a formaram e hibridizaram, como diz Nestor Canclini (2006). Diante de culturas tão distintas, mas que ao mesmo tempo se fundem, originando novas culturas, a complexidade para uma definição se torna ainda maior, haja vista que as formas culturais estão em constante contato com a vida social.

Isto porque a vida social não é simplesmente, uma questão de objetos e fatos que ocorrem como fenômenos de um mundo natural: ela é, também uma questão de ações e expressões significativas de manifestações verbais, símbolos, textos e artefatos de vários tipos, e de sujeitos que se expressam através desses artefatos e que procuram entender a si mesmos e aos outros pela interpretação das expressões que produzem e recebem. (THOMPSON, 2007, p. 165).

Interpretações e expressões culturais que são traduzidas na vida como mostra Lúcia Santaella (2003), em uma ideia de cultura formulada a partir do poema “O cão sem plumas”, de João Cabral, a partir do qual ela compara cultura com a vida.

Cultura é como a vida. Sua tendência é crescer, desenvolver-se, proliferar, “porque é mais espessa a vida que se desdobra em mais vida” [...] Esses mesmos princípios se aplicam à cultura. Sua disposição para o crescimento é natural. Também como a vida, quando encontra as condições favoráveis ao seu desenvolvimento, a cultura se alastra, floresce, aparece, faz-se ostensivamente presente. (2003, p. 29)

Ao se utilizar do significado latino da palavra, que está relacionada ao cultivo do solo, a agricultura, a autora demonstra que, assim como a vida, os bens simbólicos produzidos pela cultura são importantes para a perpetuação, produção e circulação de práticas sociais e ainda demonstra quão complexo, rico e diverso se revela o termo cultura, etimologicamente falando. Para Eagleton a palavra cultura guarda em si resquícios de uma transição histórica que teria início num processo completamente material, que depois transferiu-se para as questões espirituais. Isso porque, segundo o autor, a raiz latina de cultura, *colere*, pode significar desde cultivar, habitar, adorar e proteger.

Seu significado de “habitar” evoluiu do latim *colonus* para o contemporâneo “colonialismo”, de modo que títulos como *Cultura e Colonialismo* são, de novo, um tanto tautológicos. Mas *colere* também desemboca, via o latim *cultus*, no termo religioso “culto”, assim como a própria ideia de cultura vem na Idade Moderna a colocar-se no lugar de um sentido desvanecente de divindade e transcendência. (2005a, p. 10).

Eagleton chama atenção para os resquícios de transição histórica, o que torna a ideia de cultura confusa e ambivalente, pois nela estariam codificadas várias questões filosóficas fundamentais.

Neste único termo, entram indistintamente em foco questões de liberdade e determinismo, o fazer e o sofrer, mudança e identidade, o dado e o criado. Se cultura significa cultivo, um cuidar, que é ativo, daquilo que cresce naturalmente, o termo sugere uma dialética entre o artificial e o natural, entre o que fazemos ao mundo e o que o mundo nos faz. (p. 11).

Essa complexidade da palavra cultura gera vários conflitos que dificultam sua compreensão, principalmente quando ela se justapõe à sociedade e se torna espécie de validação para a civilização, estabelecendo uma estruturação hierárquica que subjuga e pré-conceitua o outro. “Mas essa mudança semântica é também paradoxal: são os habitantes urbanos que são “cultos”, e aqueles que realmente vivem lavrando o solo não o são. Aqueles que cultivam a terra são menos capazes de culti-

var a si mesmos” (p. 10). As colocações descritas apontam o pensamento que era propagado pelo Estado, em especial, aqueles que o processo de desenvolvimento humano seguia em direção ao refinamento e à ordem se opondo à barbárie e selvageria, trazidos pelo Iluminismo europeu e sua crença na Era Moderna. Na França e na Inglaterra, cultura passou a ser sinônimo de civilização. O cultivo da mente foi empregado às práticas intelectuais por Francis Bacon quando escreveu sobre “o cultivo e adubação de mentes” (apud EAGLETON, 2005a, p. 10). Dessa maneira cultura e civilização eram utilizadas para descrever o progresso, o desenvolvimento humano, o “culto” e “civilizado”.

Os alemães emprestam do vocabulário francês a palavra *culture* e criam *kultur*, uma crítica romântica pré-marxista ao capitalismo industrial primitivo.

O conceito de cultura lutava agora com ferocidade edipiana contra seus progenitores. A civilização era abstrata, alienada, fragmentada, mecanicista, utilitária, escrava em uma crença obtusa no progresso material; a cultura era holística, orgânica, sensível, autotélica, recordável. O conflito entre cultura e civilização, assim, fazia parte de uma intensa querela entre tradição e modernidade. [...] Embora os fios políticos entre os dois conceitos estivessem assim notoriamente emaranhados, a civilização era no seu todo burguesa, enquanto a cultura era ao mesmo tempo burguesa e populista. (EAGLETON, 2005a, p. 23)

Uma visão popular, sobre cultura é afirmada por Eagleton no livro “*Depois da Teoria – Um olhar sobre os Estudos Culturais e o pós-modernismo*” quando diz que “as ideias culturais mudam com o mundo sobre o qual refletem” (2005b, p. 43). Tal afirmação revela a necessidade da liberdade e da democracia para se interpretar as culturas, no plural. Esse pluralismo, mais evidente no século XX, foi utilizado pela primeira vez pelo filósofo alemão J. G. Herder, ainda no século XVIII, e possibilitou um olhar mais amplo sobre as outras culturas, principalmente aquelas produzidas pelas camadas populares. Exatamente nesse período, como descreve o autor, as manifestações populares passaram a ser enxergadas pelos pesquisadores.

A preocupação de Herder com os determinantes culturais ajudou a produzir um sentido de identidade coletiva, transmitido por meio da linguagem, símbolos, valores compartilhados, costumes e normas de reciprocidade. Ao opor-se à corrente iluminista e ao cosmopolitismo, ele via a cultura como uma ciência autônoma e exaltava as idiosincrasias de cada povo. “Herder foi o primeiro a empregar o significati-

vo plural, “culturas”, para intencionalmente diferenciá-lo de qualquer sentido singular ou, como diríamos hoje, unilinear de “civilização” (WILLIAMS, 2008, p.10).

Herder mostra que apesar de conservar algumas ênfases de seus contemporâneos, era um crítico do etnocentrismo iluminista característico de muitos trabalhos que se apresentavam como histórias universais. Essa crítica leva ou culmina em algo de proporção maior – percebido em blocos ou/e épocas. Em relação a isso, chegou a afirmar:

Nunca pensei que, pelo fato de empregar algumas expressões figurativas tais como meninice, infância, maturidade e velhice de nossas espécies, cuja cadeia de termos se aplica, e somente poderia sê-lo, apenas a algumas poucas nações, isso se constituísse numa indicação de um caminho através do qual a *história da cultura*, sem falar na *filosofia da história da humanidade como um todo*, pudesse ser retraçada com segurança. Existe acaso algum povo sobre a face da terra que seja totalmente sem cultura? E como seria restrito o esquema de Providência se todos os indivíduos da espécie humana fossem formados por aquilo que chamamos de cultura, cujo nome mais apropriado seria amiúde fraqueza refinada. Nada pode ser mais vago do que o próprio termo; nada mais apto para nos levar à confusão do que sua aplicação para todas as nações e épocas (1887 apud THOMPSON, 2007, p. 169).

Para Herder, além das características particulares de cada grupo, nações e períodos, “cultura é não só o que os homens pensam, mas também o que fazem” (SANTAELLA, 2003, p.38). Herder enxerga nas diferentes manifestações culturais a história da sociedade e a partir dela a cultura assume um significado moderno, de um modo de vida característico. Em sua visão isso seria um ataque consciente à ideia de cultura universal e ao iluminismo. Herder afirmava que a cultura não estava baseada em uma grande narrativa unilinear da humanidade em seu todo, mas de uma diversidade de formas de vidas específicas, cada uma com suas leis evolutivas próprias e peculiares (EAGLETON, 2005).

Assim também, T.S. Eliot (2008) em seu trabalho “*Notas para uma definição de cultura*”, revela-se um visionário. Sua metodologia para destrinchar o tema altera as tradições concebidas da época. Seu ponto de partida para toda essa análise é a história. Ao utilizar o passado como um conjunto de regras busca encontrar respostas para determinar ações no presente e vice-versa. Desta maneira, consegue demonstrar que sua ambição está além de simplesmente oferecer um conceito de “cul-

tura”, ele quer distinguir as condições nas quais a palavra é aplicada e demonstrar com sutileza a relação existente entre culturas regionais e centrais, que aqui entendemos como cultura popular e cultura erudita.

Sua linha de raciocínio sobre o que é “cultura” contrapõe-se ao pensamento pré-concebido de um indivíduo com bons modos, refinado, intelectual e eruditizado, garantindo assim, uma “perfeição” cultural. Isto foi “necessário” para a distinção entre as classes, ou seja, dominar os instintos e incutir uma idéia errônea de que a “verdadeira” classe trabalhadora eram os burgueses. É a ostentação do ascetismo (frieza emocional e cumprimento estrito de boas maneiras provindos da pontualidade alemã, do refinamento francês, da calma e passividade inglesa), que sinaliza uma identidade nacional. Eliot parte do princípio que a formação cultural do indivíduo está intimamente atrelada ao relacionamento que o mesmo tem com a sociedade na qual está inserido, independente de sua classe social.

Devemos concluir que a perfeição em qualquer uma delas, com exclusão das outras, não pode conferir cultura a ninguém. Sabemos que boas maneiras sem educação, inteligência sem sensibilidade para as artes, tendem a mero automatismo; que erudição sem boas maneiras ou sensibilidade é pedantismo; que a capacidade intelectual sem os atributos mais humanos é tão admirável quanto o brilho de uma criança-prodígio em xadrez; e que as artes sem o contexto intelectual é vaidade. E se não encontramos cultura em qualquer dessas perfeições isoladamente, não devemos esperar que alguma pessoa seja perfeita em todas elas; podemos até inferir que o indivíduo totalmente culto é uma ilusão; e iremos buscar cultura, não em algum indivíduo ou em algum grupo de indivíduos, mas num espaço mais amplo; e somos levados, afinal, a achá-la no padrão de toda a sociedade. Isso me parece uma reflexão um tanto óbvia, porém é negligenciada com muita frequência. [...] A pessoa que contribui para a cultura, por mais importante que possa ser sua contribuição, nem sempre é uma “pessoa culta”. (2008, p. 36)

O filósofo analisa cultura como um processo de troca, no qual há a necessidade de que cada indivíduo compartilhe com a sociedade seu saber, para que exista uma continuidade da cultura. Assim, o processo se torna hereditário, ou seja, a cultura é passada entre as gerações. O pesquisador enxerga nas manifestações do passado as ferramentas essenciais para que a cultura seja transmitida e acena com duas possibilidades para compreendê-la. A primeira possibilidade apresentada por Eliot seria uma compreensão imaginativa, ou seja, abstrata, não teria um envolvimento maior com a cultura e com isso deixaria a essência de um povo escapar. A

segunda, é a da vivência; para compreender a cultura, ele teria que experimentá-la em toda sua extensão, o que incorreria no perigo de perder o ponto de vista estudado. Entretanto, acredita ser a segunda possibilidade o que mais se aproxima do conceito de cultura idealizado por ele; cultura seria então “um modo de vida” (ELIOT, 2008, p.57).

Percebemos uma intertextualidade entre os pensamentos de Herder e T.S. Eliot já que ambos se contrapõem ao eurocentrismo de uma cultura como civilização universal e destacam as idiossincrasias culturais de outros povos. Ambos exaltam o modo de vida particular de cada povo. Eliot, porém detecta que a transmissão desse modo de vida teria como canal primário de transmissão a família. Seria ela a primeira a reforçar “essa reverência para com o passado” (p. 59), impulsionando para o futuro a soma das atividades culturais.

Entender cultura como um modo de vida é o que mais se aproxima do que pensamos para esta dissertação. O caipira paulista da contemporaneidade busca enaltecer um modo de vida, confere grande importância à família, trazendo em sua formação resquícios de valores concebidos no passado, tais como costumes, crenças, língua, ideias, habitat, utensílios, entre outros fatores simbólicos que retratam seu jeito de ser.

Entretanto, Eliot (p. 38) salienta que “conforme aparecem novos valores, e o pensamento, a sensibilidade e a expressão se tornam mais elaborados e desaparecem alguns valores mais antigos”. Aqui, o autor assinala a ação do tempo como um agente de transformação, promovendo perdas e ganhos ao incorporar novos hábitos e valores à cultura original. Assim, na fragmentação da cultura original se cria possibilidades para o surgimento de culturas distintas.

O resquício de maneiras pode ser deixado a uns poucos sobreviventes de uma classe em desaparecimento que, com a sensibilidade não-treinada pela religião ou pela arte e as mentes não-providas do material para uma conversação engenhosa, não terá contextura em suas vidas para dar valor a seu comportamento. E a deterioração nos níveis mais altos é matéria de interesse, não só para o grupo que é afetado visivelmente, mas também para todo o povo. (p. 39-40)

Diante do discurso de Eliot percebemos sua preocupação com a preservação de culturas regionais. Para ele, o não inculcar de sentimentos de localidade, de pertencimento a uma determinada sociedade pode degenerar a fisionomia local. O regionalismo seria, nesse caso, responsável, não em “reconstituir uma cultura desaparecida, ou reviver uma cultura em vias de desaparecimento sob condições modernas que a tornem impossível, mas fazer crescer uma cultura contemporânea sobre velhas raízes” (p.71). O autor entende que somente dessa maneira, com bases no regionalismo, seria possível harmonizar a cultura local e enriquecê-la com as culturas vizinhas, resultando numa cultura nacional.

Cultura nacional é a resultante de um número indefinido de culturas locais, que, por sua vez analisadas, são compostas por culturas locais ainda menores. Idealmente, cada aldeia, e naturalmente de forma mais visível as cidades maiores, deveriam ter cada uma sua característica peculiar. Mas já sugeri que uma cultura nacional é a melhor para entrar em contato com culturas de fora, uma como a outra dando e recebendo. (p. 79)

Dessa maneira afirma que na contemporaneidade não existe cultura pura, não-contaminada. O processo de hibridação presente nas atividades de trocas culturais é vivido por povos de uma mesma região, de um mesmo país ou de todo o globo, por meio de intercâmbio produzido pelos meios de comunicação.

2.1.2 Outras definições de cultura na antropologia

Os estudos de Herder foram importantes para a discussão do conceito de cultura na antropologia. Baseados em Laraia (2008), percebemos que os estudos de vários antropólogos se utilizaram da concepção herderiana para a compreensão do paradoxo da enorme diversidade cultural da espécie humana. Tais diferenças entre o comportamento dos homens não podem ser explicadas mediante determinismos biológicos e geográficos, ou seja, em relação ao determinismo biológico, a genética humana não é considerada para determinar as diferenças culturais.

São velhas e persistentes as teorias que atribuem capacidades específicas inatas a “raças” ou a outros grupos humanos. Muita gente ainda acredita que os nórdicos são mais inteligentes do que os negros; que os alemães têm mais habilidade para a mecânica; que os judeus são avaros e negociantes; que os norte-americanos são empreendedores e interesseiros; que os portugueses são muito trabalhadores e pouco inteligentes; que os japoneses são trabalhadores, traiçoeiros e cruéis; que os ciganos são nômades por instinto, e, finalmente, que os brasileiros herdaram a preguiça dos negros, a imprevidência dos índios e a luxúria dos portugueses. (LARAIA, 2008, p. 17).

Assim como o determinismo biológico, o geográfico é descartado por Laraia, que explica ser “possível e comum existir uma grande diversidade cultural localizada em um mesmo tipo de ambiente físico” (p. 21), apoiado no conceito formalizado por Edward Tylor², que diz que a cultura “inclui conhecimentos, crenças, arte, moral, leis, costumes ou qualquer outra capacidade ou hábitos adquiridos pelo homem como membro de uma sociedade” (1871 apud LARAIA, 2008, p. 25). Laraia sinaliza que tais experiências descritas são formas de organização da sociedade que transmite às futuras gerações seus conhecimentos a partir de suas vivências, desta forma contribuem para a preservação da tradição e manutenção da identidade de um povo. O desenvolvimento do capital cultural do indivíduo, neste caso, possibilitaria a manifestação de invenções e inovações da cultura, em outras palavras a formação do homem é resultado do meio cultural no qual foi socializado.

Entretanto, na visão de Tylor, explica Laraia, para que o homem pudesse transmitir às futuras gerações seus conhecimentos, crenças, arte, moral, e outros atributos que definem cultura, foi preciso gerar símbolos que permitissem esse tipo de relacionamento. A ideia do homem como um ser simbólico, referencia Laraia, foi desenvolvida pelo antropólogo americano Leslie White, cuja teoria afirma que sem a presença de símbolos que contribuíssem para a representação de um povo, a cultura não existiria.

Todo comportamento humano se origina no uso de símbolos. Foi o símbolo que transformou nossos ancestrais antropóides em homens e fê-los humanos. Todas as civilizações se espelharam e perpetuaram somente pelo uso de símbolos [...] Toda cultura depende de símbolos. É o exercício da faculdade de simbolização que cria a cultura e o uso de símbolos que torna pos-

² Edward Tylor (1832-1917) – antropólogo britânico, primeiro a dar uma definição etnológica ao termo cultura.

sível a sua perpetuação. Sem o símbolo não haveria cultura, e o homem seria apenas animal, não um ser humano [...] O comportamento humano é o comportamento do simbólico (1955 apud LARAIA, 2008, p. 55)

Segundo Laraia, outro que interpreta o homem como ser simbólico é Clifford Geertz. Em sua definição, o homem seria uma máquina que recebe um programa para poder funcionar e este programa seria a cultura. Para Geertz, os símbolos e significados são partilhados pelos atores, membros de um mesmo sistema cultural. As trocas dos códigos simbólicos ocorrem entre si (1966 apud LARAIA, 2008, p. 62-63).

A dificuldade do homem em não conseguir entender os códigos simbólicos dos outros povos, faz com que passe a menosprezar culturas diferentes da sua. Laraia (2008, p. 67) explica que o homem tende a olhar de maneira depreciativa todos os comportamentos adversos ao seu, tudo aquilo que não consegue codificar ou interpretar.

A nossa herança cultural, desenvolvida através de inúmeras gerações, sempre nos condicionou a reagir depreciativamente em relação ao comportamento daqueles que agem fora dos padrões aceitos pela maioria da comunidade. Por isso, discriminamos o comportamento desviante.

A herança cultural de cada indivíduo é carregada de características peculiares que o diferem dentro de um mesmo grupo. Qualquer pessoa pode identificar que um indivíduo pertence a uma determinada cultura pelo modo como se veste, fala ou anda. O grande número de grupos sociais favorece essa enorme diversidade cultural, o que gera uma hierarquia social e cultural, sendo que a primeira determina a hierarquia da segunda.

Como os grupos são hierarquizados entre si, percebe-se que as hierarquias sociais determinam as hierarquias culturais, o que não significa que a cultura do grupo dominante determine o caráter dos grupos socialmente dominados. As culturas das classes populares não são desprovidas de autonomia nem de capacidade de resistência (LARAIA, 2008, p. 73).

A tendência de um grupo em se considerar melhor ou superior ao outro, desrespeitando, julgando e depreciando é denominada de etnocentrismo. Tal fato é o responsável pelos numerosos conflitos sociais em todo o globo. Laraia (2008, p. 73) explica que “o etnocentrismo, de fato, é um fenômeno universal. É comum a crença de que a própria sociedade é o centro da humanidade, ou mesmo a sua única expressão. As autodenominações de diferentes grupos refletem esse ponto de vista”. Tal raciocínio converge para a ideia sobre a natureza de nosso objeto de pesquisa, a cultura caipira, que segue seu processo de construção/reconstrução.

2.2 O processo cultural na América Latina

Entender a pluralidade das culturas que influenciam e estabelecem modos de vida tão heterogêneos, como propostos por Herder e Eliot, nos ajudará a compreender a cultura em países da América Latina, onde, segundo Amalio Pinheiro (2004), “não vigora o conceito progressivo e linear de sucessão, esta que tornaria qualquer produto uma variante hierarquicamente determinada pela suposta influência de algo anterior e pretensamente acabado”. Nesses locais, o que ocorre, segundo o autor, são processos de tradução a partir das colisões e trocas entre culturas dominantes de centro e variantes de periferia. Pensamento que é reforçado por Darcy Ribeiro quando fala do entrelaçamento e do caldeamento cultural de povos distintos que ocorreu em países latino-americanos dando origem a um “povo novo”.

Nessa confluência, [...] matrizes raciais díspares, tradições culturais distintas, formações sociais defasadas se enfrentam e se fundem para dar lugar a um *povo novo*, num novo modelo de estruturação societária. Novo porque surge como uma etnia nacional, diferenciada culturalmente em suas matrizes formadoras, fortemente mestiçadas, dinamizada por uma cultura sincrética e singularizada pela redefinição de traços culturais delas oriundos. Também novo porque se vê a si mesmo e é visto como uma gente nova, um novo gênero humano diferente de quantos existam. (RIBEIRO, D., 1998, p. 19).

Conforme o antropólogo, apesar da confluência de tantas e tão variadas matrizes culturais que poderiam ter levado à formação de uma sociedade multiétnica, dilacerada pela ampla gama de hábitos e costumes tão diferentes, as variantes culturais se congregaram, preservando a fisionomia somática dos signos de seus ancestrais. Ribeiro chama atenção para essa unidade étnica que não se caracteriza por uma uniformidade que a torne homogênea, isso porque atuaram sobre elas três forças diversificadoras: ecológica, econômica e imigrante.

A ecológica, fazendo surgir paisagens humanas distintas onde as condições de meio ambiente obrigaram a adaptações regionais. A econômica, criando formas diferenciadas de produção, que conduziram a especializações funcionais e aos seus correspondentes gêneros de vida. E, por último, a imigração, que introduziu, nesse magma, novos contingentes humanos, principalmente europeus, árabes e japoneses (RIBEIRO, D., 1998, p. 21).

No artigo “Dimensão cultural da integração na América Latina”, de Gustavo Beyhaut (1994), percebemos a atuação dessas forças diversificadoras apontadas por Darcy Ribeiro. Para ele a integração cultural latino-americana pode ser interpretada a partir das misturas étnicas e sócio-culturais derivadas de uma evolução regional que transcenderam suas fronteiras. Nesse sentido o autor confirma e comunga do pensamento de T.S. Eliot (2008) apresentado anteriormente ao destacar que as experiências culturais são produzidas e cultivadas na região e a partir delas as manifestações culturais podem se expandir além dos limites geográficos, promovendo processos de aculturação entre povos díspares.

As imigrações sempre propagaram os processos de aculturação, afirmação encontrada em J. W. Powell (1880 apud CUCHE, 2002, p. 114), quando trata das transformações dos modos de vida em contato com novas culturas. Conforme Denys Cuche (2002), é nos estudos para a preparação do Memorando para o Estudo da Aculturação, elaborado por Robert Redfield, Ralph Linton e Melville Herskovits, que surge um conceito para o termo que se apóia na dinâmica do próprio sistema cultural. Trata-se de aculturação quando duas culturas distintas ou parecidas são absorvidas uma pela outra, formando uma nova cultura, refletindo características de ambas.

Para Cuche, o termo se refere ao “conjunto de fenômenos que resultam de um contato contínuo e direto entre grupos de indivíduos de culturas diferentes e que provocam mudanças nos modelos culturais iniciais de um ou dos dois grupos” (2002, p.115).

Já Misha Titiev se utiliza da relação de misturas totais ou parciais de quaisquer modos de vida para definir aculturação.

Dá-se o nome de aculturação ao processo de mistura de culturas. Enquanto a ideia principal deste termo está estreitamente ligada à da difusão e enquanto o termo pode ser usado em relação a misturas totais ou parciais de quaisquer formas de vida diferentes, é mais geralmente aplicado ao estudo da influência da cultura euro-americana num grupo não letrado e relativamente isolado. (1979, p. 117).

Tais autores nos permitem enxergar que o processo de colonização proporcionou a aculturação nas duas vias. Apesar de se considerarem com maior conhecimento, a colonização fez os europeus (espanhóis e portugueses) se adaptarem à realidade e à cultura dos povos da América Latina para sobreviverem, sendo eles também afetados pela cultura local. Beyhaut se utiliza do trabalho realizado pelos jesuítas na catequização dos selvagens³ para demonstrar esse processo de aculturação sofrida pelos dois povos. “Os jesuítas demonstraram bastante habilidade no manejo das línguas aborígenes e para comunicação com tribos que eram vítimas de perseguições e domínio por parte dos conquistadores, os quais buscavam a exploração da mão-de-obra” (1994, p.2). Outro exemplo de aculturação mostrado por Beyhaut é o fato de que a diversidade de línguas dos povos indígenas não impediu que europeus adotassem costumes, formas de alimentação, hábitos de consumo, sistemas de habitação, modos de se vestir, manifestações de recreação e relações entre outras raças.

Amalio Pinheiro, apoiado no pensamento de Gruzinski, revela que, apesar dos conflitos e complexidade existente na formação dos sistemas culturais mestiços da América Latina, não há um equilíbrio constante, há uma flutuação entre estados de equilíbrios diversos. “A maioria dos sistemas mestiços, manifesta comportamen-

³ A utilização da palavra selvagem se deve a uma visão européia que menospreza outras formas de cultura, tidas por eles como inferiores, não refletindo nossa forma de pensar.

tos flutuantes entre diversos estados de equilíbrio, sem que exista necessariamente um mecanismo de retorno à “normalidade””. (2004, p. 03).

Nesse sentido Pinheiro afirma que para a América Latina já não servem, sem as devidas readaptações, as aplicações teóricas das culturas híbridas a partir das binaridades: campo e cidade, tradição e ruptura, baixo e alto. E aponta para os estudos desenvolvidos por Roger Bastide que já tratava do paradigma mestiço-migratório que pairava nos países da América Latina e da necessidade de se elaborar conceitos teóricos mais maleáveis para se aplicar a essa realidade. Conforme Bastide “Seria necessário, em lugar de conceitos rígidos, descobrir noções de certo modo líquido capazes de descrever fenômenos de fusão, de ebulição, de interpretação; noções que se modelariam conforme uma realidade viva, em perpétua transformação”. (1959, apud PINHEIRO, 2004, p. 03). É a essa transformação perpétua, essa ebulição constante que nos referimos quando percebemos a cultura caipira como um exemplar caso de fusão cultural brasileira. Os estados de equilíbrio são constantemente abalados, e assim essa cultura se mantém viva, porque aberta, em ebulição, fusão, mudança.

2.2.1 A mestiçagem no Brasil

No texto literário, *A Carta*, de Pero Vaz de Caminha a Dom Manoel, rei de Portugal encontramos os primeiros traços do processo de mestiçagem ocorrido no Brasil de 1500. Após aportarem e terem os primeiros contatos, Caminha relata da visita de dois índios ao barco; são eles, aparentemente, pelo que consta no registro, os primeiros a ter contato com a cultura européia e dar início à mestiçagem cultural entre os dois povos. No dia seguinte, ao voltarem a terra, o Capitão ordenou que “Nicolau Coelho e Bartolomeu Dias fossem em terra e levassem aqueles dois homens, e os deixassem ir com seu arco e setas, aos quais mandou dar a cada um uma camisa nova e uma carapuça vermelha e um rosário de contas brancas de osso” (CAMINHA, 1963).

Em Eduardo Viveiros de Castro (2002), percebemos que a mestiçagem em terras brasileiras se deu inicialmente por meio do sincretismo religioso, já que houve a imposição da igreja católica para a crença em um Deus, enquanto os índios tinham

diversos deuses, como descreve no capítulo “O mármore e a murta”, que trata da inconstância da alma selvagem. A comparação do autor retrata bem essa complexidade que se instalou na formação cultural do Brasil. Enquanto em Portugal o catolicismo já era uma prática dogmática, a imposição da religião em terras da América Latina se mostrava uma difícil missão, porque nesses lugares seus habitantes tinham inúmeros deuses e crenças diversas. O “selvagem” era a personificação da estátua de murta citada no sermão do padre Antonio Vieira, e utilizada por Viveiros de Castro para explicar o processo de mestiçagem devido à facilidade do indígena para se adaptar à cultura outra, e sua inconstância em se adaptar totalmente a ela, já que não abandonava totalmente suas práticas antigas.

A estátua de murta é mais fácil de formar, pela facilidade com que se do-
bram os ramos, para que se conserve. Se deixa o jardineiro de assistir, em
quatro dias sai um ramo que lhe atravessa os olhos, sai outro que decom-
põe as orelhas, saem dois que de cinco dedos lhe fazem sete, e o que pou-
co antes era homem, já é uma confusão verde de murtas. Eis aqui a dife-
rença que há entre umas nações e outras na doutrina da fé. Há umas na-
ções naturalmente duras, tenazes e constantes [...] Há outras nações, pelo
contrário – e estas são as do Brasil – que recebem tudo que lhes ensinam
com grande docilidade e facilidade, sem argumentar, sem replicar, sem du-
vidar, sem resistir; mas são estátuas de murta que, em levantando a mão e
a tesoura o jardineiro, logo perde a nova figura, e à bruteza antiga e natural,
e a ser mato como dantes eram. (1933 apud VIVEIROS DE CASTRO,
2002, p. 183-184).

Viveiros de Castro mostra que no Brasil a dificuldade de se aplicar a palavra de Deus, diferentemente do que ocorreu na Europa, onde os missionários sabiam que o inimigo eram os dogmas, aqui o inimigo não era um dogma diferente, mas a indiferença e inconstância em relação ao dogma. A complexidade da lógica da mestiçagem ficaria maior a partir do momento em que as identidades começassem a se deslocar, e as práticas culturais a se fundir.

Se os europeus desejaram os índios porque viram neles, ou animais úteis, ou homens europeus e cristãos em potência, os Tupi desejaram os europeus em sua alteridade plena, que lhes apareceu uma possibilidade de autotransfiguração, um signo da reunião do que havia sido separado na origem da cultura, capazes portanto de vir alargar a condição humana, ou mesmo de ultrapassá-la. [...] Para os primeiros, não se tratava de impor maniacamente sua identidade sobre o outro, ou recusá-lo em nome da própria

excelência étnica; mas sim de, atualizando uma relação com ele, transformar a própria identidade. A inconstância da alma selvagem, em seu momento de abertura, é a expressão de um modo de ser onde “é a troca, não a identidade o valor fundamental a ser afirmado”. (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 206)

Se existia nesse momento uma “resistência”, essa se qualifica na inconstância dos inúmeros códigos comunicantes em que os indígenas estavam inseridos por sua própria cultura e pelos que foram impostos pelos portugueses colonizadores. Castro chama nossa atenção para o processo de afinidade relacional que se deu entre índios e europeus. A partir dela percebemos quão complexa é a formação cultural do que hoje chamamos de povo brasileiro e reforça a ideia de culturas defendida por Herder e Eliot nesta dissertação.

O processo de aculturação, como já discutido anteriormente, seria a absorção e transformação de modos de vidas diferentes em uma nova cultura, essa ideia se aplica ao que Viveiros de Castro definiu como inconstância da alma selvagem, isso porque, como ele mesmo destaca, teologicamente, para o indígena, a palavra troca é pensada no sentido de aliança, casamento, incorporar o inimigo, a antropofagia.

Os europeus vieram compartilhar um espaço que já estava povoado pelas figuras tupi da alteridade: deuses, afins, inimigos, cujos predicados se intercomunicavam. É a partir daí que se podem interpretar diversas observações sobre a “grande honra” almejada pelos índios ao entregarem suas filhas e irmãs em casamento aos europeus. Além de um cálculo de benefícios econômicos – ter genros ou cunhados entre os senhores de tantos bens era certamente uma consideração de peso -, há que se levar em conta os aspectos não-materiais, pois está-se falando de honra. [...] A honra parece-me aqui marcar o lugar do valor primordial da cultura tupinambá: a captura de alteridades no exterior do socius e sua subordinação à lógica social “interna”, pelo dispositivo prototípico do endividamento matrimonial, eram o motor e motivo principais dessa sociedade, respondendo por seu impulso centrífugo. Guerra mortal aos inimigos e hospitalidade entusiástica aos europeus, vingança canibal e voracidade ideológica exprimiam a mesma propensão e o mesmo desejo: absorver o outro e, neste processo, alterar-se. (2002. p. 207)

Apresentado esse panorama do modo de ser do indígena e ciente de que a inconstância de sua alma selvagem está no valor do que é trocado, promovendo a partir daí absorção do outro, ressaltamos um ponto importante na fala de Viveiros de Castro. A questão da honra de se entregar filhas e irmãs em casamento aos euro-

peus. O antropólogo explica que o “descobrimento” do Brasil significou talvez muito mais para os índios do que para europeus na questão teológica. “A visão do paraíso” como utiliza Viveiros de Castro pode ter significado para o índio o mérito de estar entre “deuses”. Daí o sentimento de honra em poder ter como membro de sua família um ser “superior”. Essa prática introduziu o europeu ao cunhadismo, explica Darcy Ribeiro (1998) e promoveu o início do povo brasileiro. O cunhadismo, hábito antigo entre os indígenas, consistia em dar a um estrangeiro uma moça índia como esposa; a partir daí, estabeleciam-se laços, que davam ao estrangeiro “status” iguais aos demais membros da tribo, e todos passavam a ser seus irmãos ou cunhados. Essa prática estabeleceu o que Ribeiro chama de “criatórios de gente mestiça”.

A função do cunhadismo na sua nova inserção civilizatória foi fazer surgir a numerosa camada de gente mestiça que efetivamente ocupou o Brasil. É crível que até a colonização pudesse ser feita através do desenvolvimento dessa prática. Tinha defeito, porém, de ser acessível a qualquer europeu desembarcado junto às aldeias indígenas. Isso efetivamente ocorreu, pondo em movimento um número crescente de navios e incorporando a índia ao sistema mercantil de produção. (RIBEIRO, D., 1998, p. 82)

Isso porque, em muitos casos, como o de João Ramalho, fundador de um dos núcleos paulistas, utilizava-se de sua condição de parente para negociar e recrutar mão-de-obra indígena que, escravizada, era usada para os trabalhos pesados como cortar madeira, transportar e carregar os navios e caçar, serviço esse realizado por seus filhos, os mamelucos⁴. Esses portugueses, muitos deles naufragos, degredados e marinheiros fugidos, adotavam os costumes indígenas, inclusive participando de rituais antropofágicos, comendo gente para absorver seu valor. Esses “desertores” inclusive adotaram a língua se aculturando totalmente.

O núcleo de São Paulo, segundo pesquisadores (RIBEIRO, D., 1998; HOLANDA; 1986) foi o principal gestador de mamelucos. Os mais bem-sucedidos, aponta Ribeiro, eram reconhecidos por suas façanhas e alcançavam a prosperidade. Apesar de sua rudeza, diz Sérgio Buarque de Holanda (1986, p. 29) que eram tam-

⁴ Mameluco: termo usado para identificar pessoas de origem europeia mista com nativos americanos. Nos séculos 17 e 18, Mameluco referia-se a bandos organizados de portugueses (mesclados ou não) caçadores de escravos, também conhecidos como bandeirantes, que vagueavam pelo interior da América do Sul. (RIBEIRO, D., 1998)

bém eles portadores de uma flexibilidade, de fácil adaptação às novas circunstâncias, característica possivelmente herdada de seus antepassados índios.

Eram também os mamelucos do núcleo de São Paulo vítimas de rejeições, segundo Darcy Ribeiro.

A dos pais, com quem queriam identificar-se, mas que os viam como impuros filhos da terra, aproveitam bem seu trabalho enquanto meninos e rapazes e, depois, os integram a suas bandeiras, onde muitos deles fizeram carreira. A segunda rejeição era a do gentio materno. Na concepção dos índios, a mulher é um simples saco em que o macho deposita sua semente. Quem nasce é o filho do pai, e não da mãe, assim visto pelos índios. Não podendo identificar-se com uns nem com outros de seus ancestrais, que o rejeitavam, o mameluco caía numa terra de ninguém, a partir da qual constrói sua identidade de brasileiro. (1998, p. 108)

Assim nascia o mameluco, entre contrastes com a cultura tribal e a sociedade colonial. Apesar da precariedade social na qual estavam inseridos, Darcy Ribeiro mostra que a sociedade não representava um avanço evolutivo de ascensão em relação aos povos indígenas, mas sim uma projeção do processo civilizatório alcançado pelos europeus. “Vale dizer, era já uma sociedade bipartida em uma condição rural e outra urbana, estratificada em classes, servida por uma cultura erudita e letrada, e integrada na economia de âmbito internacional que a navegação possibilitara” (1998, p. 73).

Escravidados, os índios se tornaram um verdadeiro problema na produção. Apesar da fácil adaptação, os antigos moradores da terra se tornaram inacessíveis a certas noções de ordem, constância e exatidão, conforme afirma Holanda; “o resultado eram incompreensões recíprocas, que da parte dos indígenas, assumiram quase sempre a forma de resistência obstinada, ainda quando silenciosa e passiva, às imposições da raça dominante” (1986, p. 17-18).

O desgaste de escravos índios fez com que os europeus seqüestrassem negros da África, tornando-os escravos e usando-os como mão-de-obra para realizar os trabalhos pesados. Holanda destaca que a contribuição do negro sempre representou o fator preponderante para o desenvolvimento latifundiário colonial. Entretanto a contribuição da cultura do negro, para Darcy Ribeiro (1998, p. 114), fora pouco relevante para a formação da protocélula original da cultura brasileira, devido seu

aliciamento à produção açucareira. A manifestação cultural do negro foi de fundamental importância na construção da cultura brasileira.

O negro teve uma importância crucial, tanto por sua presença como a massa trabalhadora que produziu quase tudo que aqui se fez, como por sua introdução sorrateira mas tenaz e continuada, que remarcou o amálgama racial e cultural brasileiro com suas cores mais fortes. [...] Encontrando-se dispersos na terra nova, ao lado de outros escravos, seus iguais na cor e na condição servil, mas diferentes na língua, na identificação tribal e frequentemente hostis pelos referidos conflitos de origem, os negros foram compelidos a incorporar-se passivamente no universo cultural da nova sociedade. Dão apesar de circunstâncias tão adversas, um passo adiante dos outros povoadores ao aprender o português com que os capatazes lhes gritavam e que, mais tarde, utilizaram para comunicar-se entre si. Acabaram conseguindo aporuguesar o Brasil, além de influenciar de múltiplas maneiras as áreas culturais onde mais se concentraram, que foram o nordeste açucareiro e as zonas de mineração do centro do país. Hoje, aquelas populações guardam uma flagrante feição africana na cor da pele, nos grossos lábios e nos narigões fornidos, bem como em cadências e ritmos e nos sentimentos especiais de cor e de gosto. (RIBEIRO, D., 1998, p. 114 -115)

Assim a gestação do povo brasileiro, segundo Darcy Ribeiro, tem suas matrizes culturais formadas nas variantes lusitanas da tradição civilizatória, no aprendizado natural dos índios e no colorido herdado pelos negros africanos. Tal como ocorreu aos demais imigrantes que mais tarde vieram integrar-se na etnia brasileira. Os signos que formam o brasileiro emergem com características próprias, traduzidas numa sociedade multiétnica, formadora dos modos rústicos de ser do brasileiro, o que nos permite distingui-los hoje.

Como sertanejos do Nordeste, caboclos da Amazônia, crioulos do litoral, caipiras do Sudeste e Centro do país, gaúchos das campanhas sulistas, além de ítalo-brasileiros, teuto-brasileiros, nipo-brasileiros etc. Todos eles muito mais marcados pelo que têm em comum como brasileiros, do que pelas diferenças devidas a adaptações regionais ou funcionais, ou de miscigenação e aculturação que emprestam fisionomia própria a uma ou a outra parcela da população. (p. 21).

É necessário se registrar que apesar de um processo civilizatório a sociedade colonial teve sua base fora dos meios urbanos, como destaca Sérgio Buarque de Holanda. O processo de civilização imposto pelos portugueses não foi um processo

agrícola, mas sim uma civilização de raízes rurais. “É efetivamente nas propriedades rústicas que toda a vida da colônia se concentra durante os séculos iniciais da ocupação européia; as cidades são virtualmente, se não de fato, simples dependências dela” (1986, p.41). Tal referência se faz necessária para entendermos as condições de vida nas quais o brasileiro estava inserido e cujas marcas se prorrogam até hoje. Registros culturais que ainda podem ser encontrados no século XX quando a urbanização apesar de criar modos citadinos – expostos por Darcy Ribeiro – contribuiu para uniformizar os brasileiros no plano cultural sem borrar suas diferenças. “A industrialização, enquanto gênero de vida que cria suas próprias paisagens humanas, plasmou ilhas fabris em suas regiões. As novas formas de comunicação de massa estão funcionando ativamente como difusoras e uniformizadoras das novas formas de estilos culturais” (RIBEIRO, D., 1998, p. 21). O que nos faz entender que nossa cultura está totalmente inserida em uma experiência tradutória que absorve, assimila os traços de uma outra cultura desde que encontre possibilidades de ajustes a seu modo de ser, produzindo o que Néstor Garcia Canclini (2006) definiu como processo de hibridação, podendo assim, reforçar práticas culturais populares e repensar identidades calcadas antes em um etnocentrismo europeu, que não se enquadra nos moldes identitários que se forjaram no processo civilizatório dos países da América Latina, em especial o Brasil. Um verdadeiro ritual antropofágico, não no sentido canibalesco e sim de absorção do conhecimento outro, que na contemporaneidade ganha como aliados os meios de comunicação de massa, que permitem a disseminação de culturas – materiais e imateriais – promovendo uma miscigenação em larga escala, afetando de maneira distinta povos díspares com maior ou menor intensidade.

2.3 Néstor Canclini e as Culturas Híbridas

A necessidade de se criar uma teoria que fosse mais maleável no sentido de se compreender os processos culturais que formaram a América Latina apontada anteriormente por Roger Bastide, foi concebida em Néstor Canclini, quando se apropria do termo hibridação, que vem da biologia, para esclarecer o que acontece com a cultura na sociedade na contemporaneidade. Os estudos sobre hibridação confor-

me demonstra ganharam impulso no final do século XX, tornou-se possível repensar as identidades a partir da hibridação. “Entendo por processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de formas separadas, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (CANCLINI, 2006, Introdução XIX). Salienta também, que a circulação de práticas discretas e híbridas apresenta formas de identidades mais heterogêneas e mais homogêneas, sem que nenhuma seja plenamente pura.

A ênfase na hibridação não enclausura apenas a pretensão de estabelecer identidades “puras” ou “autênticas”. Além disso, põe em evidência o risco de delimitar identidades locais autocontidas ou que tentem afirmar-se como radicalmente opostas à sociedade nacional ou à globalização. Quando se define uma identidade mediante o processo de abstração dos traços (língua, tradições, condutas estereotipadas), frequentemente se tende a desvincular essas práticas da história de misturas em que se formaram. Como consequência, é absolutizado um modo de entender a identidade e são rejeitadas as maneiras heterodoxas de falar a língua, fazer música ou interpretar as tradições. Acaba-se, em suma, obturando a possibilidade de modificar a cultura e a política. (CANCLINI, 2006, Introdução XXIII).

Para ele é impossível se falar de identidades no contemporâneo baseado apenas no conjunto de traços fixos, étnicos ou de classe; mediadas pela fluidez das fronteiras, as identidades no mundo moderno “se reestruturam em meio a conjuntos interétnicos, transclassistas e transnacionais” (introdução XXIII). Desta maneira, esclarece, ser possível compreender como se dão as hibridações dos repertórios heterogêneos de bens e mensagens. Para aprofundar os estudos sobre hibridação é preciso ir além de simples análises culturais, e aprofundar a rede de conceitos: mestiçagem, sincretismo, transculturação. Além disso, salienta ser necessário analisar também o antagonismo existente entre a industrialização e massificação dos bens simbólicos e os conflitos por esses gerados no mundo globalizado. As transformações da cultura no século XX, promovidas pelos meios de comunicação possibilitaram que esse processo de hibridação sociocultural ocorresse em todos os espaços geográficos. Canclini (p. 22) atribui à digitalização e à midiatização dos processos culturais a responsabilidade de estimular a circulação dos produtos e seu consumo em toda esfera do globo. A partir desta constatação é possível afirmar que os meios de comunicação ao invés de substituir a cultura erudita e popular começaram a di-

fundi-la, promovendo uma reestruturação na ordem econômica e simbólica dos setores heterogêneos.

Hoje existe uma visão mais complexa sobre as relações entre tradição e modernidade. O culto tradicional não é apagado pela industrialização dos bens simbólicos [...] A modernização diminuiu o papel do culto e do popular tradicionais no conjunto do mercado simbólico, mas não os suprime, redimensiona. (CANCLINI, 2005, p. 22)

Mesmo com o processo que redimensiona os mercados de bens simbólicos, Canclini também fala da hierarquização das classes, o que condiz com o pensamento desenvolvido por Roque Laraia (2008). Mas, diferentemente de Laraia, Canclini afirma que os setores populares não conseguem ter seus patrimônios reconhecidos ou conservados. “No consumo, os setores populares estariam sempre no final do processo, como destinatários, espectadores obrigados a reproduzir o ciclo do capital e a ideologia dos dominadores” (CANCLINI, 2006, p. 205). A afirmação vem ao encontro do que pensamos diante de nosso objeto de estudos, o programa Viola, Minha Viola. As dificuldades encontradas pelo referido programa, que promove a cultura popular, através da música de raiz caipira são enormes. Nesses termos, o meio pelo qual é difundido, a televisão, exige que sua linguagem se modernize, favorecendo grupos hegemônicos, e confirmando o que diz Canclini (p. 206), que o “tradicionalismo não tem saída. Para os defensores das causas populares, torna-se outra evidência da forma como a dominação os impede de ser eles mesmos”. Pondera ainda que, juntamente com os traços do tradicionalismo, é necessário levar em consideração valores do local, do nacional e do subalterno identificados nas manifestações populares.

O pesquisador aponta que os setores populares estariam sempre no final do processo e não teriam seus bens simbólicos reconhecidos devido à forma fracassada com a qual tentam se firmar dentro de uma estrutura social. Segundo Canclini, uma noção para explicar esse fracasso teria como base a questão da sobrevivência.

A percepção dos objetos e costumes populares como restos de uma estrutura social que se apaga é a justificação lógica de sua análise descontextua-

lizada. Se o modo de produção e as relações sociais que geraram essas “sobrevivências” desaparecem, para que preocupar-se em encontrar sentido socioeconômico? Apenas os investigadores filiados ao historicismo idealista se interessam por entender as tradições em um âmbito mais amplo, mas as reduzem a testemunhos de uma memória que supõe útil para fortalecer a continuidade histórica e a identidade contemporânea. No final das contas, os românticos se tornam cúmplices dos ilustrados. Ao decidir que a especificidade da cultura popular reside em sua fidelidade ao passado rural, tornam-se cegos às mudanças que a redefiniam nas sociedades industriais e urbanas. Ao atribuir-lhe uma autonomia imaginada, suprimem a possibilidade de explicar o popular pelas interações que tem com a nova cultura hegemônica. O povo é “resgatado”, mas não reconhecido. (CANCLINI, 2006, p. 210).

A preocupação de Canclini em relação a esse pensamento formulado pelos defensores da cultura popular é oportuna. Se não houver agentes que produzam e consumam esses bens culturais, de que irá adiantar a manutenção e interpretação da cultura popular e seus produtos culturais? A problemática seria que no contemporâneo em países da América Latina, no qual há uma diversidade de práticas e símbolos, a cultura popular estaria muito próxima de manifestações folclóricas. No século XX, o processo desenvolvimentista praticado por vários governantes da América Latina, o levante migratório de pessoas do campo para a cidade desarraigou os produtores e usuários do folclore; frente à ação da escola, e das indústrias culturais, acreditou-se que os meios de comunicação de massa fossem uma ameaça às tradições populares. No Brasil, especificamente, como cita José Marques de Melo (2008, p. 18), a indústria cultural precisou se alimentar dos produtos da cultura popular para conquistar os mercados formados pelas pessoas que migraram do campo, como trataremos no capítulo 4, com o surgimento de programas específicos da manifestação da cultura popular e folclore como é o caso Viola Minha Viola.

2.4 Cultura de Massa enraizada nas tradições populares

O processo de homogeneização das culturas autóctones da América começou muito antes do rádio e da televisão: nas operações etnocidas da conquista e da colonização, na cristianização violenta de grupos com religiões diversas – durante a formação dos Estados nacionais –, na escolarização monolíngue e na organização colonial ou moderna do espaço urbano (CANCLINI, 2006, p. 256)

Canclini (2006) alerta para o equívoco disseminado com os primeiros estudos sobre a comunicação, de que a cultura massiva substituiria o culto e o popular tradicionais. Conforme a citação, a sociedade já estava massificada mesmo antes de surgir à noção de cultura massiva. Mas foi ela que possibilitou a comunicação entre os diferentes estratos da sociedade, defende Jesus Martín-Barbero (2003). Os meios de comunicação de massa dissolveram as fronteiras existentes entre cultura erudita e popular. “Disso resultam cruzamentos culturais em que o tradicional e o moderno, o artesanal e o industrial mesclam-se em tecidos híbridos e voláteis próprios das culturas urbanas” (SANTAELLA, 2003, p. 52).

Apoiado em Daniel Bell, Martín-Barbero explica que essa nova forma de se mediar a cultura por equipamentos eletrônicos de comunicação de massa como o rádio e a televisão transformou o processo de socialização e alterou estilos de vida derrubando antigas ideologias e inserindo nova maneira de se enxergar a sociedade com base no consumo que esta faz a partir desses novos meios de comunicação.

Nem a família, nem a escola – velhos redutos da ideologia – são já o espaço chave da socialização, “os mentores da nova conduta são os filmes, a televisão, a publicidade”, que começam transformando os modos de vestir e terminam provocando uma “metamorfose dos aspectos morais mais profundos”. (1960 apud MARTÍN-BARBERO, 2003, p. 70)

A migração do homem rural para as áreas urbanas e seu contato com os meios de comunicação criou um ambiente totalmente novo e complexo. Os meios de comunicação possibilitaram uma maior circulação de conteúdos antes transmitidos apenas pela tradição oral. Em Canclini, encontramos o pensamento de Carlos Moniváis que afirma que a partir do rádio os mexicanos se reconheceram como uma totalidade, ultrapassando as barreiras étnicas e regionais. Descobriram seu modo de falar, vestir, seus gostos e códigos de costumes, antes dispersos e distantes. “A mídia representa as massas que irrompem nas cidades e lhes dão uma síntese da identidade nacional” (2006, p. 256).

A explicação para esse alcance maciço e popularidade enorme de equipamentos de comunicação de massa se deve ao fato que nesses países da América Latina, o processo de industrialização chegou tardiamente, e os meios de comunica-

ção serviram como difusores de ideologias para sociedade que em sua maioria era formada por analfabetos.

Esse engendramento entre os meios de comunicação, de acordo com Santaella, possibilitou que a cultura transitasse de maneira múltipla em vários níveis, setores, tempos e espaços. Porém, tal reprodução da cultura pelos meios de comunicação, a partir da revolução industrial levaria ao que Walter Benjamin (1990) define como perda da aura da obra de arte. Isso porque as técnicas de reprodução estavam num ritmo cada vez mais rápido, modificando assim o seu momento de unicidade de sua presença no próprio local onde ela se encontra, o que tornaria difícil identificar os gêneros, formas e códigos da cultura, principalmente com ação do rádio e televisão.

Depois deles, tudo na cultura foi virando mistura. A televisão, com seu apetite voraz, devoradora de quaisquer formas e gêneros de cultura, tende a diluir e neutralizar todas as distinções geográficas e históricas, adaptando-as a padrões médios de compreensão e absorção. (SANTAELLA, 2003, p. 57).

Com relação à posição de Santaella, Bausinger ratifica-a, levando-nos a perceber que os processos de reprodução manifestados pela cultura popular se refletem na sociedade de massa e são apropriados pela indústria cultural. “Processando símbolos e imagens enraizados nas tradições nacionais dos países hegemônicos, as indústrias culturais as convertiam em mercadorias, distribuindo-as para o consumo de multidões planetárias” (1961 apud MARQUES DE MELLO, 2008, p. 41), resgatando novamente o pensamento de Benjamin de reprodução do objeto.

A cada dia que passa, mais se impõe a necessidade de se apoderar do objeto do modo mais próximo possível em sua imagem, porém ainda mais em sua cópia, em sua reprodução. [...] Despojar o objeto de seu véu, destruir sua aura, eis um sintoma que logo assinala a presença de uma percepção tão atenta ao que “se repete identicamente no mundo”, que, graças à reprodução, ela chega a estandardizar o que não existe mais que uma vez. Afirma-se assim, no domínio intuitivo, um fenômeno análogo àquele que, no plano da teoria, é representado pela crescente importância da estatística. A adequação da realidade às massas, bem como é conexa adequação das

massas à realidade, constituem um processo de eficácia ilimitada, tanto para o pensamento quanto para a intuição. (BENJAMIN, 1990, p. 219)

Santaella utiliza-se do pensamento de Benjamin para dizer que as dificuldades de se estabelecer distinções claras entre erudito e popular ganham força com o aumento de novas formas de consumo cultural produzidas do que ela chama de tecnologias do disponível e descartável. “As fotocopiadoras, videocassetes, videoclips, videojogos, o controle remoto, seguido pela indústria dos CDs e a TV a cabo, ou seja tecnologias para demandas simbólicas heterogêneas, fugazes e mais personalizadas” (2003, p. 52). A pesquisadora entende que tais tecnologias possibilitaram aos meios de comunicação um aumento de possibilidades de convergir entre si, processo que ela denominou de cultura das mídias.

Cultura das mídias, procurava dar conta de fenômenos emergentes e novos na dinâmica cultural, quer dizer, o surgimento de processos culturais distintos da lógica que era própria da cultura de massas. Contrariamente a esta que é essencialmente produzida por poucos e consumida por uma massa que não tem poder para interferir nos produtos simbólicos que consome, a cultura das meios de comunicação inaugurava uma dinâmica que, tecendo-se e se alastrando nas relações dos meios de comunicação entre si, começava a possibilitar aos seus consumidores a escolha entre produtos simbólicos alternativos. Para se perceber como tais escolhas são disponibilizadas, basta atentar para os modos como as mesmas informações transitam de uma mídia a outra, distribuindo-se em aparições diferenciadas: partindo do rádio e televisão, continuam nos jornais, repetem-se nas revistas, podendo virar documentário televisivo e até filme ou mesmo livro. Esses trânsitos, na verdade, tornam-se tão fluidos que não se interrompem dentro da esfera específica dos meios de massa, mas avançam pelas camadas culturais outrora chamadas de eruditas e populares. (SANTAELLA, 2003, p. 52-53)

Esse fenômeno produzido pelos meios de comunicação ampliou os mercados culturais e promoveu uma reestruturação econômica e simbólica entre os migrantes.

Os migrantes do campo adaptam seus saberes para viver na cidade e seu artesanato para atrair interesse dos consumidores urbanos; quando os operários reformulam suas culturas de trabalho frente as novas tecnologias de produção sem abandonar crenças antigas, enquanto os movimentos populares inserem suas reivindicações no rádio e na televisão (CANCLINI, 2006, p. 18)

A partir daí, expõe Martín-Barbero (2003), a denominação do popular fica atribuída à cultura de massa, que passa a operar como dispositivo de mistificação histórica, lançando um desafio de se entender não somente o que culturalmente a massa produz, mas também aquilo de que ela se alimenta. Além de pensar o popular na cultura não como algo que se limita ao passado, com bases no folclore ou no meio rural, mas principalmente, pensar a comunicação feita pelo popular como algo ligado à contemporaneidade, à mestiçagem e à complexidade do urbano.

Percebemos que a ideia de Martín-Barbero é reforçada por Santaella quando esta diz que longe de usurpar o lugar social das diversas formas de cultura, os meios de comunicação se tornaram aliados da cultura. Isto porque na produção cultural exercem a importante função de meios de difusão. Assim, “a cultura existe num *continuum*, ela é cumulativa, não no sentido linear, mas no sentido de interação incessante de tradição e mudança, persistência e transformação” (SANTAELLA, 2003, p.57).

Ao nos apoiarmos em Néstor Canclini e Lúcia Santaella, percebemos que a cultura caipira mediada no Viola Minha Viola estabelece uma comunicação em um espaço estratégico, que possibilita se pensar as interações e complexidades que se dinamizam a partir das transformações nas culturas ditas subalternas e entendamos aqui a cultura produzida pelas camadas populares, ou seja, uma comunicação que se baseia na cultura mestiça, que não nos remete àquilo que passou e sim àquilo que nos constitui, que tece as temporalidades e espaços, a memória e o imaginário, e que pode ser observado quando se faz, desfaz e refaz. Essas apreciações serão melhor analisadas no capítulo 4, quando estudaremos a difusão da cultura caipira nos meios de comunicação.

Antes, trataremos no capítulo 3 de como as confluências de matrizes culturais e raciais díspares originaram o que conhecemos como cultura caipira.

3 VIDA CAIPIRA: A ORIGEM E CONSTRUÇÃO DE UMA CULTURA

3 VIDA CAIPIRA: A ORIGEM E CONSTRUÇÃO DE UMA CULTURA

3.1 Gênese Caipira

Descrever o processo de formação de uma realidade humana que deu origem ao que conhecemos hoje como cultura caipira não é tarefa fácil, principalmente quando existe uma infinidade de contribuições das diversas áreas do saber. Para compreender a cultura caipira enquanto expressão social-cultural correspondente a um modo de vida, utilizaremos as relações entre cultura, sociedade e história, a ausência desta última ciência poderia comprometer as interpretações que permitirão reconstituir as condições de vida caipira.

Antonio Candido exprime por meio do termo cultura caipira ou rústica, um tipo social e cultural que resulta do universo de culturas tradicionais do homem do campo; motivado pelo ajustamento do colonizador português ao Novo Mundo, seja por transferência e modificação da cultura original; ou pelo contato com a cultura indígena.

Para designar os aspectos culturais, usa-se aqui caipira, que tem a vantagem de não ser ambíguo (exprimindo desde sempre um modo-de-ser, um tipo de vida, nunca um tipo racial), e a desvantagem de restringir-se quase apenas, pelo uso inveterado, à área de influência histórica paulista. (2003, p.28)

Se a observação de Candido é mediada pelas manifestações culturais que caracterizam o estilo de vida caipira, para não se ter uma visão fragmentada, a pesquisa de Cornélio Pires oferece subsídios que permitem contemplar a “acentuada incorporação dos diversos tipos étnicos ao universo da cultura rústica de São Paulo – processo a que se poderia chamar de *acaipiramento*, ou *acaipiração*, e que os integrou de fato num conjunto bastante homogêneo” (CANDIDO, 2003, p. 28). Uma expansão que promove mudanças na base produtiva e econômica e que repercute em todo o setor da cultura. Principalmente, quando o caipira no início do século XX tem

os primeiros contatos com os meios de comunicação de massa, acarretando mudanças significativas na representação de sua forma simbólica.

Mesmo em contato com os meios de comunicação de massa cria uma resistência, conservando uma história interna e ritmo próprio. Nesse sentido, faz-se necessário entender como se operam os processos socioculturais e comunicacionais na construção de uma identidade caipira frente à globalização.

3.1.1 Quem são os caipiras?

“Caipiras”... Mas quem são caipiras?

São os filhos das nossas brenhas, de nossos campos, de nossas montanhas e dos ubérrimos vales de nossos piscosos, caudalosos, encachoeirados e inumeráveis rios [...]. Nascidos fora das cidades, criados em plena natureza, infelizmente tolhidos pelo analfabetismo, agem mais pelo coração que pela razão. (PIRES, 2002, p. 20)

Cornélio Pires em seu trabalho busca traçar uma genealogia sobre o processo étnico do caipira. A partir de literaturas sobre o tema percebemos que essa construção se deu, inicialmente, a partir da mestiçagem do europeu com o índio e, posteriormente, com a incorporação dos negros escravos vindos da África. Susan Oliveira (1999) diz que no caso do caipira os traços étnicos se mostraram marcantes, pois se definem como um modo de vida constituído pela assimilação mútua e combinação dos três povos “caracterizada como síntese cultural e não apenas racial”, que resultou no processo do *acaipiramento*.

Acaipiramento (CANDIDO, 2003), aculturação, mestiçagem, hibridação (CANCLINI, 2006) sociedades multiculturais (HALL, 2003), todas essas terminologias descrevem o fenômeno causado pelo contato contínuo e direto entre grupos de indivíduos de culturas diferentes e que provoca mudanças nos modelos culturais iniciais de um ou mais grupos, como descreve Denys Cuhe (2002). Optaremos neste caso por utilizar a terminologia *acaipiramento* quando se tratar exclusivamente de características da cultura caipira. Mestiçagem quando o aspecto for restrito à formação étnica. Quando os aspectos empregados forem mais abrangentes faremos uso das terminologias *hibridação e sociedades multiculturais*.

Stuart Hall diz que as sociedades multiculturais não precisam ser enxergadas como um processo recente. “Bem antes da expansão européia a migração e os deslocamento de povos têm constituído [...] sociedades étnicas ou culturalmente mistas” (2003, p.55). Vários fatores têm promovido o movimento de migração dos povos, entre eles, o processo de colonização e escravidão, como ocorreu no Brasil.

A mistura de colonizadores portugueses com os indígenas, depois com os negros, como destaca Canclini, tornou a mestiçagem funcional nas sociedades colonizadas no continente americano. No caso de São Paulo, como já destacou Antonio Candido, o cruzamento genético desses povos deu origem ao processo de *acaipiramento*.

Cornélio Pires dividiu etnicamente o caipira em quatro grupos distintos, seriam eles: “caipira branco”, “caipira caboclo”, “caipira preto” e “caipira mulato”. Nas palavras de Cornélio Pires o caipira branco seria o “de melhor estirpe”. Notamos nesta afirmação de Cornélio Pires resquícios do período colonial e claros sinais de preconceito racial, já que classificou o caipira em categorias étnicas. Cornélio acabou cometendo o mesmo equívoco de Monteiro Lobato. Na classificação feita por Cornélio teria o caipira branco seu tronco de progenitores provindo da mescla de descendentes de estrangeiros brancos, podendo conhecer sua descendência até a quarta geração.

Descendem geralmente dos primeiros povoadores, fidalgos ou nobres decaídos de suas pompas, ou de brancos europeus atraídos para a nossa terra pela árvore das patacas e que, nos sertões de então, fecundos latinos, deixaram a sua descendência. (2002, p.22)

Apesar da pobreza, seria o caipira branco, segundo Pires, proprietário de suas terras, sendo respeitado pelo caboclo e pelos pretos. Mesmo ao atestar a procedência do caipira branco, percebemos traços do português colonizador aculturado, que precisou se relacionar com novas técnicas para garantir a sua sobrevivência.

No caipira caboclo, encontramos os mamelucos, filhos de índias com o português. Na descrição do autor seria o caboclo a maioria da população tradicional de São Paulo. “Inteligentes e preguiçosos, velhacos e mantosos, barganhadores como os ciganos, desleixados, sujios e esmulambados, dão tudo por um encosto [...]”; são

valentes, brigadores e ladrões de cavalos” (PIRES, 2002, p.25). As descrições de Pires sobre o caboclo remetem a descrições feitas por inúmeros viajantes europeus que descreveram o caipira, originando os comentários preconceituosos que o perseguem até hoje.

O caipira preto são os descendentes de escravos, o autor os descreve como seres generosos e humildes. Pobre, o caipira negro, após a alforria, passou a viver em piores condições. O autor enxerga na descendência desse uma reação. “O novo caipira preto é cavalheiresco e gentil. Em contato com o italiano, tornou-se ótimo trabalhador. É batuqueiro, sambador, e “bate” a pé dez léguas para cantar um desafio de fandango ou “chacuaiá” o corpo num baile da roça” (PIRES, 2002, p.29).

Da junção do branco com o negro, nasceu conforme Pires o caipira mulato, seria ele, segundo Pires, mais vigoroso, altivo, o mais independente e patriota dos brasileiros. O autor retrata ainda que, o caipira mulato estaria numa situação acima do caipira preto, sendo tratado com certa superioridade por muitas vezes ter a oportunidade de se destacar nos estudos e ser reconhecido pela sociedade.

Apesar da importância dos aspectos descritos por Pires sobre a origem do caipira, Canclini (2006) chama atenção que tais características ainda pesam na construção da ordinária subordinação que conduz à discriminação e preconceito. Em relação a isso, Roque Laraia (2003) ressalta que o dinamismo no sistema cultural deve evitar tais comportamentos e diminuir o conflito entre gerações.

A formação cultural do povo brasileiro se deve às diversidades e influências culturais das três etnias que aqui se encontraram, misturaram e conceberam o brasileiro numa aparente uniformidade cultural. Aparente, porque algumas nuances de cunho histórico e social fizeram com que a cultura nacional se desenvolvesse de modo diverso. Características distintas a determinadas localidades se fundiram com a nacional, agregando valores regionais à cultura nacional e evidenciando peculiaridades próprias de cada região. Nesse sentido, os Estudos Culturais enxergam nas manifestações culturais distintas o processo de formação de identidades, como perceberemos no decorrer do capítulo.

3.1.2 Dia a Dia – sociabilidade e subsistência

De posse das descrições étnicas traçadas por Cornélio Pires tomamos como base a pesquisa sociológica de Antonio Candido, que trata as diferentes fases do caipira no tempo. Isso nos permitirá uma retomada histórico-social, a fim de compreender o modo de vida do caipira, como se dá sua sociabilidade, quais os problemas sociais que o acometeram no passado, colocando-o à margem.

Os níveis de sociabilidade, no sentido empregado por Candido, será o que contemplaremos nesta fase do trabalho. Para isso, o recurso tempo será utilizado como ferramenta para a compreensão das questões lançadas.

Os estudos evidenciam que a expansão geográfica no território paulista, por meio das bandeiras, não resultou somente na fixação de terras, mas, propiciou a definição de certos tipos de cultura e vida social diante da constante mobilidade, como mostra o autor em seu livro “Parceiros do Rio Bonito”. Candido assinala que nesse adentramento territorial, denominado Paulistânia, originou-se uma variedade subcultural chamada de “cultura caipira”. Essa, caracterizada pelas formas de sociabilidade e subsistência, fornecia condições mínimas de manutenção da vida caipira, classificada por ele como “mínimos vitais de alimentação e abrigo e mínimos sociais de organização” (2003, p.45), sendo essas duas formas determinantes para o equilíbrio social. Assim aspectos econômicos, religiosos, lúdicos e sociais são unidos por recursos da subsistência, desde que, as necessidades do grupo sejam satisfeitas.

O equilíbrio social depende em grande parte da correlação entre as necessidades e sua satisfação. E sob este ponto de vista, as situações de crise aparecem como dificuldade, ou impossibilidade de correlacioná-las. [...] Assim, os meios de subsistência de um grupo não podem ser compreendidos separadamente do conjunto das “reações culturais”, desenvolvidas sob o estímulo das “necessidades básicas”. (CANDIDO, 2003, p.29-35)

As formas de sociabilidade do caipira permitiram sua sobrevivência enquanto grupo e cultura. Aos poucos as frentes abertas pelos bandeirantes foram ocupadas por pequenos agricultores, que se adaptavam e inseriam em sua cultura costumes dos povos locais. Assim foi-se moldando uma cultura peculiar em seus vários aspectos: culinária, língua, costumes, valores, técnicas de trabalho, entre outros. Mais do

que a devastação e a predação ao meio ambiente, Antonio Cândido percebe que o bandeirismo possibilitou:

Um tipo de sociabilidade, com suas formas próprias de ocupação do solo e determinação nas relações intergrupais e intragrúpicas. A linha geral do processo foi determinada pelos tipos de ajustamento do grupo ao meio, com fusão entre a herança portuguesa e a do primitivo habitante da terra; e só a análise desse processo pode dar elementos para compreender e definir a economia seminômada, que tanto marcou a dieta e o caráter do paulista. (2003, p. 46)

A pobreza na qual estavam inseridos foi retratada muitas vezes por viajantes europeus que percorreram São Paulo. A vida social do caipira conservava as técnicas da economia alimentar de subsistência, baseada na caça, na pesca e no cultivo de grãos e tubérculos, garantindo assim, a sobrevivência do grupo. O modo de cultivo agrícola praticado pelo caipira trouxe-lhe críticas feitas pelo viajante Auguste de Saint-Hilaire (1972), que via a prática como uma regressão. Um atraso que se refletia na precariedade de técnicas agrícolas que se utilizavam da queimada para a limpeza, desmatamento e aproveitamento da área. Para Cândido, esse retrato desolador traçado por Saint-Hilaire, referente ao modo de produção do caipira, revela principalmente a estagnação social em que o morador do interior de São Paulo estava inserido distante do que se entendia, e ainda se entende, como civilização. Isso se explica pelo fato da agricultura itinerante praticada pelo caipira lhe configurar uma vida social marcada pelo isolamento e o alheamento às mudanças sociais.

Para o caipira, a agricultura extensiva, itinerante, foi um recurso para estabelecer o equilíbrio ecológico: recurso para ajustar as necessidades de sobrevivência à falta de técnicas capazes de proporcionar rendimento maior da terra. Por outro lado, condicionava uma economia naturalmente fechada, fator de preservação de uma sociabilidade estável e pouco dinâmica. Daí a regressão assinalada por Saint Hilaire no trecho citado: na cultura e na sociedade caipira há não apenas permanência de traços – dos traços que desde logo se estabeleceram como “mínimo social” – mas retorno, perda de formas mais ricas de sociabilidade e cultura, por parte dos que se iam incorporando nela, a partir de grupos mais civilizados. (2003, p.59)

Várias transformações sócio-econômicas interferiram nas soluções mínimas que mantinham a vida dos caipiras de São Paulo. Entre os séculos XVIII e XIX surgiram várias fazendas produtoras de açúcar e a partir do XIX, se dedicaram à produção do café. Com elas veio a mão-de-obra escrava, substituída posteriormente pelo trabalho assalariado dos imigrantes e posteriormente, com o processo de industrialização eram inseridos os novos equipamentos de relação econômica, como máquinas e tratores. O avanço das fronteiras agrícolas chegava até o pedaço de terra do caipira, que sem habilidade para lidar com documentos, era expulso de sua terra – geralmente, no caso de posseiros ou agregados. Assim, as fazendas romperam com o círculo de economia fechada, pois estas estão inseridas na economia de mercado. Surgiam os bairros rurais, local em que os modos de subsistência e sociabilidade da cultura caipira persistiam, espaço no qual se dava o relacionamento entre famílias e vizinhos, manifestações de seus costumes e de lazer, dentro do qual estava a moda de viola. Candido constata que, se antes das fazendas o modo de vida caipira já era sacrificado para seus atores, com o mercado comercial implantado por estas, a vida no campo ficou insustentável para o caipira, que muitas vezes era expulso de suas terras e obrigado a viver baseado no sistema de colonato⁵.

3.1.3 Sentimentalidade local

A constituição da cultura caipira tem nas questões locais a sua raiz, como ressalta o geógrafo Milton Santos (1998), ao dizer que nesses espaços estão impressos os modos de vida, os registros da memória e suas significações. Neles são cunhados os significados simbólicos de uma cultura, pela feitura de atividades cotidianas. A relação de sociabilidade passa pelo local, assim como a preservação de tradições e costumes de uma cultura, seja ela material ou imaterial.

A utilização do termo espaço empregada por Milton Santos, para designar o lugar, o local, pode ser compreendida no trabalho de Antonio Candido, como os bairros rurais. O autor ressalta que esses espaços são de fundamental importância para o estabelecimento de uma sociabilidade normal na vida caipira, principalmente pela

⁵ O colonato é uma forma de organização econômica e social rural na qual o trabalhador arrenda uma porção de terra de outro sob condição de destinar parte de sua produção ao seu proprietário.

sua característica de subsistência. Seria a característica de subsistência, na opinião do autor, agente da integração e promotora da solidariedade e cooperação entre o grupo. “A convivência entre eles decorre da proximidade física e da necessidade de cooperação” (CANDIDO, 2003, p.84). Os bairros rurais seriam também responsáveis, em sua visão, por um segundo elemento, o “sentimento de localidade” existente nos moradores, independentemente das posições geográficas. Na descrição do autor; ““Bairro é uma naçãozinha”. – Entenda-se: a porção de terra a que os moradores têm consciência de pertencer, **formando uma certa unidade diferente das outras**” (2003, p. 84 - grifo nosso). Por se ter uma economia fechada, os relacionamentos entre familiares e vizinhança eram mais intensos dentro dos bairros. “Ao fundamento territorial, juntava-se o vínculo da solidariedade de parentesco, fortalecendo a unidade do bairro e desenvolvendo a sua consciência própria” (2003, p.101). Ressalta ainda, que o bairro representa a unidade de sítios, caracterizando a vida econômica e social do proprietário estável, mas dependente do vizinho. “Tendo conseguido elaborar formas de equilíbrio ecológico e social, o caipira se pegou a elas como expressão da sua própria razão de ser, enquanto tipo de cultura e sociabilidade” (2003, p.107).

A sociabilidade do grupo fornece registros materiais e imateriais da existência de uma cultura. Registros que nos fornecem na atualidade subsídios mediados pela história cultural, que permite novos estudos sobre o modo de vida do caipira paulista, por meio de representações.

Em “A história cultural: entre práticas e representações”, Roger Chartier (1988) afirma que a história cultural tem por principal objeto identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler. De acordo com o autor, para se alcançar o objeto são necessários vários caminhos, em sua visão, o primeiro diz respeito às classificações, divisões e delimitações que organizam a apreensão do mundo social como categorias fundamentais de percepção e de apreciação do real.

As representações do mundo social assim construídas, embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam. [...] As percepções do social não são de forma alguma discursos neutros: produzem estratégias e práticas que tendem impor a uma autoridade à custa de outros, por elas menos-

prezados, a legitimar um projeto reformador ou a justificar, para os próprios indivíduos, as suas escolhas e condutas. [...] As lutas de representações têm tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção de mundo social, os valores que são seus, e o seu domínio. (1988, p.17)

Por meio das questões históricas Chartier (p. 14) afirma ser possível construir e conhecer “as atitudes perante a vida e a morte, as crenças e os comportamentos religiosos, os sistemas de parentesco e as relações familiares, os rituais, as formas de sociabilidade”. Tais objetos, explica, permitem se chegar ao que há de humano das relações sociais. Nesse sentido, Chartier se utiliza do conceito de representação no sentido de uma coisa ausente, o que distingue o que representa do representado, ou da representação como presença.

A distinção fundamental entre representação e representado, entre signo e significado, é pervertida pelas formas de teatralização da vida social [...]. Todas elas têm em vista fazer com que a identidade do ser não seja outra coisa senão a aparência da representação, isto é, que a coisa não exista a não ser no signo que a exhibe. (1988, p.21)

Inserida em uma economia de subsistência a cultura tradicional caipira se reflete, no contemporâneo, por meio de representações, na moradia, na alimentação, no vestuário, no modo de ser e principalmente na oratória. Esse estilo de vida simples serviu de parâmetro ao viajante Saint-Hilaire em suas comparações com a sociedade civilizada européia, que serviram para desencadear um processo de discriminação ao caipira e seu modo de vida. Não só o viajante fez esses registros, mas também outros pesquisadores.

Antonio Candido leva em consideração que a vida social do caipira assimilou e conservou elementos da combinação dos traços culturais do indígena e do português. “Por isso, na habitação, na dieta, no caráter do caipira, gravou-se sempre o provisório” (2003, p.48). De acordo com ele, nos primeiros séculos a habitação, significativamente chamada de rancho pelo próprio caipira exprimia um sentido de pouso, abrigo. Construída com paredes de pau-a-pique e telhado de palha, o chão não possuía assoalho, era de terra. Somente por volta do século XVIII, tiveram início as

construções feitas de pedra e cal, ou terra socada em taipa. “O caipira, contudo, conservou a habitação primitiva” (CANDIDO, 2003, p.49).

Na alimentação, com exceção do sal, que era comprado, quase tudo era produzido pelo próprio caipira, que se utiliza largamente de técnicas como caça e pesca, além de roçados com plantações de mandioca, feijão, milho, entre outros grãos e tubérculos. O algodão era utilizado na produção do vestuário.

Candido também registra que a tralha doméstica era produzida na própria casa, sendo deixada de produzir com o ingresso do comércio que se instalava. Entre as práticas de sociabilidade que permitem o registro imaterial, a religião, com base no catolicismo rústico e outros sincretismos, seria uma manifestação fundamental de diferentes traços culturais. Susan Oliveira (1999) diz que a religiosidade é uma prática de resistência cultural e referente simbólico da alteridade e solidariedade comunitária, tônica da cultura caipira. Maria Isaura P. de Queiroz esclarece que o catolicismo, antes de exercer o papel religioso na sociedade rústica brasileira, é empregado na função social.

Enquanto a função social da religião salta imediatamente aos olhos, é preciso um certo esforço para se perceber objetivos morais ou espirituais, que não existem como valores em si mesmos, e sim como valores auxiliares do valor social [...] Assim, na religião rústica brasileira, moralidade e espiritualidade não são buscadas em si mesmas, mas pela utilidade que têm em assegurar uma existência mais tranqüila e mais agradável ao grupo todo da vizinhança [...] Grupos de vizinhança e catolicismo rústico são então como que imagem um do outro: rudimentares, flúidos, mal definidos. Correspondem ambos às necessidades de uma população cabocla pouco numerosa, se compararmos com os largos espaços geográficos que se move (1976 apud OLIVEIRA, 1999, p. 226)

Oliveira destaca que as práticas de sociabilidade, especialmente as apresentadas por Candido, produzem vínculos de solidariedade, estabelecendo um conjunto de hábitos e ações que visam o bem comum. O mesmo procede com a conduta moral.

A conduta moral ratificada pelas práticas de solidariedade calcadas sobretudo na obtenção dos mínimos vitais, para a subsistência das famílias dentro do padrão tradicional da cultura rústica em resistência as pressões de-

gradativas do mercado e da urbanização, pode ser entendida em termos de uma economia moral. Esta, como categoria interpretativa, refere-se a uma organização comunitária que mantém o costume da ajuda mútua como direito e dever, de modo a garantir a subsistência de todos em oposição à ética liberal da economia de mercado – uma metáfora das relações capitalistas – sem contudo, apartar-se dela. (OLIVEIRA, 1999, p.227)

Candido ressalta que dentre as formas de solidariedade na cultura caipira, que destacam as relações de integração, de unidade e vínculo está o mutirão – divisão de trabalho fora do núcleo familiar. Costume tradicional, o mutirão solucionava o problema da mão-de-obra entre a vizinhança. “Suprimindo as limitações da atividade individual ou familiar” (2003, p.88). A prática era empregada nas roças, na construção de casas, na fiação e outras atividades cotidianas.

Na visão de Susan Oliveira, o costume passa a estruturar a organização econômica, saindo do âmbito exclusivo da caridade conduzida pela moral religiosa de uma obrigação para com Deus e articulando-se à nova necessidade de ajuda.

Imposta pela técnica agrícola e a sua redistribuição automática, determinava a formação duma rede ampla de relações, ligando uns aos outros os habitantes do grupo de vizinhança e contribuindo para a sua unidade estrutural e funcional. (CANDIDO, 2003, p. 89)

A partir do entendimento de bem comum, os caipiras se reuniam para enfrentar as mudanças nas relações promovidas pela contemporaneidade dentro da lógica capitalista, o que se manifesta na parceria (CANDIDO, 2003, p. 235). Para os trabalhadores rurais o sistema de parceria representava a possibilidade de manter uma relação de independência em relação ao patronato e pertencentes a uma comunidade. Assim, “apegar-se à parceria significa, para quem não pode mais ser sitiante, preservar o próprio respeito, o conceito social e a possibilidade de manter a tradição da cultura – isto é, preservar elementos que equilibram o grupo” (CANDIDO, 2003, p. 202).

Alceu Maynard Araújo (2007) diz que dentre as manifestações da vida social nos agrupamentos humanos está a festa. De acordo com o autor, dentro da magia das festas está incutido um espírito de agradecimento pela colheita. “Há na aurora

das festas a preocupação mágica de agradecer a natureza ou suplicar para que ela, entidades supraterras ou divindades não permitam as pragas, danos ou malefícios a plantação” (2007, p. 5); servindo desta maneira como rito de proteção. No caso dos mutirões, as festas que aconteciam após o trabalho do campo tinham como consonância a periodicidade dos ciclos agrícolas.

Luiz Carlos Jackson (2002), em “A tradição esquecida”, releitura feita da obra de Antonio Candido, indica que a interpretação de mutirão recorre à obra de Levi-Strauss para explicar que o sistema favorecia o fortalecimento de vínculos sociais entre os moradores dos bairros rurais, promovendo a cordialidade entre vizinhos, entre outras práticas.

Sua ocorrência a um sistema de trocas que estabelece vínculos sociais entre os integrantes do bairro; deste sistema também fazem parte, as trocas alimentares, e mesmo, atividades mágico-religiosas. É sugestivo que as festas caipiras, onde ocorrem manifestações culturais como o cururu, estão envolvidas com tais atividades, intensificando a sociabilidade do grupo. Como na produção de alimentos, no entanto, a vida social do caipira corresponde a um mínimo, uma vez que a maior parte do tempo prevalece o círculo familiar como cerne da sociabilidade. (2002, p.55)

Com o passar dos tempos, destaca Maynard, as festas foram ganhando outras funções comemorativas e associando-se a outros elementos, como padroeiros, entidades sobrenaturais, e posteriormente substituídas pelos santos do catolicismo. A festa “recebeu, roupagens novas após o advento do cristianismo. A Igreja Católica Romana determinou certos dias para que fossem dedicados ao culto divino, considerando-os dias de festa” (2007, p.6). Mesmo com a elaboração de novas funções, como destacou Maynard, a festa não perdeu seu papel aglutinador social ao promover o contato do homem do campo com a música, elemento condutor deste trabalho, como veremos a seguir.

3.2 A música na formação da cultura caipira

Ivan Vilela (2005) propõe entendermos a música como elemento mediador das relações de sociabilidade nas comunidades rurais. Por meio das festas religio-

sas, como já citamos, o autor entende que a música funciona como fio condutor do processo ritual.

É através dela que homens e mulheres do lugar se reúnem para fazer com que ritos de celebração da vida e realizações pessoais sejam manifestos. Normalmente em uma folia de Reis envolve toda a comunidade, principalmente quando ela termina o seu giro e chega à igreja do local. No giro, tocadores e devotos se juntam, caminhando, às vezes por distâncias imensas, passando pelas casas e levando a bênção dos “Santos Reis”. Na noite caminham para um pouso que normalmente é feito na última casa por onde passarão naquele dia. Ali jantam e antes de dormir realizam uma pequena função, onde a música deixa então de ser sagrada e passa a ser profana. Normalmente são cantados verdadeiros romances (modas-de-violas), alguns desafios, onde os participantes se provocam, e não raro danças onde apenas o palhaço da folia dança, como a jaca, ou formações maiores, como a quatragem (VILELA, 2005, p.175).

Na parte religiosa a música é utilizada como fio condutor em várias comemorações festivas como Festa de São Gonçalo, Festa do Divino Espírito Santo, Festa de São João, e outras manifestações.

Nos mutirões, os cantos de trabalho são utilizados para dar ritmo aos que estão carpindo ou colhendo, como explica Vilela. “Nos cantos de mutirão, muitas vezes dolente, os homens trabalham cantando e parte da conversa entre as pessoas é feita através do canto” (2005, p.176). Da mesma forma, assinala, as cantigas de roda passam conceitos e valores de conduta e assim, a música exerce diversos papéis e é por vezes um elemento amenizador nas relações das pessoas.

J. L. Ferrete (1985) revela que a música rural vem promovendo há muito tempo a sociabilidade entre os homens. Em sua pesquisa, detectou que possivelmente a música tenha surgido no meio rural, próximo ao ano 2000 a.C., entre os chineses e os hindus. Apesar destes levantamentos históricos, a investigação de Ferrete mostrou também que nenhuma outra cultura difundiu tanto a música como a egípcia. “Nos albores da fixação da arte musical tenha cabido aos egípcios o privilégio de organizar a música “popular” (chamêmo-la assim, por convenção) nos limites que hoje a entendemos” (1985, p.10). Os egípcios faziam uso da música para agradecimentos aos deuses pelas boas safras antigas.

Ferrete (p. 10) chama atenção para a influência que a música egípcia exerceu sobre a cultura de civilizações como a grega. “A arte musical egípcia influenciou de-

cisivamente civilizações provocadoras de cultura hoje documentadas, ficando entendido, que essa arte tenha florido em organizações sociais rurais”.

Mas, se coube aos egípcios e seus camponeses o papel de sedimentar a funcionalidade da música, os gregos a assimilaram e criaram a sua própria expressão *mousike*⁶, promovendo a hibridação e readequação para sua cultura. Por meio dos gregos, descreve Ferrete, a música passou a ter um registro, já que antes, assim como nas sociedades rústicas, como a caipira, a música era transmitida pela oralidade. Também na Grécia, surgiram os poetas, responsáveis pelas letras que compunham as canções.

Na Grécia a música ganhou ares de civilização, sendo incorporada a ela harmonia acadêmica e instrumentos musicais; era apreciada e produzida somente para a classe alta, enquanto os integrantes da chamada baixa cultura se utilizavam da música para difundir valores culturais característicos do espaço no qual estavam inseridos.

No Brasil, a sociabilidade por meio da música foi utilizada pelos jesuítas como parte do doutrinamento catequético da Igreja Católica, junto aos indígenas. Ivan Vilela destaca o trabalho do jesuíta José de Anchieta, que chegou ao Brasil em 1553 e após dominar a linguagem indígena começou a criar mecanismos que permitissem fazer com que os indígenas se comunicassem.

Começou a criar uma gramática, nos moldes das línguas latinas, e um dicionário para auxiliar o trabalho de toda a ordem jesuíta no Brasil. Essa língua geral foi chamada de “nheengatu”, que quer dizer língua boa, língua fácil. Até o final do século XVIII foi a principal língua utilizada no Sudeste e Sul do país. Anchieta percebe uma particularidade destes povos nativos: que a música é o principal veículo na relação destes povos com o sagrado. Começa então a inserir textos litúrgicos em nheengatu nas melodias e danças indígenas, iniciando assim o seu processo de catequese (2005, p. 176).

A mistura da musicalidade do português com a dos índios será a gênese de uma das manifestações da cultura caipira que perdura até a atualidade: a música caipira. Tal explicação fica mais clara, ao passo que compreendemos o processo de

⁶ Das Musas, as nove filhas de Zeus encarregadas de zelar pelas artes.

formação étnica que por meio do cruzamento entre o colonizador e o aborígene, formou o mameluco, ou o caipira caboclo descrito por Cornélio Pires.

Vilela constata que a união dos dois povos serviu para perpetuar o *nheengatu* como língua primeira. Como povo formador da região que predomina o Centro-Sul do Brasil, é o caipira caboclo quem começa a juntar e assimilar essa musicalidade.

É ele quem incorpora as estruturas musicais indígenas de forma intuitiva, ouvindo o soar da voz de sua mãe. Hoje esta musicalidade se encontra difusa e seus elementos difíceis de serem apontados dentro da música caipira, pois, devido ao quase extermínio da nação tupi, perderam-se as referências de como era a música produzida por estes povos, restando a nós hoje descobri-la através da eliminação de elementos musicais inerentes às culturas brancas, e negras num trabalho de arqueologia musical. (2005, p. 177)

Não se trata como matéria deste estudo fazer uma arqueologia musical como propõe Vilela, entretanto se faz necessária uma localização de como essas práticas musicais fomentaram o que conhecemos como cultura caipira, mediada pela música. A sonoridade caipira promoveu vários ritmos e gêneros musicais, como o cururu e o cateretê, sendo alguns deles de predominância indígena. Se a base da musicalidade caipira teve sua gênese nas melodias do português e do índio, ela incorporou elementos da cultura negra, no período da escravidão, ampliando os gêneros e ritmos musicais presentes no universo rural.

Vilela revela que inúmeros gêneros musicais que conhecemos foram antes danças de salão da corte e ritos religiosos do século XVIII e XIX.

Algumas práticas religiosas foram marginalizadas pela Igreja, sobretudo a partir da chamada romantização, no final do século XIX. [...] Danças como a mazurca, a quadrilha e a polca, presentes nos salões dos séculos XVIII e XIX, migraram para o meio rural e ainda hoje animam as festas de pequenas comunidades do interior. (2005, p. 178)

De certa forma a marginalização dessas danças proporcionou um relacionamento mais intenso entre os caipiras, que se reuniam para momentos de lazer em festas realizadas nos bairros. Além disso, o contato do homem com a dança e a mú-

sica promovia um contato maior com a oralidade, permitindo a construção de uma cultura coletiva impregnada de formas simbólicas, que se mantém vivas na memória coletiva da contemporaneidade.

3.2.1 A oralidade da música caipira

Manifestação espontânea do homem da roça, a música caipira reflete o dia a dia do trabalho, do lazer, da sua religiosidade e todas as relações sociais existentes no interior do Estado de São Paulo. Dentre toda essa mistura cultural e rítmica a moda de viola é a que mais se evidenciou na representação desse universo caipira. Sua presença, ainda hoje, se deve ao fato de os grandes centros urbanos serem constituídos de cidadãos que tiveram na vida rural as suas raízes. O processo de migração distanciou o homem do campo de seu local de origem, e ele se consola com as melodias das modas de viola transmitidas por programas de rádio e televisão, ou em festas do interior do Estado, como demonstra Rosa Nepomuceno (2005) em sua pesquisa.

Romildo Sant'Anna no prefácio do livro "Música Caipira", de José Hamilton Ribeiro (2006), explica que a musicalidade caipira é entendida por uma literatura lírico-narrativa, disseminada pelas atividades religiosas e artísticas dos jesuítas e gestada na mestiçagem de três raças que se assimilaram por questões de sobrevivência.

A moda caipira é branca nas formas e rimas, e africana, indígena e européia nos pensamentos e afetos. Escreveu Darcy Ribeiro que coube aos mestiços a travessia de costumes, normas e sentimentos pelos eitos dos sertões. Nos campos e cidades, e com um contentamento nostálgico a espantar os males, possui um fundo de tristeza e desolação. Explícito pelas entrelinhas, fala de um vazio, uma saudade, uma coisa, que lá no fundo, nos foi arrancada. Pulsam três etnias e sabsenças do mundo tingidas pela agonia do deserto: o português degregado e saudoso; o indígena exilado de sua terra; o afro-brasileiro usurpado pela indecência escravista. Chora viola! Essa moda é o dizer tristonho do sem-terra, no encantado da existência ao rés do chão. Na moda caipira de raiz, quem fala é o caboclo nativo e seus descendentes, desconfiados, intuitivos, místicos, sonhadores e, mais do que isso, sabidos. São aqueles que, por instinto, lêem os sinais da natureza e os interpretam. Quem diz são os brasileiros confessos, que têm na sentimentalidade a bússola com que se orientam no mundo. São artistas que, nas asas da tradição, cantam querências e saberes poetizados que passaram pelo mais se-

vero e ranzinza dos críticos sociais e da arte: o tempo (apud RIBEIRO, J., 2006, p.07)

Dentro de toda essa contextualização literária e representações sentimentais descritas por Sant'Anna, o trabalho de Nepomuceno encontra na música caipira um processo de comunicação que registra o modo de vida do caipira, as mudanças sofridas no contexto social, cultural e histórico vivido pelo homem na roça e a ligação de passado e presente mediada pela oralidade existente nas composições caipiras, que reforçam o imaginário e memória.

Seus versos contaram a história do Brasil, documentaram os preconceitos sociais, os problemas políticos, as crises do café, as modificações culturais. Trouxeram poesia, o lirismo e labuta do homem do campo à compreensão das gerações urbanas. (NEPOMUCENO, 2005, p.69)

Tudo servia de tema para os compositores da moda de viola. Por meio dos seus versos registra Nepomuceno, o cotidiano da vida na roça e nas estradas povoadas as músicas, desde a primeira gravação em 1929. Em seus estudos, Nepomuceno descobriu que diversos pesquisadores do folclore e da cultura rural, entre eles Mário de Andrade, Cornélio Pires e Antonio Candido mostravam que a moda de viola funcionava como meio de comunicação sobre o que estava acontecendo no Brasil. “Levava os fatos de um lugar para o outro, informando as pessoas sobre o que acontecia” (2005, p. 70). As músicas são registradas na memória das pessoas por meio dos tropeiros e boiadeiros que se deslocavam em comitivas com suas violas de um ponto ao outro do país.

Entre algumas composições do cancionário caipira que mostram esse registro de informação está “Chico Mineiro”, composição de Tônico e Francisco Ribeiro. A primeira parte da música é uma declamação (que destacamos em negrito), espécie de sinopse, preâmbulo que localiza a narrativa, somente então após essa pequena introdução é que a viola passa a ser tocada, como poderemos perceber na construção de Chico Mineiro.

**Cada vez que me "alembro"
 do amigo Chico Mineiro,
 das viage que nois fazia
 era ele meu companheiro.
 Sinto uma tristeza,
 uma vontade de chorar,
 alembando daqueles tempos
 que não hai mais de voltar.
 Apesar de ser patrão,
 eu tinha no coração
 o amigo Chico Mineiro,
 caboclo bom decidido,
 na viola era delorido e era o peão dos boiadeiro.
 Hoje porém com tristeza
 recordando das proeza
 da nossa viage motin,
 viajemo mais de dez anos,
 vendendo boiada e comprando,
 por esse rincão sem-fim
 caboco de nada temia.
 Mas porém, chegou o dia
 que Chico apartou-se de mim.**

Fizemo a urtima viage
 Foi lá pro sertão de Goiai.
 Fui eu e o Chico Mineiro
 também foi um capataiz.
 Viajemo muitos dia
 pra chega em Ouro Fino
 aonde noi passemos a noite
 numa festa do Divino.
 A festa tava tão boa
 mas ante não tivesse ido
 o Chico foi baleado
 por um home desconhecido.
 Larguei de compra boiada.
 Mataram meu cumpanheiro.
 Acabou o som da viola,
 acabou seu Chico Mineiro.
 Despoi daquela tragédia
 fiquei mais aborecido.
 Não sabia da nossa amizade.
 Porque nós dois era unido.
 Quando eu vi os seus documentos
 me cortou meu coração
 vim sabê que o Chico Mineiro
 era meu ligítimo irmão. (TONICO; RIBEIRO, 1946)

Como ressaltamos há muitas canções que seguem o mesmo estilo, outras, porém, não se utilizam dessa característica. Nepomuceno ressalta que todas as composições musicais caipiras tratavam de assuntos que configuravam o universo caipira, o que demonstra de certa maneira um envolvimento social. Mas, também por meio das letras os compositores tratavam da política e da forma como o homem do

campo estava sendo prejudicado com o desenvolvimento capitalista que se implantava no Brasil, como mostra Nepomuceno.

Há muitos outros clássicos do gênero, como a bela “Os Três Boiadeiros”, de Anacleto Rosas Júnior, que relata em 1951 a longa viagem dos amigos tocando a boiada, com descrições de estouros de bois e da morte de dois deles. Um dos maiores compositores de modas de viola Teddy Vieira fez, entre dezenas de sucessos, “Rei do Gado”, em 1958, que narra o embate, em Ribeirão Preto, de um aristocrático rei do café com um criador de boi de Andradina, num cenário de diferenças sociais exarcebadas; e a genial “Terra Roxa”, que no mesmo ambiente de preconceitos, neste caso raciais, conta a aventura de um plantador de café no norte do Paraná. [...] Entre as modas de viola que retratam situações de política estão “liga dos Bichos”, do Capitão Furtado, Alvarenga e Ranchinho, de 1948, que faz com grande senso de humor a comparação de políticos e animais: “Já formaro a suçaidade/ protetor dos animais/ enquanto os bichos progréde/ a gente anda pra trás”. Lourival dos Santos e Tião Carreiro compuseram em 1975 “Levanta Patrão”, mostrando a aventura do pobre que saiu da roça para trabalhar na cidade e que morre sob a indiferença do patrão, que nem vai ao seu enterro. Em “Situação de Encrenca”, de Cornélio Pires, de 1930, os seis longos versos pintam a crise do café e o cenário político do país. (2005, p.71)

A partir das narrativas presenciadas por meio da música, Nepomuceno constata a necessidade de estabelecer uma consciência coletiva que permitisse, diante das transformações às quais a cultura caipira era submetida, detectar traços de uma tradição, imprimindo características de resistência cultural. Essa resistência cultural se dá, ainda, no registro poético da oralidade, que incorpora a variante caipira da língua, diminuindo o abismo lingüístico entre a fala do povo e a linguagem literária.

Raymond Willians em “O Campo e a Cidade” nos faz perceber o que seja resistência cultural a partir das experiências elaboradas pelo indivíduo, que se refletem com mudanças ocorridas em seu modo de vida, relação que só existe como constante tensão e não como dados sociais preexistentes. O autor mostra que os vínculos entre objetivo e o subjetivo, entre as permanências do passado e as necessidades do presente evidenciam estruturas de sentimento daquilo que foi invariavelmente excluído.

[...] de qualquer relevância possível para essa significação imediata e atual do ser. E das abstrações formadas por esse ato de exclusão – a imaginação humana”, a “psique humana”, o “inconsciente”, com suas “funções” na arte,

no mito e no sonho – formas novas e deslocadas de análise e categorização social, sobrepondo-se a todas as condições sociais específicas, são então mais ou menos rapidamente desenvolvidas (WILLIAMS, 1989, p.132)

Diante da crise imposta no campo as música caipiras exercem o papel de pequenas histórias fragmentadas do cotidiano, a ponto de esquecer o tecido histórico que sustenta os fatos, como percebe Ecléa Bosi (2003). Esses processos subjetivos constituem uma aproximação com as manifestações orais, sendo instrumento de constituição de narrativas memorialistas, que interligam cultura, história e oralidade. Por meio da memória oral, os velhos recontam o passado, e os mais jovens se utilizam das representações para constituir o presente e o futuro.

A memória dos velhos pode ser trabalhada como um mediador entre a nossa geração e as testemunhas do passado. Ela é o intermediário informal da cultura, visto que existem mediadores formalizados constituídos pelas instituições e que a transmissão de valores, de conteúdos, de atitudes, enfim, os constituintes da cultura. (BOSI, 2003, p.15)

Antonio Candido qualifica a construção dessas narrativas memorialistas, que ele definiu como representações mentais, como “saudosismo transfigurador” e “utopia retrospectiva” (2003, p. 243). Bosi mostra que a memória oral está longe da unilateralidade promovida pelas instituições; ela funciona como ponto de contradições da história, sendo a partir dela que estão as riquezas da história das mentalidades e da história das sensibilidades. Para explicar melhor o papel da memória a autora faz referência ao trabalho de P. Nora, em “Lês lieux de la mémoire”: “A memória se enraíza no concreto, no espaço, gesto, imagem e objeto. A história se liga apenas às continuidades temporais, às evoluções e às relações entre as coisas” (1984 apud BOSI, 2003, p.16).

A explicação vem complementar o raciocínio de Antonio Candido que percebe que as formas simbólicas do caipira passam a ser reelaboradas, isso, quando em alguns casos acabam se perdendo as práticas dos padrões tradicionais.

Neste sentido, verifica-se que a vida passada vai sendo incorporada rapidamente ao domínio da lenda. Desaparecido ou transformado, um traço de cultura passa a sofrer um trabalho de reelaboração, graças ao qual persiste na memória do grupo envolto em valores simbólicos, servindo como ponto de referência para julgar a situação presente – que é de mudança e perda de padrões tradicionais. (CANDIDO, 2003, p. 233)

Quando homens e mulheres reais articulam a memória, a história reforça o poder da memória coletiva, resgatando o significado da oralidade que é utilizada como manifesto cultural. Bosi salienta que seu poder de difusão alimenta imagens, sentimentos, ideais e valores que dão identidade àquela classe por meio de testemunhos e experiências individuais e coletivas. A partir da memória coletiva, em nosso caso, é possível reconstituir detalhes dos fatos que contribuem para o modo de vida do caipira. A “memória coletiva, trabalhada pela ideologia, sobre a memória individual do recordador, [...] poderia portanto nos dar uma descrição diferenciada e viva” (BOSI, 2003, p.17).

Bosi enfatiza que a memória coletiva quando trabalhada no interior de uma classe, agrupamento, tem o poder de difusão de alimentar “imagens, sentimentos, ideias e valores que **dão identidade e permanência àquela classe**” (2003. p, 22 - grifo nosso). Para Richard Hoggart isso não quer dizer que as práticas antigas permaneçam tal qual existiam no passado. O autor ressalta que tais tradições tendem a se tornar mais fracas em contato com os meios modernos de comunicação de massa, entretanto “não constitui sinal da continuação e persistência da antiga tradição, porém essa tradição não morreu completamente” (1973, p.36).

Diante da predominância do mercado, Ivan Vilela destaca que a cultura caipira permaneceu residualmente nas gerações mais velhas que não se adaptaram às novas formas de sociabilidade e aos padrões modernos do pensamento e ação. Nos mais jovens essa constituição de uma memória coletiva de hábitos da cultura caipira não são tão enraizadas como nos mais velhos, pois o campo não seria seu “lugar de origem” como salienta Hoggart (1973, p.32).

Na lógica de Bosi esse distanciamento devido à contemporaneidade e o contato com os meios de comunicação de massa, operam como fator de discriminação e constituição de estereótipos na camada mais jovem, que nasceu nos centros urbanos.

Mesmo naqueles que se adaptaram, é possível destacar traços da cultura de origem já que é condição para a sobrevivência de uma cultura que esteja aberta, propensa à mestiçagem, e é nesta mestiçagem que ela sobreviverá.

3.3 O caipira pelo olhar do outro

As transformações promovidas pelo sistema capitalista que integrou o campo na virada do século XIX alteraram o processo econômico e afetaram o modo de vida do caipira, isto, aliado a meios de comunicação de massa, inicialmente com o rádio, seguido pela televisão, serviu de parâmetro para a construção de identidades e estereótipos do homem da roça, frente à sociedade civilizada.

O primeiro a tecer comentários sobre o modo de vida rudimentar do caipira, como já citamos, foi Saint Hilaire (1972). Durante sua viagem pelo interior de São Paulo, o viajante realizou anotações que contribuíram para a construção de uma imagem atrasada, preguiçosa, às vezes, até violenta.

Carlos Rodrigues Brandão (1988), em “Os caipiras de São Paulo”, cita que Saint Hilaire achava injurioso o modo como os homens da cidade se referiam ao homem do campo – caipiras. A terminologia segundo Hilaire seria para se chamar demônios.

Pelos mesmos têm os habitantes da cidade pouquíssima consideração, designando-os pela alcunha injuriosa de caipiras, palavra derivada possivelmente do termo curupira, pelo qual os antigos habitantes do país designavam demônios malfazejos existentes nas florestas (1972 apud BRADÃO, 1988, p.10)

Note-se que até mesmo a incompreensão do mito faz da análise de Saint-Hilaire uma análise precária. O curupira pode ser interpretado como espírito benfazejo, protetor da floresta. Aliás, na cultura caipira, a lógica binária se esfacela, já que é reiterada a conjunção entre sagrado e profano (nas festas, na música, nas práticas religiosas).

A não compreensão por parte do “civilizado” diante da realidade e das dificuldades de sobrevivência que eram transmitidas pelo modo de vida do caipira, gerou a discriminação. Congruentemente a esse modo de pensar, o processo de desenvolvimento em que o Brasil se inseria, via a necessidade de se desvencilhar das características de subdesenvolvimento.

Massimo Canevacci (2008) ao tratar da importância do olhar sobre o objeto de pesquisa, ressalta que “o fazer-se olho insere a sua narrativa, contra um método de pesquisa já ossificado [...] e leva a uma aplicação óptica para desagregar a aridez das ciências sociais. A etnografia é filha da observação participante” (2008, p. 261). Ou seja, para Canevacci a descoberta do outro está no processo de observação participante. O que vem de encontro com o pensamento de Eliot (2008) que diz que para entender a cultura do outro o pesquisador precisa estar fora do processo cotidiano para realizar a observação, caso contrário, perderia a essência do objeto estudado.

Monteiro Lobato foi um dos críticos mais ferrenhos do estilo de vida do caipira. Suas críticas circularam por meio de artigos na grande imprensa nacional da época, na qual espezinhava o homem do campo, comparando-o a pragas. Mas se Lobato promoveu a construção de representações estereotipadas do homem caipira, Cornélio Pires, entre outros pesquisadores, buscou ressaltar as qualidades que permitem a construção da identidade do caipira, embora Cornélio Pires também tenha se apegado a uma classificação tipológica calcada na concepção de raça e na exaltação dos valores “brancos”, europeizados e, Lobato, mais tarde, tenha buscado minimizar a crítica estereotipada que marcaria a imagem do caipira.

Durante as três primeiras décadas do século XX iniciou-se lentamente um processo migratório do campo para as áreas urbanas, motivados por diversas dificuldades sociais como a falta de terra para o cultivo e trabalho, mas, também pelo desejo de melhorar as condições de vida. Paralelamente ao processo migratório, as transformações que aconteciam, promovidas pela modernidade; equipamentos tecnológicos de comunicação de massa começavam a ser implantados no Brasil e por meio deles o universo rural ganhou força, mas também constituíram-se representações estereotipadas do caipira.

3.3.1 O olhar lobatiano sobre o caipira

As primeiras impressões de Monteiro Lobato em relação à figura do caipira foram das mais tempestuosas. Engana-se quem vê no lendário Sítio do Pica-Pau Amarelo apenas um Monteiro Lobato apaixonado pela vida no campo. Seu encontro com a zona rural deu-se de modo traumático: seu avô morreu repentinamente, e, então intelectual precisou mudar-se para Taubaté, no Vale do Paraíba, para assumir a fazenda de produção de café, negócio já decadente naquele período. Se não bastasse sua desastrosa administração na propriedade rural, Lobato escrevia sobre o que não entendia como vida na roça. No artigo “Uma Velha Praga”⁷, que publicou no jornal O Estado de São Paulo, denunciou as queimadas no Vale do Paraíba e começou o ataque às populações camponesas. “Este funesto parasita da terra é o caboclo, espécie de homem baldio, semi-nômade, inadaptável à civilização...” (1914) criticou num certo trecho do texto.

Um mês depois escreveu para o mesmo jornal, o artigo “Urupês”⁸, no qual desmoralizava o caipira e o comparava aos fungos que se desenvolvem em troncos úmidos. Em suas palavras, o sertanejo daquele período era o “sombrio urupê de pau podre a modorrar silencioso no recesso das grotas” (1945). Foram dessas palavras que nasceu o caipira lobatiano, Jeca Tatu.

O escritor apresentava o caipira como um piolho da terra, uma praga incendiária que destrói as riquezas florestais para plantar minguidos roçados. A forma caricata que ele empregou, ressaltou um tipo de humano preguiçoso, doente, desnutrido, cheio de verminose. Lobato descreveu o Jeca Tatu como um sujeito acorçado, desajeitadamente sobre os calcanhares, a puxar fumaça do pito, atirando cusparadas para os lados.

Os dois artigos, reproduzidos em diversos jornais, geraram polêmica de Norte a Sul do País. O antropólogo Darcy Ribeiro (1998), num estudo sobre o personagem, avaliou que Monteiro Lobato teria divulgado uma imagem verdadeira do caipira, mas com uma interpretação errada.

⁷ O artigo “Uma velha praga”, escrito por Monteiro Lobato, foi publicado pelo jornal O Estado de São Paulo, em 1914.

⁸ Urupês foi publicado pela primeira vez em 1918, pela Edições da Revista do Brasil, na seção obras do Estado de São Paulo, e posteriormente relançado por várias editoras.

O que Lobato não viu, foi o traumatismo cultural em que vivia o caipira, marginalizado pelo despojo de suas terras, resistente ao engajamento no colonato e ao abandono compulsório de seu modo tradicional de vida. É certo que, mais tarde, Lobato compreendeu que o caipira era o produto residual natural e necessário do latifundiário agroexportador. Já então propugnado, ele também, uma reforma agrária. (RIBEIRO, D., 1998, p. 390)

Como ressalta Ribeiro, tempo mais tarde Monteiro Lobato se cansa da monotonia do campo e de amargar sua incompetência como fazendeiro, vende a propriedade e volta para São Paulo. Nesse período de transição, ele conhece o sanitarista Arthur Neiva e juntos saem em viagem pelo interior do Estado numa campanha de combate à malária. Só então compreende o que Darcy Ribeiro define como “traumatismo cultural”, em que vivia o caipira.

O escritor que havia coletado seus artigos difamando o caipira e transformado num livro tentou se redimir no prefácio da quarta edição de “Urupês”. “Eu ignorava que eras assim, meu caro Jeca, por motivo de doenças tremendas. Está provado que tens no sangue e nas tripas todo um jardim zoológico da pior espécie. É essa bicharia cruel que te faz papudo, feio, molenga e inerte”.

A partir daí Monteiro Lobato fez toda uma mobilização para tentar reverter à imagem do caipira criada por ele. Escreveu então “Jeca Tatu – a ressurreição”. O conto, mais conhecido como Jeca Tatuzinho, serviu de inspiração para uma história em quadrinhos bastante popular, que foi divulgada em todo país através do almanaque do medicamento fortificante Biotônico Fontoura. Na historieta, Jeca, considerado preguiçoso, bêbado e idiota por todos, descobre que sofre de amarelão. Toma Biotônico Fontoura, sara e transforma-se em fazendeiro rico.

Durante o Estado Novo, Getúlio Vargas prendeu Lobato por não aceitar suas ideias; após meses preso, foi liberado e exilou-se na Argentina. Quando voltou no governo Dutra, retomou a temática caipira na tentativa de se redimir definitivamente de seus equívocos e escreve Zé Brasil; na obra, o caipira, vítima da miséria, vira trabalhador rural sem terra e luta pela reforma agrária.

3.3.2 Estereótipo e Identidade

José de Souza Martins (1975) explica que apesar do desejo de Monteiro Lobato de reverter as impressões emitidas à sociedade sobre a figura do caipira essa já havia se solidificado. Sua argumentação inicial aliada ao ideário social construído desde o início do século por meio de documentação histórica ratificou o estereótipo do homem rural.

As observações desse autor estão diretamente fundadas na valorização do modo de vida urbano contra o tradicionalismo agrário, o que constitui um dos núcleos da ideologia da modernização que se estrutura no país ao menos desde o início do século e que veio a ser um dos componentes básicos do extensionismo rural no Brasil [...]. No entanto, esse estereótipo do caipira tem procedência mais remota. Ele começa a surgir na documentação histórica, no que respeita a capitania de São Paulo quando a política mercantilista de intensificação das exportações de produtos tropicais de qualquer natureza encontra seus primeiros obstáculos na baixa proporção do excedente comercializável em relação ao montante da demanda da metrópole. A economia colonial é o fundo de contraste sobre o qual o capitalismo dependente esboça os contornos do caipira, estabelecendo os fundamentos modernos de sua estigmatização. (1975 apud BRANDÃO, 1983, p. 33)

Carlos Rodrigues Brandão (1983), em seu livro “Os caipiras de São Paulo”, mostra que a imagem estereotipada do homem rural estava tão disseminada na sociedade paulista que gatinhava no processo de progresso e civilização moderna e execrava tudo que não condizia com a sua realidade. Brandão enxerga nesse cenário que o caipira não vive à margem, mas é marginalizado por mecanismos de poder aos quais não se adequa.

Opinião compartilhada por Maria Alice Setubal (2005, p.33), ao afirmar em “Vivências Caipiras” que as “elites paulistas terão impacto decisivo no modo de vida e na priorização de valores, costumes e especialmente na implementação de políticas econômicas e sociais”, que não condizem com a realidade miserável em que vivia o caipira. Ela reforça que à medida em que o homem se torna cada vez mais cosmopolita, difere do tipo brasileiro convencional marginalizado e ignorante, popularizado por Monteiro Lobato.

Os reflexos do preconceito lobatiano na representação do caipira, de acordo com Rosa Nepomuceno (2005, p. 99), ainda permanecem no imaginário da socieda-

de contemporânea por meio de produções audiovisuais. Assim, como na representação do negro, que em inúmeras vezes nos processos comunicacionais é tido como o marginalizado, os audiovisuais também contribuem para a construção de um caipira caricato. A imagem de uma pessoa preguiçosa, atrasada, analfabeta, sem cultura, totalmente estereotipada pode ser conferida nas inúmeras representações do caipira, seja no cinema ou na televisão. Célia Cristina Torres (2008) em sua dissertação sobre a representação do negro, fala que não podemos desprezar a contemporaneidade para entender essas representações que os meios de comunicação propagam.

Realizar análises sobre as formas de representação, esquecendo os fatos da contemporaneidade, da globalização, das novas formas midiáticas, sempre acarretará a associação às situações hierárquicas econômicas, religiosas, culturais e estéticas herdadas do Brasil. (TORRES, 2008, p. 31)

Para John Thorton (2003, p. 46), a hierarquização cultural minimiza e inferioriza a representação de um determinado grupo e perde-se todo o processo de riqueza cultural desse povo, ficando apenas um abismo cultural entre esses dois grupos. Dessa maneira criam-se estereótipos do que seria o outro. Na definição de Jefferson De (2005, p. 28), “estereótipos são valores, ideias, opiniões generalizadas sobre grupos sociais. Não raramente eles dão numa relação de dominação em que o grupo dominado recebe o estereótipo de inferiorização”, ou seja, estereótipo está relacionado à representação social que um grupo tem do outro, etnocentrismo. Ainda na conceitualização de De, os estereótipos condicionam comportamentos, formas de falar, pensar e vestir. Chega até a definir modas e tendências. O conceito elaborado por De sobre estereótipo, mescla-se com uma das propostas de Eliot para a compreensão de cultura.

A compreensão envolve uma área mais extensa do que aquela de que se pode ter consciência; não se pode estar dentro e fora ao mesmo tempo. Aquilo que normalmente chamamos de compreensão do outro povo, logicamente, é uma aproximação da compreensão que fica perto do ponto de vista no qual o estudioso começaria a perder alguma essência de sua própria cultura. (2008, p. 123).

Uma vez que para Eliot, “cultura é um modo de vida” (2008, p. 57), esta contribui para a construção de identidades culturais, que caracterizam o pertencimento do sujeito a “culturas étnicas, raciais, linguísticas, religiosas e, acima de tudo, nacionais” como constata Stuart Hall (2001, p. 08). Para o pesquisador, as culturas nacionais são formadas também de símbolos e representações que constroem essas identidades culturais, permitindo a conexão entre passado e presente, tempo e espaço.

Se autores do início do século promoveram uma imagem estereotipada do caipira, pesquisadores como Antonio Candido, Carlos Rodrigues Brandão, entre outros, trataram de desvendar outra condição dessa imagem deturpada e marginalizada pela sociedade paulista. Tais autores antes de julgar o traumatismo cultural do caipira, tentaram corrigir uma imagem destorcida e explicar as condições que geraram esse preconceito, deram uma identidade e um modo de vida a esse grupo, permitindo outro olhar.

Quando este primeiro caminho estiver percorrido, podemos voltar aos mesmos lugares de sertão e rever o caipira com nossos próprios olhos. Observá-los através de sua vida, no lugar onde ela existe no cotidiano. Que, então uma cultura caipira que quase sempre conhecemos aos pedaços e através do que há de pitoresco apareça através de como ela realmente é feita. (BRANDÃO, 1983, p. 09)

A despeito da infeliz classificação racial do caipira elaborada por Cornélio Pires, provavelmente elaborada num ideário europeu, o qual evidencia uma hierarquia de classes (caipira branco, caipira caboclo, caipira preto e caipira mulato), não podemos desconsiderar sua contribuição na difusão da cultura caipira nos meios de comunicação. Apesar de tais equívocos, sua obra consegue revelar o universo caipira e o paradoxo das ideias incutidas na sociedade urbana sobre o caipira. As ações tomadas por Cornélio Pires vêm ao encontro da teoria da Folkcomunicação elaborada por Luiz Beltrão, em que se estuda o “processo de intercâmbio de informações e manifestações de opiniões, ideias e atitudes da massa, através de agentes e meios ligados direta ou indiretamente ao folclore” (2001, p. 79). Porta-voz da cultura caipira no meio urbano, Cornélio Pires atraía os olhares dos meios de comunicação de massa, que enxergam nesse segmento um grande produto comercial e começam a

investir nesse público específico. As apresentações aconteciam nos mais diversos lugares: “circos, teatros, cinemas, emissoras de rádio, gravações e turnês mantinham os artistas em grande atividade” (NEPOMUCENO, 2005, p. 123). Os hábitos, costumes e modo de vida do caipira tornam-se algo rentável para a indústria cultural, que tem na música caipira seu principal produto.

Em “Os Parceiros do Rio Bonito”, Antonio Candido (2003) analisa que o processo de modernização, apesar de existente também no meio rural, não era percebido pelo caipira, pois os fatores tradicionais da própria cultura exercem ação reguladora, envolvendo-os e integrando-os de certo modo ao seu sistema. Desta maneira, defende Candido que as transformações dos padrões sociais não são substituídas mas, redefinidas por meio de ajustes dos incentivos tradicionais, em outras palavras, se concretizava o processo de aculturação (2003, p. 252).

Baseada em Nestor Canclini, Cristina Schmidt em seu artigo “Folkcomunicação: Uma metodologia participante e transdisciplinar”, fala que a aculturação, ou reconversão cultural, instala-se de maneira diferente de acordo com as necessidades de cada grupo.

A reconversão cultural ocorre quando as culturas interagem e ocorre a transferência simbólica entre os vários modos culturais. Esse processo deve ser considerado, principalmente se levarmos em conta que para cada comunidade a reconversão ocorre de maneira diferente. Isso porque, a modernização se instala de maneira diferente de acordo com as necessidades da localidade, não é uma simples imposição. (SCHMIDT, 2004, p. 4)

Num sentido geral percebemos que a manutenção de um estereótipo caracteriza-se pela tendência em se preservar o próprio sistema de crenças, ao passo que, quando observamos e buscamos mecanismos para alterar ou reduzir seus impactos, nos deparamos com identidades que caracterizam uma sociedade que inserida, nos meios de comunicação de massa, possibilita ampliar o leque de diversidades culturais existentes.

4 O CAIPIRA E OS MEIOS DE COMUNICAÇÃO

4 O CAIPIRA E OS MEIOS DE COMUNICAÇÃO

4.1 Poeira da Estrada

Levantei a tampa, voltei ao passado
 Meu mundo guardado dentro de um baú
 Encontrei no fundo todo empoeirado
 O meu velho laço bom de couro cru
 Me vi no arreio do meu alazão
 Berrante na mão no meio da boiada
 Abraçei meu laço velho companheiro
 Bateu a saudade, veio o desespero
 Sentindo o cheiro da poeira da estrada
 Estrada que era vermelha de terra
 Que o progresso trouxe o asfaltado e cobriu

Estrada que hoje chama rodovia
 Estrada onde um dia meu sonho seguiu
 Estrada que antes era boiadeira
 Estrada de poeira, de sol, chuva e frio
 Estrada ainda resta um pequeno pedaço
 A poeira do laço que ainda não saiu

Poeira da estrada só resta saudade
 Poeira na cidade é a poluição
 Não se vê vaqueiros tocando boiada
 Trocaram o cavalo pelo caminhão
 E quando me bate saudade do campo
 Pego a viola e canto a minha solidão
 Não me resta muito aqui na cidade
 E quando a tristeza pega de verdade
 Eu mato a saudade nas festas de peão (RICK. JOÃO PAULO; 1997)

A letra dessa música, cujo título abre esta parte do trabalho, revela as transformações ocorridas no século XX, principalmente aquelas que têm o caipira como personagem principal da história. Famílias que viviam em áreas rurais começam a migrar para a cidade em busca de melhores condições de vida. O fortalecimento da economia, proporcionada pelas plantações de café, colocavam em evidência São Paulo e Minas Gerais e reforçavam as oligarquias rurais. O final da Primeira Guerra Mundial (1914-1918) representou para países da América Latina, com destaque para o Brasil, o início do processo de industrialização e urbanização da sociedade. O modernismo brasileiro tecido na assimilação do pensamento europeu, mas reajusta-

do às singularidades da cultura brasileira, trouxe “as inquietações sociais e artísticas sobre a identidade nacional”, que é discutida por Renata Thomé em sua dissertação, “A cidade de Mário de Andrade”, defendida em 1997. A pesquisadora aponta que as inquietações sociais e artísticas da época, culminaram na Semana da Arte Moderna de 22 e estavam em busca de um ideal humano utópico, no qual os artistas seriam “impelidos a imaginar, criar, tentar dar vida a mundos possíveis, sociedades ideais, onde não se visse o desequilíbrio social e a alienação do indivíduo, gerado pela disseminação do modo de produção e valores capitalistas” (1997, p.8). Thomé diz que a proposta desses artistas estava vinculada à ideia de liberdade que se encontrava em manifestações artísticas espontâneas e assegura que o movimento modernista no Brasil possibilitou uma nova estética, reveladora de uma nova ordem social, uma nova visão de mundo e, sobretudo de uma nova imagem do país que impossibilita estabelecer estudos culturais tendo como parâmetros a realidade da Europa.

O que reforça o pensamento defendido por Amalio Pinheiro (2004, p.1), em seu artigo “Por entre Mídias e Artes, a Cultura” ao dizer que “os estudos teóricos e análises concretas sobre as culturas e seus textos se complicam quando se trata de regiões ou processos civilizatórios (Península Ibérica, América Latina) onde não vigora o conceito progressivo e linear da sucessão”. Isso porque em países que compõem a América Latina, o processo de colonização promoveu a miscigenação das etnias e das culturas como vimos no primeiro capítulo.

Pinheiro (p.1) explica que o movimento modernista contribuiu para a guinada que tirava o olhar da estética parnasiana e simbolista, passando a concentrar sua atenção nas expressões da cultura popular brasileira. Por meio desse movimento iniciou-se no Brasil um repensar de sua própria cultura, anteriormente desprezada em contraponto à cultura européia.

Reapareceu a importância do índio e do negro, não apenas como um revanchismo com relação ao que eles haviam sofrido – esse é um grande equívoco, o de pensar o negro e índio como identidades sofridas. O que o Modernismo e as vanguardas fizeram foi ver o negro e o índio como uma grande contribuição na cultura mestiça e um modo de articulação das diferentes culturas que vieram pra cá, dessa maneira superaria aquele romantismo excêntrico de exaltação folclórica.

Apesar de se repensar a cultura e demonstrar o valor dessa fusão, na primeira década do século XX, doze anos antes dos integrantes da Semana de Arte Moderna levantarem a bandeira de valorização do produto originariamente nacional – Cornélio Pires⁹, visionariamente começou a desenvolver um trabalho junto a intelectuais sobre as riquezas culturais do interior de São Paulo. J.L.Ferrete diz ter sido Cornélio o “primeiro a mostrar interesse prático na divulgação do caipira e sua criatividade autêntica – não a ‘estilizada’” (1985. p. 30). Seu trabalho teve ressonância na ação do grupo de modernistas que buscava por meio da arte demonstrar a efervescência do caldeirão cultural existente no Brasil.

“O Modernismo estava pensando numa relação entre os avanços tecnológicos do presente, mas avanços tecnológicos refeitos, reinterpretados, reciclados pelas características plurais, mestiças, da própria cultura” (PINHEIRO, 2004, p. 2). O pensamento de Amalio Pinheiro nos ajuda compreender a decisão de Cornélio Pires de revelar ao público intelectualizado, que tinha uma imagem distorcida do homem da roça, a arte típica de um “caipira astuto, criativo e de mais personalidade que se imaginava, não obstante alguma ingenuidade só para fins comparativos” (FERRETE, 1985, p. 38), utilizando um meio de comunicação de massa bastante difundido na época: o disco. Inicialmente a ideia de Cornélio não recebeu apoio dos proprietários da gravadora sob a alegação de que não havia mercado e nem interesse pelo estilo musical que deseja comercializar: a moda de viola. Cornélio arrumou dinheiro emprestado e conseguiu a produção de 5 mil discos, cuja vendagem superou expectativas. Os discos traziam artistas profissionais do interior e amadores.

Instaurava-se no Brasil, deste modo, a era do disco caipira. Velhos tabus caíam por terra e antigas barreiras preconceituosas vinham abaixo, ao menos por enquanto. Mas, 1929 foi apenas o começo de alguma coisa que se plantava artisticamente, em especial a partir do interior das regiões Centro Oeste, Sudeste e Sul do país. Havia muito mais a ser feito e o caminho a percorrer iria se mostrar longo. (FERRETE, 1985, p. 41).

Em seu trabalho “O rádio dos pobres, comunicação de massa, ideologia e marginalidade social”, a pesquisadora Maria Immacolata V. Lopes (1988) mostra que

⁹ Cornélio Pires nasceu em Tietê, interior de São Paulo, se dedicou a propagar as manifestações caipiras junto à elite e população urbana.

o rádio configurou como o primeiro meio de comunicação de massa implantado no Brasil. Sua linguagem particular demonstrou sua potencialidade como veículo de comunicação popular. “Na década de 30 assiste-se à enorme expansão do número de emissoras. É esta expansão da radiodifusão, condicionada ao suporte financeiro das empresas e suporte político, que está na base da chamada “época de ouro do rádio brasileiro” (LOPES, 1988, p. 110). Por meio do rádio, como veremos a seguir, houve uma manifestação estética do universo rural.

4.1.1 O rádio – pé no mundo, coração na roça

O fato de transmissão radiofônica permitir, pela primeira vez, a recepção instantânea, dentro das casas dos ouvintes, das vozes vivas de locutores, cantores e humoristas, gerou uma espécie de intimidade emissor-ouvinte que acabaria conferindo ao próprio aparelho de rádio, enquanto objeto, uma espécie de humanização. (TINHORÃO, 1981, p. 106)

Nos quase 35 anos em que predominou absoluto como meio de difusão de criações sonoras, o rádio envolveu pessoas em profundidade, explica Mcluhan (1998, p.334). Tinhorão e Mcluhan mostram que o veículo permite essa humanização porque exerce sobre as pessoas um fetichismo tecnológico. Sua magia estava exatamente em emitir sons, cantos, palavras, risos e ruídos familiares pelos quais as pessoas podiam quase que visualizar em sua imaginação todo aquele universo mediado por pequenas caixas sonoras. Além disso, aponta Mcluhan, o rádio propicia “um mundo particular em meio às multidões” (1998, p.335). Essa união de elementos tornava o rádio o meio de comunicação mais completo na conversão psicológica, uma ferramenta que traduzia sublimação e frustrações. “A evolução psicológica da ligação entre o rádio e o ouvinte, partindo da curiosidade inicial para quase humanização do momento seguinte, até chegar afinal ao restabelecimento da realidade e mesmo a crítica desmistificadora do fenômeno de identificação” (TINHORÃO, 1981, p.106). Ressalta-se também que sua grande aceitação no Brasil, mais especificamente, se deve ao fato de que a maioria da população era analfabeta, e a linguagem adotada pelo rádio era capaz de responder as expectativas e sonhos das pessoas, estabelecendo essa dependência afetiva, por meio da oralidade.

Mcluhan pede especial atenção para todo esse processo de introdução do rádio e seus efeitos. Baseados em sua obra percebemos que diferentemente do que ocorreu em países europeus, nos quais a tecnologia do rádio foi implantada em uma sociedade já letrada, povos apoiados em um ideário de identidade e nacionalismo, no Brasil e em outros países da América Latina os efeitos foram bastante diferentes e de certa forma violentos.

De fato, de todas as grandes uniões híbridas que geram furiosa liberação de energia e mudança, nenhuma supera o encontro entre as culturas letradas e as culturas orais. A alfabetização fonética deu ao homem um olho por um ouvido – e está é, social e politicamente, talvez a mais radical explosão jamais ocorrida em qualquer estrutura social. [...] A alfabetização cria espécies de povos muito mais simples do que aquelas que se desenvolvem na teia complexa das sociedades orais e tribais comuns. O homem fracionado cria o mundo ocidental homogeneizado, enquanto as sociedades orais são constituídas de gente diferenciada, não por habilitações especializadas ou sinais visíveis, mas por suas singularidades e misturas emocionais. O mundo interior do homem oral é um aranzel de emoções e sentimentos complexos, que o homem prático do Ocidente há muito desmanchou e suprimiu dentro de si, no interesse da eficiência e da praticabilidade. (1998, p. 68)

Mcluhan argumenta que esse processo de humanização e de dependência afetiva tornou o rádio uma extensão dos sentidos humanos, estabelecendo novos índices relacionais, entre os sentidos particulares e as formas mediadas com as quais nos inter-relacionamos, fazendo-nos vislumbrar esse prestígio que o rádio, enquanto aparelho tecnológico tinha de fazer com que as pessoas se relacionassem com a voz do locutor, tornando-o um ser próximo. O poder do rádio estava justamente em promover essa interação mediada entre emissor e receptor de uma forma quase natural, além de agir, como um sistema propagador de ideologias que difunde formas simbólicas da realidade sem que o receptor se dê conta de que tais mensagens e imagens o afetam, destaca Lopes (1988).

O trabalho de John Thompson (1998) apesar de estar se referindo aos meios de comunicação de massa de modo geral, propõe três tipos de interação que nos ajudarão a entender o papel desempenhado, naquele momento, com o rádio e, posteriormente, com a televisão. A primeira delas, a interação face a face, tem como características ser dialógica e acontecer num contexto de copresença, ou seja, os participantes estão presentes num mesmo sistema de espaço e tempo. Uma con-

versa entre pais e filhos exemplifica esta modalidade. Na sequência Thompson fala da interação mediada, sua realização implica a utilização de um meio técnico para promover o contato dialógico. Um telefonema, por exemplo, em que os participantes não compartilham o mesmo contexto espacial. A última forma é a interação quase mediada estabelecida pelos meios de comunicação. Diferente das outras duas, a interação quase mediada é produzida para um número indefinido de receptores e é monológica.

Os meios de comunicação, em especial o rádio nesse começo, proporcionavam experiências vividas de lazer e entretenimento, predominantemente à região urbana; somente mais tarde, com o surgimento de aparelhos com base de válvulas e amplificadores das ondas captadas pela antena é que o veículo chegou às áreas rurais. Rosa Nepomuceno detalha cenas de São Paulo nesse período de efervescência migratória do campo para cidade, sem perceber que se abriam as portas para a globalização.

São Paulo já alcançara cinco milhões de habitantes e abrigava quase 200 mil imigrantes portugueses e italianos [...] adolescentes desembarcariam das fazendas e pequenas cidades na estação ferroviária de São Paulo, para trabalhar nas fábricas da Barra Funda, da Mooca, do Brás, da Lapa, até poder tirar a viola do saco para viver da música que sabiam fazer, cantando nos circos, participando da odisséia do rádio, gravando discos, se apresentando por todo canto do país. Às vezes até ganhando dinheiro, mas sempre lutando contra a nostalgia da roça, um banzo peculiar, que fez com que o povo saído do interior jamais se adaptasse inteiramente à vida da grande cidade. (2005. p. 18-19).

A pesquisadora relata que nesse ambiente de transformações promovidos pelos meios de comunicação e pelo urbano, o Brasil se descobria belo e múltiplo. O rádio dava conta de propagar as modas de viola e difundir um Brasil “rural, bucólico, romântico, rude, mítico” (2005, p.18), suprimindo de certa forma as carências da grande leva de migrantes que precisavam lutar para sobreviver nas capitais, voltadas ao progresso e à industrialização. Mas também, consumiam pelo mesmo rádio outros ritmos que traria a música novos ingredientes ao estilo sertanejo.

A migração também permitiu a construção de novas experiências de mundo que, segundo Thompson (1998, p. 40) seriam os aprendizados adquiridos no cotidi-

ano. Isso porque o rádio proporciona ao receptor - que em sua maioria era a população vinda das áreas rurais - entrar em contato com uma grande quantidade de materiais simbólicos e mesmo que distante do seu cotidiano, fez com que este refletisse sobre sua própria vida, incorporando ou não, em seu projeto de vida, os elementos, imagens e conceitos ali apresentados. Para Thompson ao interpretar as formas simbólicas, os indivíduos as incorporam, em sua experiência e em seu contexto sócio-histórico, e estas passam a fazer parte da compreensão de si e dos outros. A mediação proposta pelos meios de comunicação interfere cada vez mais na constituição da identidade dos indivíduos, os horizontes de interpretação se ampliam e são permeados por essas informações.

Na recepção e apropriação das mensagens da mídia, os indivíduos são envolvidos num processo de formação pessoal e de autocompreensão - embora em formas nem sempre explícitas e reconhecidas como tais. Apoderando-se de mensagens e rotineiramente incorporando-as à própria vida, o indivíduo está implicitamente construindo uma compreensão de si mesmo, uma consciência daquilo que ele e é de onde ele está situado no tempo e no espaço. (1998, p.45-46).

O pensamento de Thompson demonstra claramente e reforça os efeitos ocasionados pelo rádio e as alterações relacionais e comportamentais entre os indivíduos. A interação quase mediada trouxe uma nova forma de relacionamento denominada por ele como “intimidade não recíproca à distância” (1998, p. 191). Este tipo de relacionamento diz respeito ao estabelecimento de uma forma de intimidade com outros que não compartilham o mesmo ambiente espaço-temporal, ou seja, pode-se desenvolver uma relação de intimidade, de amizade ou compartilhamento com personagens, cantores, sem as exigências típicas daqueles contextos de interação imediata. Uma realidade que poderemos perceber na fala de Tinhorão:

O fascínio que o rádio representava como transmissor de sons e expectativas da grande cidade, alguns cantores passaram a contar com admiradores fanáticos. E foi exatamente da palavra fanático que os norte-americanos, com sua tendência para as abreviações, tiraram de *fanatic* a palavra nova que definiria esse tipo especial de ouvinte: *fan*. [...] A verdade, porém, é que sob o nome de fã se encobria um fenômeno no relacionamento entre o público e os artistas mais representativos da música da era industrial: os fãs

constituíam não apenas a prova da popularidade do artista, mas seu mercado potencial, na hora de vender os discos que registravam as canções por eles popularizadas através dos programas de rádios. (1981, p. 124-125).

Thompson e Tinhorão nos permitem perceber que essa interação quase mediada, apesar de não promover uma reciprocidade imediata, possibilita ao receptor criar uma imagem idealizada dos artistas, de forma mais livre daquela exigida pela realidade das interações face a face. Thompson explica que esse tipo de recepção não é somente uma atividade situada, mas ela é também uma atividade que permite aos indivíduos se distanciarem dos contextos práticos de suas vidas cotidianas. “Ao receber matérias que envolvem um substancial grau de distanciamento espacial (e talvez também temporal), os indivíduos podem elevar-se acima de seus contextos de vida e, por um momento, perder-se em outro mundo”. (1998, p. 43). Um mundo que permitisse, segundo Rosa Nepomuceno (2005), gente que cantasse as saudades dos sertões que haviam ficado distantes, já que os valores rurais e urbanos estavam amalgamados, e a música era o grande elo entre esses mundos.

4.1.2 A música como mediadora do nacional

Na época de “Ouro do rádio” o fluxo interior-capital se intensificava, e os cantores consagrados continuavam a incluir no repertório músicas com temas rurais. Segundo Jesús Martín-Barbero (2003), o processo que liga o rádio a uma longa e vasta tradição de expressões da cultura popular, deve-se ao desprezo que os letrados tinham em relação ao rádio e sua inscrição à esfera popular, ou seja, ao oral. Martín-Barbero explica baseado em P. Terrero o rádio possibilitou “a proximidade de certas tradições do imaginário nacional e popular, da relação de algumas delas com processos de mitificação e crenças populares, ou com a formação da identidade social e cultural dos setores populares” (2003, p. 247). Essa aproximação, como já citado no capítulo 2, se deu em grande parte por meio da música, que ocorria de forma espontânea. Com o rádio, o papel da música como elemento mediador de relações de sociabilidade, tornou-se mais forte, principalmente porque criaram-se vínculos inimagináveis e mais profundos, entre emissor e receptor (TINHORÃO, 1981). Em

1930, Mário de Andrade – escritor modernista e estudioso da cultura popular brasileira -, enxerga a importância da música como ferramenta para um projeto nacionalizador. Tal iniciativa de Mário de Andrade é destacada por Martín-Barbero que enxerga na ação do modernista a tentativa de “estabilizar uma expressão musical de base popular, como forma de conquistar uma linguagem que concilie o país na horizontalidade do território e na verticalidade das classes. Pode-se resumir assim o lugar atribuído por Mário de Andrade à música no projeto nacionalizador” (2003, p. 250). Assim como na roça, na cidade a música popular seria responsável pela conexão que liga o *ethos*¹⁰ e o *pathos*¹¹, uma vez que esta ligaria todo o sentir do homem a sua origem. José Hamilton Ribeiro explica que a importância da música na formação cultural na definição de Câmara Cascudo se deve ao fato de que nós brasileiros “somos filhos de raças cantadeiras e dançarinas” (2006, p.20).

Na pesquisa de campo, Mário de Andrade registrou centenas de milhares de manifestações sonoras do povo brasileiro. Entretanto, aponta Rosa Nepomuceno, o modernista se rendeu aos “versos cheios de *vancês*, concordâncias inexatas e construção ingênua, mas com grande sentimento de amor à terra” (2005, p.19) das músicas de João Pacífico¹², um dos ícones da música caipira. Esse tipo de música demonstrava o resultado da formação de um povo mestiço: havia nelas a “incorporação social do gesto produtivo [...] e a legitimação cultural do ritmo que aquele gesto continha”. (MARTÍN-BARBERO, 2003, p. 251).

Desta maneira a música caipira de raiz exerce a função de registrar os acontecimentos de uma sociedade predominantemente analfabeta, assegurando que essas lembranças não se percam com o tempo. Mas que tempo é esse? O tempo do rural ou do rural inserido no urbano. A dúvida se explica devido grande parte do repertório de músicas caipiras que conhecemos marcar a transição do meio rural para o urbano, dificultando a compreensão e delimitação de música caipira de raiz e mú-

¹⁰ A palavra *ethos* significava para os gregos antigos a morada do homem, isto é, a natureza, uma vez processada mediante a atividade humana sob a forma de cultura, faz com que a regularidade própria aos fenômenos naturais seja transposta para a dimensão dos costumes de uma determinada sociedade. Disponível em: <www.scielo.com.br> Acesso em 27.nov.2009

¹¹ A palavra *pathos* significa para os gregos um tipo de experiência humana, ou sua representação em arte, que evoca dó, compaixão ou uma simpatia compassiva no espectador ou leitor. Disponível em: <www.scielo.com.br> Acesso em 27.nov.2009

¹² “João Pacífico” - João Batista Silva (1910 – 1998) , filho de escrava com branco, representava muito bem o caipira. Foi o criador do que chamava de “toada histórica” – forma de contar uma história por meio da música, aberto com um elemento descritivo na forma de um declamado. Cabocla Tereza uma de suas mais importantes obras foi construída nesse esquema. (RIBEIRO. 2006. p. 49)

sica sertaneja, expressões que geram certa rivalidade e enorme controvérsia entre seus artistas e estudiosos.

4.2 No urbano, novos espaços de integração

A inserção do homem do campo no urbano lhe proporcionou novas experiências, como também o introduziu a novos espaços de socialização e de manifestação de sua cultura e de seu entretenimento. Esses novos espaços de comunicação na área urbana, para esse público específico, iniciaram-se com o rádio, por meio dos programas de auditórios e posteriormente migraram para a televisão. Tinhorão (1991) demonstra como essa mudança introduziu o caipira nos meios de comunicação.

Da mesma forma, na área da cultura e do lazer, essas diferenças levam o homem do campo a divertir-se normalmente em grupos (suas festas, realizadas ao ar livre, propiciam o canto e a dança coletivos), enquanto na cidade tenderá a reunir-se em locais fechados (o que acaba conduzindo o ato de divertir-se à fórmula do espetáculo, com a divisão entre o público e o artista, e, no plano musical, ao aparecimento da arte individual da canção. (1991, p. 183)

Em 1940, apontam os estudos de Tinhorão (1981) que o rádio brasileiro assume definitivamente a sua vocação de teatro. Neles foram construídos auditórios muito concorridos pelas grandes camadas urbanas. “Isso ia permitir em pouco tempo a representantes do povo subirem no palco, já agora para fazer o público ouvir também suas vozes, aproveitando o aparecimento do tipo de programa de maior representatividade popular do rádio: os chamados programas de calouros” (1981, p.56).

Eram os programas de calouros a grande oportunidade para os inúmeros artistas vindos do interior com suas violinhas ganharem reconhecimento e alçar vãos mais altos, cantando canções que tratavam de realidades ainda vividas nas memórias dos migrantes.

Acima do desejo de entretenimento e do prazer estético, persistem como força canalizadora interesses de categorização social, através da profissionalização numa esfera de atividade onde as perspectivas de alta remuneração econômica, de prestígio, popularidade e até de glória, se apresentam irresistivelmente tentadoras para um grupo social cujas oportunidades de enquadramento na estrutura global, e mesmo ocupacional, têm-se mostrado tradicionalmente tão limitadas (TINHORÃO, 1981, p.57)

Apreciado principalmente pelas camadas mais pobres, formada por operários de fábricas, migrantes da roça e negros, os programas de auditório representavam uma realidade sociológica de grande dimensão, conforme aponta pesquisa realizada em 1967, por João Batista Borges Pereira. Segundo ele, os programas de calouros se tornariam uma miragem para muitos dos participantes, que acreditavam que o rádio iria descobrir suas qualidades artísticas e passar do anonimato para o mundo do estrelato. “O fato, porém, de as camadas populares urbanas brasileiras ainda não estarem bem estruturadas, transformava quase sempre essa tentativa idealista de ascensão social numa dramática experiência pessoal” (1967 apud TINHORÃO, 1981, p. 58). Mas é verdade, também, que apesar das decepções de alguns, foi por meio dos programas de calouros que muitos dos “astros” do rádio, tornaram-se logo depois, ‘astros’ da televisão que chegava na década de 50 e se utilizava da mesma estrutura originária do rádio.

Desde seu começo a televisão se mostrou um veículo em constante metamorfose, sua hegemonia em detrimento dos outros meios de comunicação de massa se deve porque ela conseguiu assumir a direção intelectual e moral sobre a sociedade (MATTELART, 2007). Além disso, se mostrou um veículo totalmente híbrido, conseguindo reunir num mesmo meio de comunicação as aptidões do teatro, cinema e rádio. As transformações tecnológicas introduzidas com a cultura de massa, principalmente pelos meios de difusão eletrônica, rádio e televisão, produziram um impacto atordoante ao dissolver dentro si a polaridade erudita/popular. Assim, a cultura de massa colocou em movimento a circulação de formas simbólicas em suas múltiplas formas, níveis, setores, tempos e espaços, afirma Lúcia Santaella (2003, p.52).

A televisão foi talvez a principal responsável por esse fenômeno “com seu apetite voraz, devoradora de quaisquer formas e gêneros de cultura, que tende a diluir e neutralizar todas as distinções geográficas e históricas, adaptando-as a padrões

médios de compreensão e absorção” (SANTAELLA, 2003, p.56). É fácil notar na fala de Santaella que a televisão se utiliza das formas simbólicas da cultura para atrair telespectadores que possam consumir seus produtos midiáticos. Um consumo desenfreado, diga-se de passagem, uma vez que o aparelho em pouco tempo se espalhou nos lares brasileiros, proporcionando o contato com culturas díspares. Eugênio Bucci, explica que isso se deve ao fato de que “o sujeito só vê o objeto ao qual sabe dar nome. No olhar, só ganha visibilidade o que tem lugar na linguagem” (2008 apud MARTINS, 2008, p.107), ou seja, a televisão se utilizou do gênero música e de outras formas simbólicas da cultura caipira e do formato desenvolvido pelo rádio para atrair o público. Ela sabia que, utilizando essa fórmula de proximidade, garantia o sucesso do primeiro programa televisivo brasileiro exibido o Show na Taba, que fazia referência à habitação dos índios e sua programação era uma cópia do que acontecia nos programas de auditório realizados pelas emissoras de rádio, a diferença é que agora o público podia ver a imagem de seus artistas.

Em Martín-Barbero vemos que para as massas populares a televisão, apesar de representar um entretenimento, nesse momento introdutório, servia também para “fazer experimentos com sua vida cotidiana” e para “ver reiterados os códigos de costume”, dando imagem e voz a uma identidade cultural. (2003, p. 279). Nesses programas de auditório, artistas da música caipira atraíam grande multidão. A televisão começava a exercer um papel ideológico e a proporcionar troca de influências entre campo e cidade. “Valores profundamente arraigados no homem interiorano chegavam à vida das metrópoles, assim como as novidades do progresso, embrulhando toda uma forma de pensar e ser, modificavam o cotidiano da roça” (NEPOMUCENO, 2005, p. 159). Martín-Barbero analisa que essa influência promovida por meio da cultura de massa conseguia amenizar o impacto dos choques existentes, empreendendo a seu modo uma síntese da cultura tradicional e das imposições da cidade, permitindo conectar o que vem da cultura rural com a cultura urbana (2003, p.280). Entretanto, nos aspectos políticos e econômicos, a globalização evidenciava as diferenças nos estratos sociais, como também no âmbito da difusão da informação e da cultura, destaca.

A partir de 1960 as formas simbólicas do caipira eram motivos de lucro para indústria cultural que agora, além das músicas, também era explorada no cinema

por meio de Amácio Mazzaropi¹³ e seus filmes que, inseridos num contexto socioeconômico de avanço das práticas capitalistas, destoavam do caipira que não abandona valores tradicionais baseados na honestidade, solidariedade e família, comenta Soleni Fressato (2008), em seu artigo “O Caipira Jeca Tatu: uma negação da sociedade capitalista?”. Fressato apresenta dois dados históricos importantes para compreender por que a música caipira sofreu desvantagens com a televisão. O primeiro dado seria que a limitação de importações promovida pela Segunda Guerra Mundial estimulou o desenvolvimento da indústria nacional, o que proporcionou a coexistência de um modo de vida mais urbano e moderno com outro mais rural e conservador. Esse ponto acentuou fortemente as diferenças. O urbano estaria relacionado ao progresso, à modernidade, enquanto o rural era interpretado como portador de elementos de atraso. No campo da comunicação, a música caipira começava a disputar espaço com outros estilos musicais, como a bossa nova, que representava “melhor” o país naquela fase de desenvolvimento. “Esse não era apenas um novo gênero que surgia, mas um estilo de vida que tão bem traduzia o charme e a sofisticação de uma fatia da alta classe média da capital da república” (NEPOMUCENO, 2005, p.159), sendo aos poucos a música caipira colocada de lado pelas emissoras de televisão, exatamente por ser o avesso do que a cidade moderna representava.

Para Martín-Barbero isso ocorre devido à televisão ser especialista em absorver as diferenças, sendo essa uma forma de negá-las:

Nenhum outro meio de comunicação tinha permitido o acesso a tanta variedade de experiências humanas, de países, de povos e situações. Mas também nenhum outro jamais as controlou de tal modo que, em vez de implodir o etnocentrismo, terminasse por reforçá-lo. Ao conectar o espetáculo com a cotidianidade, o modelo hegemônico de televisão imbrica em seu próprio modo de operação um dispositivo paradoxal de controle das diferenças. (2003, p. 263).

¹³ O ator e cineasta Amácio Mazzaropi (1912 a 1981) foi o responsável pela divulgação do caipira no cinema. O sucesso de seus filmes atraiu multidões de pessoas ao cinema, sendo seus filmes considerados líderes de bilheteria no Brasil. Ao todo foram 34 filmes sendo que o último (Maria Tomba Homem) não chegou a ser concluído. Com exceção dos seus nove primeiros filmes, o restante de suas obras foram todas produzidas por sua própria empresa de cinematográfica; PAM Filmes, localizada na cidade de Taubaté, onde viveu boa parte de sua vida.

Esse paradoxo de controle das diferenças faz com que a televisão não seja enxergada apenas como um maior investimento econômico, mas também como uma complexa organização industrial responsável pelo...

[...] refinamento qualitativo dos dispositivos ideológicos. Imagem plena da democratização desenvolvimentista, a televisão “realiza-se” na unificação da demanda, que é a única maneira pela qual pode conseguir a expansão do mercado hegemônico sem que os subalternos se ressintam dessa agressão. (MARTÍN-BARBERO, 2003, p. 261)

Com isso, diz Martín-Barbero, a televisão estaria cumprindo seu papel de discursar ao máximo número de pessoas, reduzindo as diferenças ao mínimo, exigindo o menor esforço do decodificador de entender sua mensagem e chocando minimamente os preconceitos socioculturais da maioria. A princípio essa ideia propagada pela TV comercial de massificação e alienação não se enquadraria à TV Educativa, que é onde se encontra nosso objeto.

4.2.1 TV Cultura – educativa e cultural

Em meados de 1960 surgem no Brasil emissoras voltadas a propagar material educativo e cultural: as TVs Públicas¹⁴. Criadas no período de redemocratização do país apesar dos propósitos de ênfase na educação, cultura e cidadania as TVs públicas ainda estão distantes de desempenhar as propostas de origem. Com uma trajetória cheia de interferências políticas, as TVs públicas enfrentam dificuldades para sobreviver devido a falta de uma política clara em relação à utilização dos meios de comunicação a serviço da sociedade. A observação é feita por Ângela Carrato, mestre em comunicação, pela Universidade de Brasília, no artigo “A TV Pública e seus inimigos”. Apesar desse dilema, Carrato afirma que “a emissora que

¹⁴ Por TV Pública entende-se a que possui autonomia política e financeira. Seus dirigentes possuem mandato definido e não podem ser substituídos dependendo dos interesses do governante e a emissora conta com orçamento próprio. (CARRATO, 2005)

mais se aproxima deste modelo é a TV Cultura¹⁵, mantida pela Fundação Padre Anchieta¹⁶ (2005).

A TV Cultura estreou em junho de 1969, no formato televisão educativa. Antes a emissora pertencia ao grupo Diários Associados, do empresário Assis Chateaubriand. Com o slogan "um verdadeiro presente de cultura para o povo", desde seu início a TV Cultura buscava a educação e cultura ao povo, relata Jorge da Cunha Lima (2009), organizador do livro que conta a história dos 40 anos da emissora. Cunha Lima mostra que as dificuldades de se manter a emissora levou o empresário em 1963, Chateaubriand a firmar parceria com o Governo do Estado de São Paulo, consolidando sua proposta diferenciada, com dez horas de programação educativa. Um incêndio em 1965 acumulou despesas devido a instalação em uma nova sede, colaborando desta forma para a venda da emissora para o Governo Estadual. Desta maneira a TV Cultura se tornaria a segunda emissora educativa do país.

Ana Claudia Martins citando Eugênio Bucci enfatiza que o papel desempenhado pela TV pública deve ser diferente daquele das TVs comerciais que têm sua programação baseada na demanda do mercado publicitário. "A TV pública precisa seguir as demandas da sociedade: informação, cultura e educação" (2008, p. 108). Esses três pilares, segundo Bucci irá contribuir para a construção de um cidadão consciente e crítico. Isso se torna uma verdade, segundo o autor, a partir do momento em que a TV pública busca outras formas de seduzir seu público. Mas é papel da TV pública seduzir? Ou seria informar, formar e educar?

Sua vocação é problematizar essa modalidade primitiva de sedução – ou de mendicância afetiva. Ela quer sim, desmontar esse jogo sem saída e desmascarar as armadilhas. A proposta da comunicação que ela faz é uma proposta mais incerta, mais ingrata, menos demagógica, mais provocativa – indispensável para a diversificação das linguagens. Ou será assim ou ela não conseguirá deixar de ser linha auxiliar da indústria do entretenimento, às vezes até lhe fornecendo produtos para a comercialização. A televisão

¹⁵ A TV Cultura é uma emissora de televisão brasileira com sede em São Paulo. Emissora pública de caráter educativo e cultural, foi fundada em 15 de junho de 1969 na capital paulista, gerando programas de televisão educativos que são transmitidos para todo o Brasil via satélite e através de suas afiliadas em diversas regiões do Brasil.

¹⁶ Fundação Padre Anchieta, uma fundação sem fins lucrativos que recebe recursos públicos, através do governo do estado de São Paulo, e privados, através de propagandas, apoios culturais e doações de grandes corporações.

pública não quer público cativo como quer a televisão comercial. Ela não funciona como cativo, mas como emancipadora e incubadora. (2008 apud MARTINS, 2008. p. 109)

Bucci acrescenta que a qualidade em uma TV pública não se refere ao número de televisores ligados em sua programação indicando grande audiência, que se reflete no serviço de mercado e consumo. Se refere sim a uma audiência mediada pelo conteúdo, formato e estética da programação.

Por isso mesmo a televisão pública tem um compromisso com as identidades culturais da nação, as quais derivam da criação regional resultante de manifestações, entendimentos, valores e comportamentos próximos do homem e do seu habitat. E o regional pode produzir-se tanto o grotão dos confins quanto num quarteirão da metrópole. E isso, para a televisão pública, não é um paradoxo, mas uma nova compreensão dos valores regionais, que às vezes ficam escondidos pelo excesso de divulgação dada aos modelos artísticos consagrados e pela absoluta falta de cobertura por parte dos meios de comunicação. Ao contrário das televisões comerciais, a televisão pública deve utilizar-se do máximo da força criativa dos produtores independentes locais, para revelar com mais autenticidade esses valores regionais da cultura da arte, da educação e da informação. (ibidem, p. 111)

Observando-se os caminhos pelos quais a TV Pública vem se enveredando, o pensamento de Bucci chega parecer ingênuo. Ideia reforçada na dissertação, Martins que trata do papel da educação na TV pública. Com bases no pensamento de Bucci, Martins explica que o objetivo seria sim a educação, mas, não a concorrência, e sequer, ocupar o papel desempenhado pela escola. A finalidade da TV pública seria:

Proporcionar ao seu público-alvo uma educação complementar, que possa ir além do conteúdo oferecido pelas escolas tradicionais. O caráter educacional de um canal público também precisa considerar a arte, a cultura local e regional, mostrar toda a forma de cultura e lazer independentes, principalmente aquelas expressões culturais e artísticas que não têm espaço na tv comercial. (MARTINS, 2008. p. 111)

Foi com essa visão que a TV Cultura inseriu em sua programação uma das manifestações mais marcantes da cultura paulista. Manifestação essa que retrata a identidade cultural e que nas TVs comerciais não encontrou o espaço almejado do início. A TV Cultura (2006) possibilitou um espaço para se refletir “o que o interior do país possui de mais genuíno por meio de modas de viola, música de raiz, lendas, “causos” e danças folclóricas”: o programa Viola Minha Viola.

4.3 Viola Minha Viola - Eta programa que eu gosto

Lampião de gás
Lampião de gás
Quanta saudade
Você me traz

Da sua luzinha verde azulada
Que iluminava a minha janela
Do almofadinha lá na calçada
Palheta branca, calça apertada

Do bilboquê, do diabolô
Me dá foguinho, vai no vizinho
De pular corda, brincar de roda
De benjamim, jagunçu e chiquinho

Lampião de gás
Lampião de gás
Quanta saudade
Você me traz

Do bonde aberto, do carvoeiro
Do vossoureiro, com seu pregão
Da vovózinha, muito branquinha
Fazendo roscas, sequilhos e pão

Da garoinha fria, fininha
Escorregando pela vidraça
Do sabugueiro grande e cheiroso
Lá no quintal da rua da graça
Lampião de gás

Lampião de gás
Quanta saudade
Você me traz

Minha São Paulo
Calma e serena
Que era pequena, mas grande demais
Agora cresceu, mas tudo morreu
Lampião de gás
Que saudade me traz (Zica Bergami, 1958)

O grande fluxo urbano-rural que existia em São Paulo na década de 1980 refletia as consequências de uma economia que não atendeu as necessidades do homem do campo, que encontrou na indústria uma solução financeira. São Paulo trazia em sua composição moderna uma sentimentalidade rural, fosse nos gestos de sua população, que preservava costumes rurais e ainda estava fortemente enraizada na conduta do homem da cidade, fosse nos versos de músicas caipiras cantadas, pela maioria da população paulista. Sons que falavam de uma ausência, de uma saudade, dos bons tempos. Em meio ao cenário de uma cidade, como diz a letra da música de Zica Bergamini “que era pequena, mas grande demais” chegava de mansinho como todo bom caipira, o Viola Minha Viola. Afeito a sua natureza caipira, sua estreia na televisão não poderia deixar de retratar uma outra característica marcante do caipira: a religiosidade.

O relógio marcava 19h, do dia 13 de maio de 1980, dia de Nossa Senhora de Fátima, quando a TV Cultura de São Paulo liberou a vinheta de abertura. Ao toque instrumental de “Cabocla Tereza”, os apresentadores Moraes Sarmiento e Nonô Basílio davam as boas vindas ao programa que trazia em sua grade música caipira, modas de viola, causos, lendas e danças folclóricas.

Pouco tempo depois, Nonô Basílio, infeliz na capital paulista, que crescia aceleradamente, decidiu voltar para Minas, sua terra natal. “Um dia a Nídia Licia me chamou: Você não gostaria de trabalhar em um programa de música raiz? É um programa que está pegando muito, apresentado pelo Moraes Sarmiento”, relembra Inezita Barroso (2009), que em agosto de 1980 passou a dividir o palco com o amigo até 1997, quando ele veio a falecer, permanecendo então Inezita como única mediadora do programa.

Nesse percurso temporal de quase 30 anos, o Viola Minha Viola se tornou o principal divulgador e testemunha da história da música caipira na televisão. Pelo seu palco já passaram Tônico e Tinoco, Tião Carreiro e Pardiniho, João Pacífico, Aauto Santos entre tantos outros artistas de renome. Também contribuiu para revelar artistas como: Pena Branca e Xavantinho, que após descobertos pela comunicação de massa, entre os maiores feitos musicais da dupla, está o fato de terem gravado clássicos da MPB. Revelou ainda Helena Meireles, que saiu do Mato

Grosso do Sul e após sua passagem pelo programa, foi aclamada pela crítica brasileira e estrangeira, mesmo tendo iniciado sua carreira já idosa. “É preciso resgatar nossas raízes e divulgar os artistas que estão espalhados por este país”, afirma Inezita (1990), que revela em sua fala uma das principais funções do programa, a “preservação” da cultura caipira por meio da música que é mediada pelo Viola Minha Viola. Em sua afirmação de resgate de raízes, percebemos, por parte de Inezita, certo preconceito em relação à música sertaneja com apelo comercial. Conforme define Nepomuceno (2005), apesar de Inezita Barroso ter nascido no bairro da Barra Funda, na década de 20, sempre foi apaixonada pelas coisas da cultura popular, o que a tornou uma personagem única, no cenário da música brasileira.

Vibrante e apaixonada, profunda conhecedora da cultura popular, segura nas suas posições, é referência obrigatória desse universo que começa e termina na roça, no sertão, no cerrado, no pantanal, nas caatingas, nas fronteiras e nos mais remotos cantos do país, onde ainda se faz a música legítima de um povo (2005, p. 324)

O curioso nessa fala de Nepomuceno é que Inezita ignora qualquer manifestação que seja produzida no centro urbano. Nota-se uma complexidade dos paradoxos, a própria Inezita não é caipira “autêntica”, é da capital, estudou música clássica e acaipirou-se pelos meios – rádio, disco, posteriormente cinema e TV. Seu contato com a cultura caipira se dava quando passava suas férias nos sítios de seus parentes no interior de São Paulo. Parece-nos, também, que as experiências do caipira que migrou do campo para cidade, e que inclusive é o público de seu programa, não tem o menor valor, pelo menos no discurso da apresentadora, já na prática, tendo em vista as duplas que se apresentam nos programas, filhos de cantores de música raiz, por exemplo, como é o caso de Daniel, Cesar e Paulinho, entre outros, o discurso parece mudar. Somente aquilo que é produzido na roça, no sertão, no cerrado, no pantanal, nas caatingas, nas fronteiras teria valor como cultura. Nota-se aqui que fronteiras representam o encontro, a mistura, a mestiçagem de culturas díspares. O que reforça a ideia de Herder, de que não existe cultura pura, apesar de Inezita manter firme suas posições de que o Viola Minha

Viola preserva suas raízes. Nesse sentido percebemos que um dos conflitos do Viola Minha Viola é essa necessidade de localizar a origem da música caipira de raiz e diferenciá-la totalmente da música sertaneja, com apelo comercial. Por ser grande conhecedora do assunto, Inezita revelou a Nepomuceno lamentar pelas duplas que trocaram o som da viola pela música sertaneja moderna, como foi o caso da dupla Chitãozinho e Xororó.

Eles tiveram berço, conhecem a música do interior, o pai cantava, eles distanciaram tanto daquilo que se quiserem gravar um disco com modas de violas, ninguém vai gostar. Nem o público deles, nem o que gosta disso, não tem mais volta¹⁷. (2005, p. 326).

Inezita Barroso, assim como outros apreciadores da cultura popular, principalmente no que tange à cultura caipira de raiz, não aceitam as transformações introduzidas pela indústria fonográfica, primeiramente, e hoje, na cultura das mídias, na música que representa o homem da roça, como poderemos notar na citação a seguir:

As baladas e rancheiras com roupagem pop cantadas em terças por Chitãozinho e Xororó criaram um **abismo intransponível entre os dois mundos** – o da música tradicional e o da sertaneja moderna, que agora ganhava sua forma mais acabada. Foi nessa época que os puristas inventaram adjetivos pouco amigáveis para defini-los, como **sertanojos**. (NEPOMUCENO, 2005, p. 198 – grifo nosso)

A citação de Rosa Nepomuceno refere-se à modernização da música caipira, que a partir da dupla Chitãozinho e Xororó, na década de 80, se tornou mais complexa e híbrida ao incorporar elementos e arranjos musicais de outras culturas e gêneros musicais, distanciando-se da melodia da viola, das experiências vivenciadas no campo e transformando-se em uma música com apelo mais comercial, embora José Ramos Tinhorão (1991), venha de certa forma discordar do embasamento de Nepomuceno e afirmar que a música caipira deixou de ser raiz a partir do momento

¹⁷ Recentemente a dupla Chitãozinho e Xororó gravou cd com várias músicas produzidas pelos ícones da música caipira com a participação de vários artistas da música popular brasileira.

em que a indústria fonográfica tornou-a música comercial, com o surgimento dos discos nos anos de 1929 e 1930. A partir daí, segundo o autor surgia “na cidade uma música caipira destinada a transformar-se, enquanto música comercial, nos estilos globalizados sob o nome genérico de *música sertaneja*” (1991, p. 189). Tinhorão ainda ressalta que música caipira de raiz “autêntica”, essa só foi ouvida com a produção do selo independente de Cornélio Pires, como já mencionado.

Essas gravações pioneiras de modas caipiras da área de São Paulo, realizadas em duas séries intituladas Folclórica e Regional (e havia ainda a Humorística), conservam muito fielmente o espírito da música da região de onde provinham as próprias duplas de instrumentistas e cantores. E, como Cornélio Pires viajava pelo interior para colocar pessoalmente os discos entre o público da mesma origem, pode-se dizer, que apesar de apresentarem-se já sob a forma de produto industrial e comercial, tais composições podiam ser consideradas realmente caipiras e folclóricas. Foi apenas quando a fábrica norte-americana Victor, alertada pela existência desse mercado de música rural, entrou na competição em outubro de 1929, criando a sua Turma Caipira Victor, que a música caipira paulista se transforma, de fato, em música popular urbana de estilo “sertanejo”. E se fosse preciso fixar uma data para marcar essa transição, essa seria 27 de outubro de 1929, quando a expressão *moda-de-violão* – desconhecida em selos de discos até o advento das gravações de Cornélio Pires – aparece pela primeira vez na etiqueta de um selo Victor. (1991, p. 191)

Ou seja, de acordo com Tinhorão, muito antes das inovações de Chitãozinho e Xororó, a música caipira de raiz já havia se tornado música sertaneja. O jornalista Carlos Haag (2009) explica que a confusão pode estar no processo de migração, na dualidade histórica sociocultural representada pela velha oposição entre o campo e a cidade. Segundo Raymond Williams (1989) tal dicotomia, campo e cidade, evidencia uma forte relação com a terra, que podemos entender aqui como local de origem, da qual “todos nós, direta ou indiretamente, extraímos nossa subsistência, e as realizações da sociedade humana. E uma dessas realizações é a cidade” (1989, p.11). O autor completa que inseridos na cidade, os milhares de migrantes das áreas rurais percebiam o contraste retórico da vida urbana com a da roça, tendo uma perda inevitável da inocência do campo. Haag explica que a partir desse aspecto os migrantes têm a necessidade de elaborar canções que falam da ausência da natureza, idealizada, e reiteram a dor da perda, a saudade, uma nostalgia dos bons tempos. Sen-

timentos esses que o Viola Minha Viola ainda busca manter vivos e latentes em seu público.

Outro ponto levantado pela pesquisadora é que muitas dessas composições que retratam o campo foram produzidas por pessoas urbanas, como é o caso de um dos clássicos da música caipira “Tristeza do Jeca”, de Angelino de Oliveira. De acordo com Tinhorão e Haag, a música do dentista, escrivão de polícia e dono de loja, foi uma das primeiras músicas a se aproximar do modelo original da “toada paulista”. Tristeza do Jeca também marcou essa transição entre os meios rural e urbano.

Gravada por “caipiras” e “sertanejos”, nos “bons tempos do cururu autêntico” assim como nos “tempos modernos da música ‘americanizada’ dos rodeios”, Tristeza do Jeca é o grande exemplo da notável, embora pouco conhecida, fluidez que marca a transição entre os meios rural e urbano, pelo menos em termos de música brasileira. (HAAG, 2009, p. 80)

Heloísa Starling explica que essa sensação de desenraizamento se deve ao fato de que inserido na área urbana, o migrante não consegue se adaptar totalmente à realidade de um modo de vida que a modernidade lhe exige e é nas canções rurais produzidas em sua maioria no meio urbano por pessoas que vivem entre o campo e a cidade, mas que se consideram do campo, que evocam seu saudosismo.

Nasce uma canção que procura sugerir que, nesse enredo problemático chamado Brasil, existe algo permanente sem lugar e isso contendo todos os lugares, todas as ausências, tudo o que pode vir a ser: o fundo arcaico do mundo rural projetado sobre uma sociedade primitiva que vive longe do espaço urbano e que é, aparentemente o seu avesso. (2009, apud HAAG, 2009, 81-82)

Na tentativa de explicar o cerne da questão música caipira de *raiz*, Romildo Sant’Anna (2000) se atém aos valores de cultura e civilização para categorizar “raízes” e elucidar o que venha ser esse gênero. Segundo o autor, a categoria raízes remonta a tempos imemoriais e a-históricos e se revela por meio da criatividade e espontaneidade do caipira – por isso só pode estar inserida em seu próprio contexto, que ele considera primitivo e original. Seu aporte teórico baseado em Simone Weil,

afirma que “o ser humano tem sua raiz por participação real, ativa e natural na existência de uma coletividade que conserva vivos certos tesouros do passado e certos pressentimentos do futuro” (SANT’ANNA, 2000, p. 19-20). Assim, para Sant’Anna a noção de raiz pressupõe a totalização da vida do caipira no tempo e no espaço, e a moda caipira de raiz é aquela que efetiva esta totalização, o que a torna compreensível apenas em seu próprio contexto. Deste modo, tanto as toadas e modas-de-violão gravadas em disco como os shows caipiras seriam “simulacros” da sociabilidade e dos ritos caipiras, surgindo reproduções infiéis que visam assegurar a aura das canções (2000, p.20). O autor busca demonstrar que as raízes são parte de uma literatura popular brasileira, herdada de uma tradição européia, que tem suas origens nos trovadores medievais, que no Brasil chegaram com os portugueses e cresceram com a mestiçagem.

Diante de tudo que já foi exposto, e apoiado em Martín-Barbero (2001), parece-nos que a necessidade de embasar e atribuir uma condição de “pureza” da música caipira de raiz em detrimento da música sertaneja, por Sant’Anna, é algo que cai por terra quando esse se utiliza da expressão mestiçagem, que já evoca o processo de misturas em que a própria condição caipira está inserida. O que também observamos é que esse “abismo intransponível” citado por Nepomuceno, analisado a partir dos processos de hibridação propostos por Nestor Canclini (2006) não se revelam tão profundos e intransponíveis assim. A perda sentida pelo homem da roça, que transferido para cidade percebe essa ruptura, é estudada por um grupo da Universidade Federal de Minas Gerais, por meio do “Projeto República” (2009), que reafirma o exposto por Starling, da necessidade de se encontrar um lugar com o qual não se tem mais um contato direto.

Quando os laços que ligam esse homem as suas referências históricas, culturais e sociais vão se perdendo e essa ruptura o impossibilita de estabelecer um sentimento de pertencimento o compositor reclama, através da narrativa musical, uma contrapartida. Um espaço onde os homens possam se ligar a partir de uma vivência comum e particular. É essa relação que possibilitará a construção de uma identidade em relação à terra que habitam. A evocação desse lugar, afastado no tempo, mas ao qual sempre se pode voltar, atenuaria o choque resultante da dificuldade em compreender um mundo com o qual o homem do campo não mais se identifica. A constante ameaça de perda do lugar pátrio fez esses compositores sonharem com um lugar, às vezes preso ao passado, capaz de resguardar a identidade e os va-

lores ameaçados por uma modernização excludente. (PROJETO REPÚBLICA, 2009).

Entretanto o antropólogo Alexander Dent, em sua pesquisa, esmiúça essa ameaça sentida pelo caipira urbano diante das ansiedades generalizadas que as mudanças e a modernização trouxeram. Porém assegura, “essa ‘ruralidade’ não deve ser entendida literalmente como referências ao campo, mas fazer uso do espaço para ressaltar a fragmentação do indivíduo e a perda do passado idílico que seus adeptos acreditam ter sido arrasado pela urbanização” (2009 apud HAAG, 2009, p.84). O antropólogo relata que essa sensação de perda da identidade diante das novidades não seria um privilégio dos primeiros migrantes.

Dent explica que o crescimento do gênero sertanejo coincide com a democratização do país, exatamente no período das incorporações de outros arranjos na música de Chitãozinho e Xororó. Nas letras das canções sertanejas desse período relata, estão críticas veladas às narrativas de progresso que eram centrais aos ‘milagres econômicos’ coercitivos das ditaduras militares.

Após 1985, com a redemocratização, muitos grupos passaram usar o gênero sertanejo como alternativa às narrativas de progresso da ditadura, em especial aquelas associadas com urbanização, industrialização e orientação para o futuro. O olhar para trás, saudoso do passado perdido, foi subitamente mobilizado com vigor para problematizar discursos de brasilidade e da aceitação impensada do progresso pelo progresso. (2009 apud HAAG, 2009, p.85)

Enfatiza ainda que não interpretemos essa posição por parte do caipira urbano como sendo uma posição menos conservadora.

Os gêneros musicais rurais também criticaram a modernidade da globalização como tendo mais um caráter corruptor do que progressivo. **No lugar do esquecimento do local, da história e da terra, o sertanejo propõe a necessidade de cada um se reconhecer como rural, valorizar o passado ideal e enriquecido com o sangue dos irmãos.** (p. 85 - grifo nosso)

Percebemos na citação de Dent reflexos do que Viveiros de Castro (2002) fala do processo de inconstância da alma selvagem, quando este diz que na inconstância “é a troca e não a identidade o valor fundamental a ser firmado” (2002, p 206). Esse processo se dá em todo contexto histórico da música caipira, ou sertaneja, principalmente quando, inserido no urbano, utiliza-se de outras ferramentas que contribuem para a difusão da cultura, como é o caso da televisão, especificamente do Viola Minha Viola. Célia Romea Castro (2006), que faz um estudo sobre a comunicação do homem na cidade, explica que nas sociedades orais, a importância de se transmitir a informação, crônicas e lendas, músicas era considerada indubitável. Agora a comunicação midiática audiovisual - que é o caso do Viola Minha Viola - contribuiu para apresentar e recriar espaços próximos ou distantes, impulsionando assim a formação de um imaginário coletivo. “A televisão incide, com sua poderosa cotidianidade, no desenvolvimento de uma memória coletiva” (2006, p.18).

4.3.1 A mediação cenográfica

Quando a televisão se utilizou das experiências do rádio com os programas de auditório, construía um novo espaço de socialização para aqueles que chegavam do campo à cidade. No caso do Viola Minha Viola, além de se tornar de certa forma espaço de resistência, se mostrou profícuo também na reativação da memória de seu público, primeiramente por meio das modas caipira de raiz, e também por meio de simulacros que compunham sua cenografia.

Se a música apresentada no programa imprime no público do Viola Minha Viola, como já mencionou Heloísa Starling, uma saudade, uma nostalgia, uma lembrança de campo, idealizada, a cenografia também contribui para que esses sentimentos dos “bons tempos” reforcem e reafirmem por meio da ação da memória coletiva uma identidade, como explica Eclea Bosi:

Pude perceber essa força da memória coletiva, trabalhada pela ideologia, sobre a memória individual do recordador, o que ocorreu mesmo quando este participou e testemunhou os fatos, poderia portanto nos dar uma descrição diferenciada e viva. [...] Parece que há sempre uma NARRATIVA COLETIVA privilegiada no interior de um mito ou de uma ideologia. E essa

narrativa explicadora e legitimadora serve ao poder que a transmite e difunde. Há portanto uma memória coletiva produzida no interior de uma classe, mas com poder e difusão, que se alimenta de imagens, sentimento, ideias e valores que dão identidade àquela classe. (2004, p. 17-18)

Em seus quase 30 anos de exibição ininterrupta, o Viola Minha Viola já possuiu cerca de 20 cenários, conforme levantamento feito junto à TV Cultura. Desde sua estreia na televisão, todos os cenários, com exceção do último, traziam elementos que atualizavam a memória do público que acompanha o programa.

Por meio de levantamento iconográfico encontramos essas imagens em todos os seus cenários. O primeiro cenário, enquanto o programa era gravado em estúdio, pode-se dizer que era móvel. A representação trazia o quintal de uma casa simples, feita de pau-a-pique, telhado de taipa, com roupas no varal, árvores secas que remetiam à ideia de um sertão, simplicidade, carro-de-boi. O pano de fundo sempre se alternava com o sol e a lua pintados em uma espécie de lona.

Quando passou a ser gravado no teatro, o programa ganhou cenário fixo, mas sempre remetendo à temática caipira; nessa sequência, os cenários retrataram estação de trem, um armazém, uma praça rodeada de casas coloridas, bem características da cidade do interior. Entre todos os cenários o que mais caracterizou a cultura caipira, na opinião de Inezita, foi a cozinha caipira. “É muito gostoso de fazer o Viola, principalmente agora no teatro com aquele cenário que está lá” (2009), conta ela em uma entrevista que registra a memória oral da TV Cultura. O cenário trazia o fogão de lenha, mesa e bancos de madeira, utensílios domésticos e uma variedade muito grande de alimentos típicos da roça.

Em 2008, o programa ganhou novo cenário, inspirado nas festas populares brasileiras. Fitas coloridas lembram as folias de reis e as festas santas e uma cortina com dois mil fuxicos¹⁸, feitos artesanalmente, também enfeita o cenário. Como consta em seu site (2009), a equipe de direção e produção buscou valorizar a diversidade de sons da música caipira, uma matriz que influenciou diversos gêneros da música brasileira. Entretanto, essas mudanças de cenário, que por cerca de 20 vezes se apresentou como novidade e sempre reforçou uma identidade caipira, é um mecanismo típico da TV, como meio visual e dinâmico.

¹⁸ Fuxico: espécie de flor de pano feita artesanalmente.

Desta maneira, utilizando-se da ideia de Ecléa Bosi, os cenários contribuem para a preservação de uma “história mais densa de substância memorativa no fluxo do tempo. Aparece com clareza nas biografias; tal como nas paisagens, há marcos no espaço onde os valores adensam” (2004, p. 24).

Dessa forma tanto a música como a circulação das formas simbólicas, contidas no cenário, e os causos narrados, funcionam como articuladores da memória, impulsionados pelos meios de comunicação, reforçando vínculos com esse grupo que participa e assiste ao programa, independente da temporalidade e pluralidade das matrizes culturais. “Há uma memória popular sendo constantemente acionada e ativada pela produção industrial da cultura, e o que ativa essa memória não é da ordem dos conteúdos e nem sequer dos códigos, é da ordem das matrizes culturais” (MARTÍN-BARBERO, 2003, p. 178). Seriam essas matrizes culturais responsáveis pela sobrevivência de uma identidade em meio a indústria cultural.

Trata-se de uma matriz simbólico-dramática que não opera por conceitos e generalizações, mas por imagens e situações, e que rechaçada do mundo da educação oficial e da política, sobrevive no mundo da indústria cultural desde o que segue sendo um poderoso dispositivo de interpelação e constituição do popular. (2003, p.168)

Seu pensamento vem de certa forma mostrar que a cultura popular, inserida no meio de comunicação, elimina a distância entre o familiar e o estrangeiro. Ou seja, se torna antropofágica, híbrida, desmistificando a ideia de que ao ser inserida nos meios de comunicação perderia seu encanto, podendo desaparecer, o que não ocorreu, como demonstra Lúcia Santaella.

Não obstante o poder de que se revestem, contra todo os prognósticos, os meios de massa não levaram as formas mais tradicionais da cultura, a cultura superior, erudita, e as culturas populares, ao desaparecimento. Provocaram, isto sim, recomposições nos papéis, cenários sociais e até mesmo no modo de produção dessas formas de cultura, assim como borraram suas fronteiras, mas não apagaram sua existência. (2005,p.56)

Toda essa discussão levantada pelos autores acima nos faz entender porque o Viola Minha Viola tem um público bastante fiel, sendo apontado pela própria emissora como uma das principais audiências da casa. Isso considerando que o programa é exibido em uma emissora pública, na qual o fim principal é formação educativa e cultural das pessoas e a audiência do programa representa um traço, comparada à audiência das TVs comerciais. Entretanto, os adeptos e apreciadores do programa são uma das grandes preocupações para a continuidade das representações caipiras no Viola Minha Viola

4.3.2 A fidelidade do público

“Esse público não é fiel, é tarado”, conta Inezita Barroso, entre risos, à jornalista Josiane Giacomini Alves (1999), que cobre o caderno de televisão do jornal Correio Popular, de Campinas. A fidelidade do público do Viola Minha Viola é comemorada pela apresentadora que revela que muitos desses fãs acompanham o programa desde sua estréia em 13 de maio de 1980. “Muitos, não perderam um programa, uma gravação. Ela começa às duas horas da tarde, mas às 9 horas eles já estão lá”, em frente ao Teatro Franco Zampari, local em que acontecem as gravações. Nota-se que a fala de Inezita Barroso demonstra uma grande preocupação com os apreciadores e adeptos do Viola Minha Viola, como constata José Hamilton Ribeiro, “a platéia do Viola Minha Viola é normalmente constituída apenas por velhos” (2006, p. 246) e não consegue atrair o público jovem para a realizar a “preservação da cultura”, fato que durante nossa análise do programa não temos como negar, uma vez que são os idosos o público que constantemente preenche a platéia do Viola Minha Viola. Em maio de 1980, quando o programa estreou na televisão, a maioria do público havia acabado de deixar a roça e todo esse universo era uma constante. Hoje, quase 30 anos depois, muitas coisas mudaram. Segundo dados do último censo, a população brasileira está mais velha. A observação foi feita na comparação dos censos de 1991 e 2000. A porcentagem de homens e mulheres que estão com 60 anos ou mais aumentou de 7,8% para 9,3%. Não precisamos titubear em afirmar que muitos desses participantes que ainda hoje acompanham o progra-

ma são migrantes que deixaram a roça em busca de uma vida melhor na cidade, ou já vivendo na cidade se caipirizaram, como foi o caso da própria Inezita.

Resgatando Laraia (2003), percebemos que o público encontra no Viola Minha Viola características que o torna pertencente a um grupo, a uma cultura, e se utilizam do programa, como meio de comunicação e como um espaço de resistência a fim de garantir uma identidade. Uma identidade mestiça, como podemos perceber em alguns dos participantes, que se utilizam de chapéus e coletes da cultura sertaneja *country* para ir ao programa, o que de certa forma, mais uma vez, contradiz o referencial de uma cultura caipira raiz pura, defendida por Inezita. E reforça o pensamento desta dissertação de que o caipira é um ser mestiço em suas formas e manifestações, como argumentamos apoiados em Martín-Barbero (2003), Nestor Canclini (2006) e Amalio Pinheiro (2004) e é ratificado por Nepomuceno quando diz, que na cidade “o homem do campo transmutou-se, camaleônico, envolvido pela cultura do forasteiro, seduzido pelas novidades da civilização, querendo conforto de alpargatas em lugar dos pés descalços, da roçadeira substituindo a foice” (1999, p.27).

Em relação à participação do público jovem no programa, notamos que a maior dificuldade seria que muitos desses jovens possuem outro repertório e gosto de estilo musical, como nos falam Carmem Lúcia Amorin e Ferraz Lima em sua dissertação “O telespectador jovem e a TV Cultura de São Paulo”, de 2008. A dissertação trata da participação do jovem nos programas da emissora da TV Cultura que segundo a autora, é um telespectador camaleônico, muito mais, entendemos, do que o caipira que se transformou num ser camaleônico ao entrar em contato com a cidade, como afirmou Nepomuceno. De acordo com Lima:

É natural e salutar que o jovem e o adolescente em processo de experimentação, seja um ser meio “camaleão”, mutável, volúvel, volátil. E, ser volúvel numa emissora de televisão, significa mudar de conteúdos, formatos, linguagens, num ritmo acelerado que é o ritmo da juventude”, (LIMA, 2008, p. 81).

Outro fator também apontado na pesquisa elaborada por Lima seria de que poucos jovens dão importância a questões que não fazem parte de seu contexto. O que não é o caso de Rafael Rizzato, de 18 anos, que declarou em entrevista referen-

te aos 28 anos do Viola Minha Viola que é um adepto fiel do programa. “Freqüento o Viola desde os 12 anos. Eu acompanhava minha mãe, mas quando ela não vinha, eu cabulava aulas para assistir o programa. Agora, trabalho no período da manhã e, assim que saio do serviço, corro para o Franco Zampari” (2008) Entretanto, este jovem, não tão jovem assim, não é a representação perfeita da massa.

Possivelmente, para o público, o programa seja o único referencial midiático do passado. Na fala de Inezita Barroso percebemos como isso deixa de ser uma constatação e passa a ser um fato.

Eles adotaram mesmo o programa, tem gente do nosso auditório que está há 27 anos acompanhando. Alguns já morreram. Aqueles fiéis mesmo você pode ver. Às vezes aqueles moderninhos falam: precisa trocar essa platéia, (desprezo) tem uns velhos lá na frente. Como, como trocar essa platéia? Aí é que está a graça, as figurinhas são tão marcantes que já fizeram um tipo de clubinho fora do Viola”. (TV CULTURA, 2009)

Em outra citação da apresentadora “Eles se tornaram uma grande família; aqui eles encontram os amigos e colocam a prosa em dia” (2009), o programa promove uma realidade muito visível nas cidades do interior de São Paulo e que na metrópole se torna difícil.

Apoiando-nos em Peirce, por meio de Santaella (1988), percebemos que a ligação da semiótica de Charles Sanders Peirce, com a perpetuação do programa Viola, Minha Viola, está na comunicação do signo, que repleto de sons e gestos, remete a uma experiência simbólica vivida. Tal experiência permite ao interprete, por meio das músicas e das outras formas simbólicas, a construção de uma semiose entre dois mundos: o urbano e o rural.

A base de toda essa formação sígnica, está no relacionamento do ícone utilizado no programa, ou seja, a música caipira. Apesar do Viola Minha Viola ser produzido no centro urbano, a linguagem remete o receptor ao espaço/tempo em que signo transmitido pela música e outras formas simbólicas permite a construção poética da arte. Isso significa que apesar de toda a carga trazida através dos sons e gestos caipiras, o programa é análogo, ou seja, remete apenas a uma lembrança do que seria a vida no campo através dos ícones do cenário, do conteúdo impresso nas composições e melodias dos instrumentos musicais. Coelho Netto no livro “Semióti-

ca, informação, comunicação” utiliza o pensamento de Gaston Bachelard, para exprimir a sensação de primeiridade da arte; “a poesia em seu sentido maior e primeiro de construção, se apresentaria como um momento onde o que está em jogo é uma passagem, fenomenológica, para imagens invividas, imagens que a vida não prepara e que o poeta cria” (1980, p. 56).

Obviamente, que a construção analógica que a TV Cultura faz do campo num espaço totalmente moderno e o reconhecimento de tais ícones por parte do receptor apresenta indícios de uma relação direta com o objeto, mesmo o signo não sendo real. Há ali, uma ação por parte do público que no momento em que ouviu a letra da música permitiu que a semiose ocorresse, incorporando marcas do objeto.

Numa associação do programa com a teoria formulada por Lúri Lotman (1978), a linguagem empregada permite a comunicação, a partir do momento em que a informação contida na letra da música é utilizada como ferramenta de tempo e não de espaço. A mensagem permite a essas pessoas se localizarem num instante de suas vidas, guardado no campo da memória.

A partir daí é possível dizer que a poética das músicas apresentadas no Viola, Minha Viola integra os sistemas modelizantes secundários, aos quais pertencem todos os objetos semióticos, como se refere Lotman. “Todos os aspectos dos modelos sobrepostos à consciência - incluindo a arte - podem ser definidos como sistemas modelizantes secundários” (1978, p. 11). Dessa perspectiva, pode-se compreender uma das preocupações do Viola, Minha Viola, que é o de resguardar a memória da cultura caipira. Se o conteúdo não for compreendido por um outro público poderá ser abandonado e esquecido.

O fato bem conhecido da incompreensão testemunha que nem toda informação é assimilada. Para que o receptor compreenda, o emissor da informação é indispensável à existência de um intermediário comum: a linguagem. (LOTMAN, 1978, p. 8)

Nesse ponto, como esclarece Lotman, a língua aparece como código mediante o qual o receptor decifra o significado da comunicação que lhe interessa. Ainda no caso de um programa com a temática caipira, no qual a própria terminologia é estigmatizada, “o preconceito abarca tudo o que o caipira traz com ele - inclusive a

música”, como afirma o jornalista José Hamilton Ribeiro (2006. p. 235). Principalmente no atual contexto, no qual, as pessoas confundem o que vem a ser música de raiz e música sertaneja, esta produzida pela indústria cultural. O estereótipo da imagem do caipira traz grande dificuldade para os jovens da geração high-tech de experimentar as mesmas sensações, pois estão inseridos num outro repertório, num outro contexto.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho surgiu de um anseio pessoal de auto-conhecimento. Sua trajetória passou pela desconstrução de conceitos e ideologias enraizadas e possibilitou compreender a complexidade das culturas e sua manutenção em constante transformação. Para um pesquisador da área da Comunicação poder vivenciar essa experiência através de leituras de Martín-Barbero, Nestor Canclini, Amalio Pinheiro, Darcy Ribeiro entre outros que nos ajudam a entender a cultura constitui uma ferramenta importante para compreender um mundo mestiço em suas formas e gestos, que permite o acontecimento de um fenômeno sensível, sem precisar excluir o imaginário, os projetos os símbolos e as utopias.

E quem é o caipira? Para Cornélio Pires seriam os filhos de nossas brenhas. Para Antonio Candido seria o homem simples. Darcy Ribeiro responderia que o caipira seria uma mestiçagem do europeu português, com o índio e negro. Essas definições dão conta do caipira que vivia na roça. Mas, quem são os caipiras que migraram para a cidade em busca de melhores condições de vida?

Já reclamava Cornélio Pires, em 1910, que o caipira havia perdido sua essência após ser inserido na modernidade. O grande incentivador da cultura caipira, e o primeiro a utilizar da aparelhagem moderna para divulgar as músicas caipiras por meio dos discos de 78 rotações se contradizia quando afirmava que foram os meios de comunicação rápida que haviam tirado o encanto da roça (NEPOMUCENO, 2005, p. 27). Realmente, o processo de urbanização do caipira fez com que se perdesse muito de sua cultura. Em todo o repertório caipira, são poucas as regiões do país que ainda cultivam festas como a Folia de Reis, Festa de São Gonçalo, danças típicas do caipira como catira, cateretê, ou desafios harmoniosos como os cururus.

A inserção do caipira na cidade, o fez refletir e buscar um campo idealizado. O Jeca das músicas, revela Carlos Haag, não se interessa pelo meio rural da miséria, das catástrofes naturais, mas é íntimo e sentimental, e foi nesse seu tom que a música, caipira ou sertaneja, ganhou forma. “A canção popular conserva profunda nostalgia da roça. Moderna, sofisticada e cidadina, essa música foi e é igualmente roceira, matuta, acanhada, rústica e sem trato com a área urbana” (2009, p. 80).

Em busca de suas raízes, a música descobriu-se mestiça em toda sua formação, entretanto sua participação ativa no campo foi uma constante. Mesmo quando as dicotomias campo e cidade confundiam os migrantes que, insatisfeitos com a vida urbana, produziam na cidade canções que contavam suas experiências no campo.

Os meios de comunicação logo deram conta desse nicho mercadológico, bastante promissor. A introdução do caipira nos meios de comunicação ativou ainda mais os processos de mestiçagem da cultura.

Primeiramente foi o disco, na sequência veio o rádio, que difundiu sons, cantos, palavras, risos e ruídos familiares pelos quais as pessoas podiam quase que visualizar em sua imaginação todo aquele universo. José Ramos Tinhorão (1981) ressalta que a humanização que o rádio ganhou era capaz de responder as expectativas e sonhos, estabelecendo uma dependência afetiva, principalmente porque era por meio do rádio que os migrantes, muitos deles analfabetos, se educavam.

Essa educação, revela Marshal McLuhan (1998), e processo de dependência e humanização do rádio propiciou ao iletrado uma ampliação dos sentidos, que ficaram mais aguçados com a televisão. Os meios audiovisuais foram importantes para a construção de uma memória coletiva. Sua participação mediando algo tão complexo como a cultura caipira, faz-se também um espaço complexo, no caso do Viola Minha Viola. Espaço de resistência, um dos poucos programas no gênero, mantém viva a mediação da cultura caipira, sobretudo da música de raiz, para as antigas e novas gerações, ainda que sua audiência numérica seja insignificante diante de outros produtos televisivos. Por outro lado, como qualquer elemento complexo, a TV sofre interferências de outras formas de cultura, por mais que Inezita Barroso proclame “preservar a cultura pura”, isso não é verdadeiro. Não há pureza possível àquilo que já nasceu, por natureza, híbrido, mais ainda com as mudanças de cenário, a incorporação de orquestras de violas, a inserção de duplas mais voltadas ao sertanejo moderno do que à música de raiz propriamente dita. Esse raciocínio se completa com o pensamento do antropólogo Alexander Dent, citado por Haag, que enaltece a necessidade de se terminar com as dualidades caipira e sertanejo. Ele conclama a cada um se reconhecer como rural e reforça que mesmo com as antipatias de alguns a música sertaneja é um excelente espelho do país e convive harmoniosamente entre o antigo e moderno.

E antes ela (a música caipira) lamentava as raízes quebradas com a migração, hoje celebra a impotência diante do amor. A viola conecta o passado com o futuro, com estudantes se esmerando para aprender ritmos arcanos por meios digitais. A ruralidade é, acima de tudo, popular porque se vive no campo e na cidade ao mesmo tempo. (2009, apud HAAG, 2009, p. 85)

Talvez a sobrevivência da cultura caipira passe, exatamente por estar aberta, às modificações, o que faz dela um objeto escorregadio, nômade, que permanece nas brenhas, nos entremeios, nos interstícios entre o consagrado e o novo. Daquilo que pode ser apreendido, sobra esse gosto do inapreensível, do fugidio, memória boa, fugaz e irrepitível, como um certo gosto de café de saco com bolo de fubá, de ontem e de agora.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Alceu Maynard. **Cultura popular brasileira**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ALVES, Josiane Giacomini. Inezita celebra 45 anos de viola e seresta, **Correio Popular**, Campinas/SP, 01 maio 1999. Antena TV, p. 6-7.

BARROSO, Inezita. “Viola, Minha Viola” estréia novidades. **O Estado de São Paulo**, São Paulo. 07.set.1990. Entrevista.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: LIMA, Luiz Costa. **Teoria da comunicação de massa**, Rio de Janeiro/RJ: Paz e Terra, 1990

BELTRÃO. Luiz. **Folkcomunicação**. Porto Alegre: Edipucrs, 2001.

BEYHAUT, Gustavo. Dimensão cultural da integração na América Latina. **Estudos avançados**, São Paulo, v. 8, n.20, jan./abr. 1994

BOSI, Ecléa. **Cultura de massa e cultura popular** – leituras de operárias. São Paulo: Vozes, 1972.

_____. **Memória e Sociedade** – lembranças de velhos. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. **O tempo vivo da memória** – ensaios de psicologia social. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **Os caipiras de São Paulo**. Brasiliense: São Paulo, 1983.

CAMINHA, Pero Vaz. **Carta a El Rei D. Manuel**. São Paulo/SP: Dominus, 1963. Disponível em: <<http://www.cce.ufsc.br/~nupill/literatura/carta.html>> Acesso em 02 fev. 2009

CANCLINI, Nestor G. **Culturas Híbridas** – estratégias para entrar e sair da modernidade. Trad. Heloísa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa; Trad. da Introdução. Gênese Andrade. São Paulo: Edusp, 2006.

CANDIDO, Antonio. **Os parceiros do Rio Bonito**. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2001.

CANEVASSI, Massimo. **Fetichismos Visuais** – Corpos Eróticos e MetrÓpole Comunicacional. São Paulo: Ateliê, 2008.

CARRATO. ÂNGELA. **A TV Pública e seus inimigos**. Brasília/DF: UNB, 2005.

CASTRO. Célia Romea. As cidade literárias e a recriação comunicativa dos espaços urbanos. In: PRYSTHON, Ângela (Org). **Imagens da cidade espaços urbanos na comunicação e cultura contemporâneas**. Porto Alegre/RS: Sulina, 2006.

CHARTIER, Roger. **A história cultural** – entre práticas e representações. Lisboa/Portugal: Difel, 1988.

COELHO NETTO, J. Teixeira. **Semiótica, informação e comunicação diagrama da teoria do signo**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

CUCHE. Denys. **A noção de cultura nas ciências sociais**. Bauru: EDUSC; 2002.

CUNHA LIMA. Jorge. **Uma história da TV Cultura**. São Paulo: IMESP, 2009.

DE, Jefferson. **Dogma feijoada** - o cinema negro brasileiro. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2005.

EAGLETON, Terry. **A ideia de cultura**. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

_____. **Depois da teoria** – um olhar sobre os estudos culturais e o pós-modernismo. São Paulo: Civilização Brasileira, 2005

ELIOT, T. S. **Notas para uma definição de cultura**. Trad. Geraldo Gerson Souza. São Paulo: Perspectiva, 2008.

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

FRESSATO. Soleni. O caipira Jeca Tatu: uma negação da sociedade capitalista. In: IV ENECULT. Salvador/BA, p. 4-10p, maio 2008.

HAAG. Carlos. Saudades do Jeca no século XXI. **Pesquisa Fapesp**. São Paulo, p. 80-85, out. 2009.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu Silva, et. al. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2001.

_____. **Da Diáspora: Identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: UFMG: Representações da UNESCO no Brasil, 2003.

HOGGART, Richard. **As utilizações da cultura**. Lisboa/Portugal: Editorial Presença, 1973.

HOLANDA. Sergio Buarque. **Raízes do Brasil**. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 1986.

JACKSON, Luiz Carlos. **A tradição esquecida** – os parceiros do Rio Bonito e a sociologia de Antonio Candido. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: FAPESP, 2002.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura um conceito antropológico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003

LIMA, Carmem Lúcia A. F.. **O telespectador jovem e a TV Cultura de São Paulo**. 2008, 185f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo/SP, 2008.

LOBATO, Monteiro. Uma Velha Praga. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 1914. Disponível em: <<http://sigma.cptec.inpe.br/queimadas/material3os/mlobato.htm>>. Acesso em 02 fev. 2009.

_____. **Urupês**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1945.

LOPES, Maria Immacolata. **O rádio dos pobres: comunicação de massa, ideologia e marginalidade social**. São Paulo: Edições Loyola. 1988.

LOTMAN, Iuri. **A Estrutura do Texto Artístico**. Tradução Jasna Paravich Sarhan tradução do original russo, 1978. 21 f. Dissertação (Mestrado Lingüística e Línguas Orientais) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - Universidade de São Paulo, 1978.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensão do homem**. São Paulo: Cultrix. 1998.

MARTINO, Luiz C.. De qual Comunicação estamos falando? In. HOHLFELDT, Antonio; MARTINO, Luiz C.; FRANÇA, Vera Veiga (Org). **Teorias da Comunicação – Conceitos, escolas e tendências**. Petrópolis/RJ: Vozes, 2001.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações** - comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ. 2003.

MARTINS, Ana Claudia. **Telejornal diário: cultura contemporânea e televisão pública**, 2008. 132 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) Programa de Comunicação e Cultura. Universidade de Sorocaba, Sorocaba/SP, 2008.

MATTELART, Armand. NEVEU, Érik. **Introdução aos Estudos Culturais**. São Paulo: Parábola Editorial, 2004.

MATTELART, Armand. MATTELART, Michèle. **História das Teorias da Comunicação**. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

MARQUES DE MELLO, José. **Mídia e Cultura Popular**. São Paulo: Paulus, 2008.

NEPOMUCENO, Rosa. **Música Caipira - da roça ao rodeio**. São Paulo: Editora 34, 2005.

OLIVEIRA, Susan A. **Literatura e Sociedade na cultura caipira: comentários sobre oralidade em Antonio Candido**. Anuário de Literatura 7. 1999. p. 221-240. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article>> . Acesso em: 05 mar. 2008.

PAVAN, Ricardo. **O Sertanejo midiaticizado**: gêneros e mediações na conexões popular/massivo. Unirevista, São Leopoldo/RS. v. 1, n. 3, julho.2006. Disponível em: <www.unirevista.unisinos.br/_pdf/UNIrev_Pavan.PDF>. Acesso em: 13.set.2009.

PIRES, Cornélio. **Conversas ao Pé-do-Fogo**. Itu/SP: Ottoni Editora, 2002.

PINHEIRO, Amalio. **Aquém da identidade e da oposição** - formas na cultura mestiça. Piracicaba/SP: Editora Unimep, 1995

_____. Por entre Mídias e Artes, a Cultura. **GHREBH**. São Paulo. nov. 2004. Disponível em: <www.revista.cisc.org.br/ghrebh6/artigos606amalio.htm>. Acesso em: 13. out.2009.

_____. Mestiçagem latino-americana. **O POVO**, Fortaleza/CE. 10 maio 2008. Vida & Arte.

PROJETO REPÚBLICA. Belo Horizonte/MG: UFMG, 2009. Disponível em: <<http://www.ufmg.br/projetorepublica/v1/page/tradicao.php?tipo=&mlid=0&id=187&parent=186>> Acesso em: 05.nov.2009

QUEIROZ, Maria Isaura de Pereira. **O Campesinato Brasileiro**: ensaios sobre civilização e grupos rústicos do Brasil. São Paulo: Vozes, 1973.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

RIBEIRO, José Hamilton. **Música Caipira** – as 270 maiores modas de todos os tempos. São Paulo: Globo, 2006.

SAINT-HILARIE, Auguste. **Viagens à província de São Paulo**. São Paulo: Livraria Martins Editora: São Paulo, 1972.

SANTAELLA, Lúcia. **Culturas e artes do pós-humano**. São Paulo: Paulus, 2003.

_____. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 1998.

SANT'ANNA, Romildo. **A moda é viola** - ensaio de cantar caipira. SP: Arte & Ciência; Marília, SP: Ed. Unimar, 2000.

SANTOS, Milton. **Metamorfoses do espaço habitado**. São Paulo: Hucitec, 1988.

SCHMIDT, Cristina. **Folkcomunicação**: uma metodologia participante e transdisciplinar. Revista Internacional de Folkcomunicação, São Bernardo do Campo/SP. v. 1, n. 3, 2004. Disponível em: <www.revistas.uepg.br/index.php?journal=folkcom&page=article&op=viewFile&path%5B%5D=574&path%5B%5D=408>. Acesso em: 30 nov. 2008.

SETUBAL, Maria Alice. **Vivências caipiras** – pluralidade cultural e diferentes temporalidades na terra paulista. São Paulo: CENPEC; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2005.

THOMÉ. Renata V. B., **A cidade de Mário Andrade**. 1997. 150 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Programa de Sociologia, Unicamp, 1997.

THORTON, John. **A África e os africanos na formação do mundo atlântico 1400-1800**. Trad. Marisa Rocha Motta. Rio de Janeiro: Campus/Elevar, 2003

THOMPSON, John B. **A mídia e a modernidade** - uma teoria social da mídia. Petropolis: Vozes, 1998.

_____. **Ideologia e cultura moderna** - teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa. São Paulo: Editora Vozes, 2007.

TINHORÃO. José Ramos. **Música popular do gramofone ao rádio e tv**. São Paulo: Editora Ática, 1981.

_____. **Pequena história da música popular** - da modinha a lambada. São Paulo: Art. Editora, 1991.

TITIEV, Misha. **Introdução a antropologia Cultural**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.

TORRES, Célia Cristina. **Representações do negro em Cidade de Deus** - uma análise descritiva de quatro personagens do filme. 2008. 122f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2008.

TV CULTURA. Memória Oral. FUNDAÇÃO PADRE ANCHIETA: São Paulo.: Disponível em: <<http://www.iptvcultura.com.br/sections/ondemand/?id=511>> Acesso em: 18.out.2009.

_____. Viola Minha Viola. FUNDAÇÃO PADRE ANCHIETA: São Paulo. Disponível em: <<http://www.tvcultura.com.br/violaminhaviola/>> Acesso em: 18.out.2009

VIOLA, Minha Viola completa 28 anos com muitas novidades e público fiel. 28 maio 2008. Disponível em: <www.saopaulo.sp.gov.br/sis/lenoticia.php?id+95018&c=6>. Acesso em: 17 mar. 2009.

VILELA, Ivan. **O caipira e a viola brasileira**. Sonoridades Luso-Afro-Brasileiras, 2005. p. 173-189. Disponível em: <http://www.ivanvilela.com.br/sobre/artigo_caipira.pdf>. Acesso em: 15 jul. 2007.

VIVEIROS DE CASTRO. Eduardo. **A inconstância da alma selvagem**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

WILLIAMS, Raymond. **O Campo e a Cidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. **Cultura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008.

**ANEXO A:
Viola Minha Viola estréia novidades**

519 COMUNICAÇÃO/TV/TV CULTURA

"Viola"

07 SET 1997

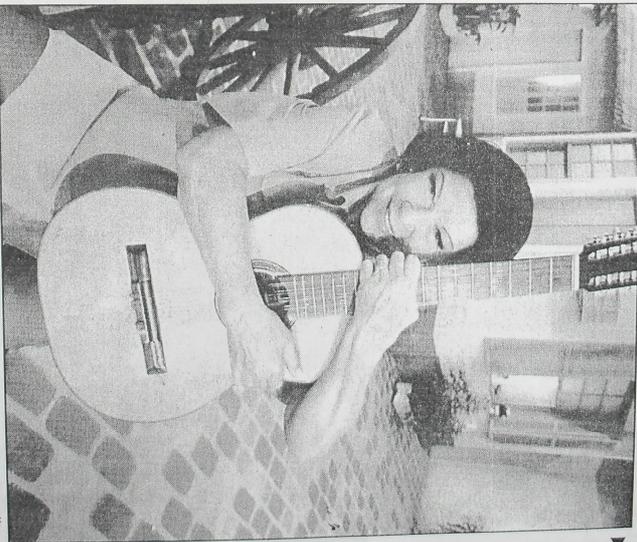
O E S

'Viola, Minha Viola' estreia novidades

Há 17 anos no ar, Inezita Barroso começa a contar histórias e a fazer entrevistas

CARLA FRANÇA

O Viola, Minha Viola, programa exibido aos domingos, às 10 horas, pela Cultura, vem valorizando há 17 anos os artistas que cantam músicas de raízes brasileiras. Sob o comando de Inezita Barroso, que é acompanhada por Robertinho do Acordeon e o grupo Seu Regional, vai ao ar com novo cenário a partir da próxima semana. "Ninguém aguentava mais o antigo", brinca Inezita. Além disso, a apresentadora passa a fazer entrevistas e a contar lendas e canções. "É preciso resgatar nossas raízes e divulgar os artistas que estão espalhados por este país." Entre os artistas que ganharam fama após se apresentarem no programa, está a dupla mineira Pena Branca e Xavantinho e a



Inezita: "É preciso resgatar nossas raízes e divulgar artistas"

violinista Helena Maiteres. Depois de uma casa de cabo e uma estação de trem, agora o palco do Viola, Minha Viola será uma praça, rodeada de casas coloridas, bem características de uma cidadezinha do interior. Um armazém será o ponto da prosa e o centro da praça, o da cantoria. "Estou achando ótimo, porque agora vou poder me movimentar mais", diz Inezita.

O programa continua a ser gravado no Auditório Cultura, na Avenida Tiradentes, na zona norte da capital. "O público faz uma verdadeira festa", diz Inezita. "É homem dançando com homem, mulher com mulher."

Moda da pinga - Quem diria que a apresentadora nascida na capital, herdeira de um sobrenome quatrocentista (seu verdadeiro nome é Inês Madalena Aranha de Lima Barroso), deixou o balé clássico e o piano para criar a moda da pinga. "Existe coisa mais gostosa do que o som de uma viola?", pergunta Inezita. "Essa música é sagrada."

ANEXO B:
Antena TV – Uma festa ao som de viola

519-COMUNICAÇÃO/TV/CULTURA

RAC
REVISTA DE ACADEMIA
DE CIÊNCIAS E LETRAS

ANTENA TV

Viola, Minha

Campinas,
1º de maio de 1999
Ano I - Número 10

DIVULGAÇÃO

Uma festa ao som de viola



**TV Cultura
exibe hoje especial
que comemora os 19
anos de Inezita
Barroso à frente do
Viola Minha Viola**

Páginas 6 e 7



Inezita celebra 45 anos de viola e s

JOSIANE GIACOMINI ALVES

O vozeirão é forte, com sotaque um pouco arrastado, típico das pessoas do interior. Mas ao contrário do que se imagina, ela nasceu em São Paulo, no bairro da Barra Funda. O sotaque é um traço da infância, passada nas fazendas dos tios em cida-

des como Campinas, Itirapina, Itapira e até um pouco mais longe, "lá pelas bandas de Presidente Prudente". Assim é Inezita Barroso, que comanda há 19 anos o programa Viola Minha Viola, da TV Cultura, e que em 99 estabeleceu uma outra marca: 45 anos de profissão. Inezita Barroso é a exatamen-

te o que revela no vídeo: autêntica. Diz que abandonou a carreira de atriz - pelos idos de 54, época da Vera Cruz - quando o estúdio já não tinha dinheiro para realizar suas produções e a distribuição dos filmes começava a ficar precária. "Daí fiquei mesmo em televisão, dis-

co e teatro", lembra.

Hoje, às 21h30, no Dia do Trabalho, a TV Cultura exibe um *Viola Minha Viola* especial, que vai contar um pouco da trajetória da apresentadora. A gravação do programa - realizada no último dia 20 de abril, no Sesc Pompéia, em São Paulo - "foi uma festa muito bonita", adianta Inezita, porque teve vários convidados e bom humor. "Quem apresentou foi o Wandi (Doratiotto), do programa Bem

Brasil. Trocamos de lugar (entre risos). Ele ficou apresentando e eu fiquei sentadona lá, só ouvindo. Aí, convidaram uma porção de gente e todo mundo compareceu. Foi o Sérgio Reis, o Pena Branca e Xavantinho, as Irmãs Barbosa, o Borghetinho, o Jair Rodrigues e o Domingos. Foi muito gostoso porque são todos amigos e tocaram em minha homenagem."

Segundo a apresentadora, o ponto alto da gravação foi a presença de Zica Bergami, autora do *Lampião de Gás*. "Ela subiu ao palco e cantou comigo seu maior sucesso."

Com a vida corrida - própria de quem vive nas grandes cidades -, Inezita tem seu tempo ocupado por várias atividades profissionais. As segundas, terças e quintas pela manhã grava o seu programa de rádio e às quartas e quintas, a partir das 14 horas, o da tevê. "Tem dia que nem almoço, vou direto. Já acostumei", explica.



Borghetinho, destaque do programa de hoje, com Inezita

Cantora comemora hoje, na Cultura, 19 anos à frente do Viola Minha Viola

Cantora dá aulas de folclore

Inezita Barros dá aulas de Folclore Brasileiro para a turma do curso de Turismo da Faculdade de Capital. Em casa, a labuta continua: tem que ler um caminho-de cartas - "uma média de cento e poucas por semana" - que recebe do programa de rádio (o *Estrela da Manhã*, apresentado na Cultura AM, das 5 às 7 horas) e dar atenção para seus bichos - um cachorro chamado Corisco, um passarinho e uma tartaruga, sem falar nas plantas.

Mesmo durante as férias, diz, não dá para fugir muito da rotina. "Primeiro, porque não posso ficar fora de casa muito tempo. O meu cachorro é um carnaval. Ele é agarrado em mim pior que uma criança. E para levar, não é todo lugar que você pode." Por outro lado, admite que é "amarrada" na sua criação. "Quanto mais eu arranjo outro bicho, mais presa eu fico. Mas eu gosto."

Quando está em casa, Inezita conta que só consegue ver tevê ou ler um livro quando vai para a cama. Em frente à telinha, diz, passeia por todos os canais. "Sou fuçadeira. Não sou fanática por programa nenhum e não acho bom. Só quando você consegue seguir aquilo todo dia, mas prende muito. Novela, por exemplo. Tem umas lindas, mas não dá para assistir. E eu não sou tão fanática de gravar capítulo para



Inezita: nervosismo no palco desde o início de carreira

ver depois. Não dá." Mesmo completando 45 anos de profissão, Inezita reconhece que ainda fica nervosa, realizando qualquer uma de suas atividades artísticas. "Se não ficar, é como se eu não estivesse dando valor, sabe? Tem que sofrer", diz, outra vez entre risos. "Mesmo quando comecei a cantar, ainda criança, ficava nervosa. Mas não adianta, a emoção não pára."

"Quero respeito às

Inezita Barroso concedeu a seguinte entrevista a *Antena TV*:

Antena: Qual é sensação de completar 45 anos de carreira?

Inezita: Muito boa. Agora a gente está sossegada, não tem problema.

Há quanto tempo você está comandando o Viola Minha Viola?

Há muito tempo. No começo, eu acompanhava o Moraes Sarmento. Vai fazer vinte anos em maio do ano que vem.

A exemplo de outros apresentadores de tevê, você também tem seu público fiel. Como é a sua relação com eles?

Esse público não é fiel, é tarado (entre risos). Você já pensou? Em 19 anos, muitos não perderam um programa, uma gravação. Ela começa às duas horas da tarde, mas às 9 horas eles já estão lá.

Então você conhece todos?

Conheço quase todo mundo. É muito bom. Eles levam balinha, toalhinha de crochê. É muito gostoso. É Dia da Mãe, Natal, Páscoa. Levam um monte de coisas

para a gente. São muito carinhosos. E brigam por causa de lugar e tudo. Quando vai uma caravana eles ficam muito bravos.

Então existe uma platéia fixa?

É uma platéia fixa porque a gente não consegue desmanchar e nem quer, né? Aquilo é indispensável. Se eles não estiverem lá na frente não é o Viola.

Você é madrinha de várias duplas, inclusive do Pena Branca e Xavantinho. Como tem visto as revelações nessa área?

Agora tem muitos jovens maravilhosos, tocando viola, sabe? Até muito pouco tempo eles não queriam saber. Era feio. O Rodrigo Matos, por exemplo, vocês ainda vão ouvir falar muito nele. É muito bom. É tocador de viola e canta. Também tem o Dudu da Viola, a Juliana Andrade. É uma leva bonita, sem falar na meninada da Orquestra de São José dos Campos, só de viola caipira e de cocho (de Mato Grosso).

E quem ainda falta levar no Viola?

Talvez o Rolando Boldrin, que nunca quis ir.

Por quê?

Não sei. Não sei o que ele tem na cabeça. A gente já morreu de convidar. "Eu vou", diz. Depois não vai.

E o teu contrato com a Cultura?

Ele é renovado automaticamente. Não tem nada, mas também não tem aumento (entre risos). Mas estou feliz da minha vida. Para mim o principal não é aumentar 100 'meréis', 200 'meréis'. Não é nada. O que eu quero é ficar calmamente no lugar. Não sou de pular de galho em galho. Eu acho ótimo. As pessoas dizem: 'Ahh! Você ganha menos do que a turma do Globo.' Que me importa, meu Deus! Não importa nada disso. Não estou fazendo uma carreira comercial. Tô fazendo uma carreira onde todo mundo me respeite e respeite a cultura paulista.

Desde que você começou, o que a tevê perdeu e não devia?

Ela perdeu uma certa seriedade, sabe, o ensaio. Não dá mais tempo disso, né? Mas como eram técnicos estrangeiros - que tinham saído da Vera Cruz, do cinema - eles eram muito exigentes.

resta

FOTOS: DIVULGAÇÃO



Barroso: relembando a carreira



Convidados da Viola Minha Viola que a Cultura apresenta hoje: comemoração de 45 anos de carreira

minhas raízes e à cultura paulista”

tes. Então tinha ensaio de luz, ensaio de som, porque era tudo ao vivo. Não era possível apagar nada (entre risos). Então tinha que sair. Nós ensaiávamos à tarde, com a presença deles, até duas, três, quatro vezes. Era muito bom porque você chegava de noite sossegado, tipo teatro. Era só entrar, fazer e ir embora. Uma beleza!

E o que o veículo ganhou nesse período?

Ganhou mais agilidade, mas por outro lado perdeu esse cuidado com as coisas, com o som, com a luz. Porque isso maltrata um pouco a gente né? Você não tendo ensaio, de repente o som não está bom e pára e volta e aperta. Sabe, é uma coisa chata para o artista. O artista tem que estar sossegado, com a cabeça fria para cantar direito e pronto. É só a parte dele. Você não tem que ficar prestando atenção noutra coisa.

No fundo, acaba-se perdendo mais tempo com isso?

Exatamente. Perde-se nisso. Às vezes tem uma marcação de trocar de lugar com alguma pessoa. A pessoa esquece, porque não ensaia. Porque é difícil. Você não

vai querer que todos sejam atores e estejam prestando atenção nas coisas.

Existe alguma coisa em televisão que você ainda gostaria de fazer?

Não. Acho que não. No meu setor acho que está muito bom o Viola. A gente só briga pelo programa, para não perder as raízes, para não ficar cheio de outras coisas estranhas.

Que coisas estranhas?

Querem colocar música sertaneja moderna, sabe? É gente que não entende, que vai produzir sem saber aonde é que está, sem saber onde pisa. E diz assim: 'Ah! Fulano está fazendo sucesso'. Aí eu falo: 'Gente, não tem nada que ver. É a mesma coisa que um chinês fazer sucesso na China. Não vai trazer para o Viola, não combina'. Eles não entendem, porque acham que viola e caipira é uma coisa muito simples. Acham que não tem valor, sabe como é? Se for uma pessoa que está na mídia, ganhando trilhões de dinheiro, tem que trazer para o Viola (entre risos). A nossa briga é para não trazer. Porque nosso campo é outro. Nosso campo

é cultural. Agora está melhorando, porque esse produtor novo (Pedro Vieira, de Tatuí, que está no programa há pouco mais de um mês) entende da coisa.

A sua formação "caipira", de visitar os tios no interior, serviu para direcionar os passos de sua carreira?

Completamente. Inclusive o jeito de falar da família, o sotaque, né? Porta (fala arrastando o erre) e outras coisas (entre risos). E eu acho lindo!

E em casa, em São Paulo? Você costuma ouvir muita música, cantar. O que faz quando está fora do ar?

Eu costumo ouvir muita música. Tenho que ouvir por causa do programa de rádio (que ela apresenta há nove anos). Tenho que responder as cartas dos ouvintes. E isso dá muito trabalho. Aí eles pedem uma música que eu não conheço. Tenho que desencaçá-la e ouvir, saber o que é. Então é dia e noite ouvindo coisas desse tipo, né?

Mas e fora do trabalho? O que você costuma ouvir?

Gosto muito de música eru-

ditada, me descansa a mente.

Algum compositor específico?

Villa-Lobos. Adoro.

E quanto ao futuro? Quais são seus planos?

Costumo não fazer planos. Mas eu gosto quando as coisas acontecem assim, por exemplo: quero ver a viola caipira valorizada no mundo inteiro. Principalmente no Brasil, onde ela está mais fraca do que lá fora. É um sonho meu isso. Quero ver isso antes de morrer. Quero ver todo mundo elogiando, tocando e conhecendo a viola.

Existe um clássico do cancioneiro popular que a Inezita tem que ouvir ou cantar sempre?

Tem que cantar é a Moda da Pinga e o Lampião de Gás. Não vou escapar até morrer. Agora para ouvir e tocar na rádio tem muita coisa bonita que pedem diariamente e a gente tem que separar a carta para não ficar todo o dia a mesma música. Tipo Boi Soberano, com Tião Carrero e Pardinho. É uma moda verdadeira, do estouro de boiada em Barretos. É muito linda, a letra

foi muito bem feita e eles cantam muito bem. Então é todo santo dia Boi Soberano.

Além da televisão e do rádio, você também canta pelo Brasil afora. Nessas tuas andanças, como você vê o povo brasileiro?

Canto e conheço o Brasil praticamente inteiro. O povo brasileiro é milagroso. É um milagre. Não tem nada, não tem essa maldade, essa coisa do exterior. Ele agüenta demais. Às vezes dá até pena do que uma mulher brasileira agüenta. É uma coisa muito séria. Falta de comida. Mas tá sempre ali, naquele negócio, agarrada com Deus. Deus vai ajudar! Acho que a religião ajuda muito. É uma coisa que há remédio para tudo. Quando não é religioso católico, é macumbeiro. E acredita naquilo também. Acho bonito isso. Porque não é uma coisa de cair no chão e morrer porque quer. É uma coisa de muita luta. Ele está acreditando que vai melhorar, demora para melhorar, mas está ali. Acho muito bonito esse espírito.

**ANEXO C:
Viola, Minha Viola completa 28 anos com
muitas novidades e público fiel**

Viola, minha viola completa 28 anos com muitas novidades e público fiel | SP Notícias... Page 1 of 3

GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO

Home SP Notícias Últimas notícias

Enviar por email

Imprimir

Tamanho da letra - +

Viola, minha viola completa 28 anos com muitas novidades e público fiel

Sexta-feira, 16 de Maio de 2008 às 14h29

"Madrinha, eu te amo", grita alguém na platéia quando a apresentadora Inezita Barroso pisa no palco para dar início ao programa Viola, minha viola. O motivo desse sucesso é simples: nesses 28 anos, o palco do Teatro Franco Zampari tornou-se um altar da tradicional música de raiz e já formou público cativo, que não perde um programa, e sempre aplaude com entusiasmo.

"A simplicidade é a receita do sucesso do Viola. As pessoas gostam de música de raiz. Em 28 anos, trouxemos para o nosso palco velhos e novos talentos. Estamos sempre renovando e com qualidade", diz Inezita, aos 83 anos. A apresentadora, titular de uma carreira de mais de 50 anos de sucesso, consegue enorme empatia com esse público, como cantora, atriz e professora de folclore.

É o caso de Santo Portela, 80 anos, que acompanha a trajetória do programa há mais de duas décadas. "Assisti ao primeiro programa quando era apresentado por Moraes Sarmiento, lá na Fundação Padre Anchieta. Quando a Inezita tornou-se apresentadora, tornei-me o seu maior fã. Fui até homenageado pelo programa", diz, satisfeito.

A homenagem é mais do que justa. Ele nunca perdeu um programa em 28 anos. "Marquei até uma cirurgia para um final de semana para estar aqui na quarta-feira seguinte. Meus amigos duvidavam, mas eu vim e assisti ao programa inteiro", confessa emocionado. O ardor do fã é tamanho que ele consegue carregar a família, menos a mulher. "Hoje, eu trouxe meu genro".

Apesar de a platéia ser formada em sua maioria por pessoas da terceira idade, muitos jovens também se encantam com a voz potente da 'madrinha Inezita' e as atrações apresentadas no Viola, minha viola. Rafael Rizzato, de 18 anos, vai às gravações toda semana. "Frequento o Viola desde os 12 anos. Eu acompanhava minha mãe, mas quando ela não vinha, eu cabulava aulas para assistir ao programa. Agora, trabalho no período da manhã e, assim que saio do serviço, corro para o Franco Zampari".

O programa é gravado às quartas-feiras, às 16 horas, mas a legião de fãs chega à porta do teatro bem cedo. "Abrimos o agendamento para as gravações às segundas-feiras, às 9h30. O telefone toca sem parar e, até o meio-dia, as vagas estão esgotadas. Muitas caravanas vêm do interior para assistir ao programa e, assim, os 210 lugares são ocupados rapidamente", explica Aloisio Milani, roteirista do Viola, minha viola. Herança – A admiração dos fãs pela apresentadora e pelo programa é compartilhada pelos convidados. "O Viola, minha viola é uma vitória da música regional brasileira. Nós temos certeza que a Inezita conseguiu, com esse programa, revelar novos talentos e ainda resgatar a cultura popular. Acho uma injustiça as outras emissoras não homenagearem a Inezita Barroso como ela merece", fala Dominginhos, que completou 50 anos de carreira. O pernambucano de Garanhuns orgulha-se: "Já perdi as contas de quantas vezes eu me apresentei aqui, mas é sempre uma honra cantar neste palco".

A dupla Tostão e Guarany, de Mato Grosso do Sul, há 25 anos na estrada, chama a apresentadora carinhosamente de madrinha e faz sempre um gesto de reverência para ela, enquanto o duo Sandra e Moacyr canta a música preferida de Inezita: "Abismos de Rosas", de Américo Jacobino.

<http://www.saopaulo.sp.gov.br/sis/lenoticia.php?id=95018&c=6>

17/03/2009

Viola, minha viola completa 28 anos com muitas novidades e público fiel | SP Notícia... Page 2 of 3

Além de comandar o programa, Inezita sempre canta e leva seus admiradores ao delírio. O segredo para manter o vozeirão é simples: "Beber cerveja quente", brinca a apresentadora. Novo formato – O novo cenário, criado por Gert Seewald, é inspirado em festas populares e traz elementos do Brasil rural, como fitas coloridas usadas nas folias e festas santas, e uma cortina de 2 mil fuxicos feitos artesanalmente. "Uma das muitas novidades são as gravações externas que o programa passou a realizar, para mostrar festas folclóricas e apresentações caipiras. "Gravamos um programa que foi ao ar, no dia 17 de maio, com a Dança de Santa Cruz, em Carapicuíba. A dança é um folguedo que nasceu da mistura das danças indígenas e dos elementos da catequização jesuítica, nos arredores de Piratininga, povoação que deu origem à cidade de São Paulo", explica Milani.

Outra novidade é a trilha de abertura do programa, feita ao som de três violas e composta pelo violeiro Paulo Freire.

O arquivo em vídeo e áudio do programa será digitalizado e utilizado para as edições de 2008, com homenagens a compositores e intérpretes que fizeram a história do gênero musical e artístico. O arquivo da TV Cultura guarda, em diferentes formatos, mais de mil edições do programa. E com participações de muitos artistas, profissionais ou amadores, Aduino Santos e João Pacífico serão os primeiros da lista a serem lembrados. O impressionante arquivo do Viola, minha viola mostrará um retrato da evolução da música carinhosamente chamada "caipira".

Platéia é um show à parte

Salgadinhos, bolo e muita animação. Durante o intervalo das gravações, sempre há uma senhora correndo de um lado para o outro com uma vasilha plástica distribuindo, para a platéia, comidinhas que preparou. "Eles tornaram-se uma grande família; aqui eles encontram os amigos e colocam a prosa em dia", diz Inezita.

Além de trocarem informações, alguns aproveitam para, também, formar uma extensa rede de relacionamento profissional. O apresentador sertanejo Amadeu Paulistano, de Piraju, é um deles. "Além de ser um fã incondicional de Inezita, eu venho ao programa para descobrir novos talentos e apresentá-los para meus ouvintes".

Os espectadores vão a caráter, roupas com muito brilho e, é claro, o famoso chapéu de abas largas. E quem pensa que eles ficam paradinhos, sentados em suas cadeiras, está enganado. Dependendo do convidado, o arrasta-pé pega fogo e quando os seguranças e a produção dão uma folga, sempre um fã sobe ao palco para pedir um autógrafo para a apresentadora. SERVIÇO

Agendamento para o programa Viola, minha viola

Telefone (11) 2182-3462 – às segundas-feiras, a partir das 9h30

Endereço e horário das gravações: Teatro Franco Zampari – Avenida Tiradentes, 451- ao lado do Metrô Tiradentes

O programa vai ao ar pela TV Cultura, aos sábados, às 21 horas, com segunda exibição no domingo, às 9 horas.

Da Agência Imprensa Oficial

Enviar por email

Imprimir

Tamanho da letra - +

Assuntos Relacionados