

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS  
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA  
MESTRADO EM HISTÓRIA**

**CELSO PACHECO JÚNIOR**

**O PROGRESSO PELA VIOLA:  
ANÁLISE POLÍTICO IDEOLÓGICA DA OBRA MUSICAL DE TONICO E TINOCO  
DURANTE A DITADURA MILITAR**

**GOIÂNIA  
DEZEMBRO DE 2009**

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS  
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA  
MESTRADO EM HISTÓRIA**

**CELSO PACHECO JÚNIOR**

**O PROGRESSO PELA VIOLA:  
ANÁLISE POLÍTICO IDEOLÓGICA DA OBRA MUSICAL DE TONICO E TINOCO  
DURANTE A DITADURA MILITAR**

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em História, no Curso de Pós-graduação e Pesquisa Mestrado em História da Pontifícia Universidade Católica de Goiás.

**Orientador: Prof. Dr. Eduardo Gusmão de Quadros**

**GOIÂNIA  
DEZEMBRO DE 2009**

P114p Pacheco Júnior, Celso  
O progresso pela viola : análise político – ideológico da obra musical de Tonico e Tinoco durante a ditadura militar / Celso Pacheco Júnior. – Goiânia, 2009.  
102 p.

Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Departamento de História. Geografia e Relações Internacionais, 2009.  
“Orientador: Prof. Dr. Eduardo Gusmão de Quadros”.

1. Música brasileira e ideologia militar. 2. Música sertaneja – ditadura militar – análise política. 3. Tonico e Tinoco – música popular . I. Título.

CDU: 784.7:321.64(81)(043)

*À memória de Francisca Alves Pacheco, minha avó, uma pessoa que me incentivou nos estudos, fazendo-me compreender desde cedo o significado da Educação. Vovó essa vitória é nossa, sei que a senhora está muito orgulhosa de mim. Vencemos!*

## AGRADECIMENTOS

*Agradeço a Deus, primeiramente, pela sua presença constante na minha vida, sem que eu precise pedir, sempre me auxilia nas escolhas e me conforta nas horas difíceis.*

*Mas como agradecer a todos aqueles que de alguma forma partilhou comigo está caminhada? Como agradecer aos anônimos que contribuíram com o seu trabalho para a realização do meu? É difícil citar os nomes, poderia esquecer alguém e isto seria uma injustiça.*

*Agradeço, então, a todos os funcionários, professores e colegas do curso de Pós-graduação e Pesquisa Mestrado em História Cultural e Poder da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, que durante dois anos estiveram comigo nesta caminhada.*

*No entanto, há agradecimentos que necessitam serem nomeados, porque são especiais. Portanto, agradeço:*

*\* aos meus pais, Celso e Gilka, por todo amor, carinho, compreensão e também pelo apoio incondicional, que nos momentos mais difíceis foi ali em seus colos, que me aconcheguei; vocês são os melhores pais do mundo! Agradeço a deus por vocês compartilhar esse momento comigo. Amo muito vocês!*

*\* aos meus filhos, Vítor e Eduardo, por compreenderem minha ausência, por suportarem a falta de paciência e os momentos de mau humor. Com o apoio de vocês o papai venceu mais essa batalha e que não tenham dúvidas que os louros desta vitória serão compartilhados com vocês. Amo vocês do fundo do coração!*

*\* a minha irmã Ana Paula, por está sempre presente nas horas que preciso: dando-me amor, carinho e atenção; Amo muito você; melhor irmã do mundo!*

*\* ao meu Cunhado, Bruno, pela amizade, pelo apoio e pela hospitalidade que sempre me recebeu em sua casa. Obrigado do fundo do coração!*

*\* a minha Namorada, Larissa, pelo companheirismo, pela compreensão, por suportar ao meu lado as horas difíceis, os estresses, o mau humor; você foi muito importante nesta jornada,*

*compartilhou comigo todos os momentos sem desistir e tenho certeza que compartilharemos os frutos desta vitória, juntos ao longo da vida. Amo Você!*

*\* ao meu orientador Prof. Dr. Eduardo Quadros; presença constante, exigente, encorajadora. Seus conselhos, reflexões, sugestões e questionamentos me fizeram crescer.*

*\* A Secretaria de Estado de Educação de Goiás na pessoa de Secretária Milca Severino, pela concessão de bolsa financeira na forma de licença remunerado, que possibilitou o tempo hábil para a realização deste trabalho.*

*\* Ao prefeito de Água Limpa, Valdir Inácio do Prado, pela licença remunerada, que muito me auxiliou nesta jornada.*

*\* enfim, a todos que de alguma maneira contribuíram para a execução desse trabalho, seja pela ajuda constante ou por uma palavra de amizade! Muito Obrigado!*

## RESUMO

Este trabalho faz uma análise política e ideológica da sociedade brasileira durante a ditadura militar, tendo como fonte a obra musical de Tonico e Tinoco. Ao ouvir as canções da “Dupla Coração do Brasil” percebia que algumas tratavam do tema progresso de forma diferente de outras canções sertanejas, que o apresentava como elemento desestruturante da sociedade caipira, enquanto, que as canções de Tonico e Tinoco apresentavam o progresso como algo positivo para o desenvolvimento nacional. Constatando isso, parte-se da hipótese que as canções continham elementos da ideologia do governo militar que se instalou no Brasil a partir do golpe civil-militar de 1964. E que as canções ajudaram na divulgação e consolidação de ideologia militar pautada no discurso do progresso, da integração da nação e da segurança do país. O trabalho apoiou-se teoricamente na História Cultural que possibilitou utilizar a música como fonte histórica. O trabalho contempla também uma discussão sobre as origens do conceito progresso. Além disto, apresenta a visão mannheimeana de ideologia. A partir daí apresenta a ideologia do governo militar e a utopia da esquerda, tendo como pano de fundo, os movimentos de artistas de esquerda engajados e suas relações com a indústria cultural, seus veículos de comunicação em especial, o rádio. Por fim, o trabalho traz Tonico e Tinoco em suas vidas e obra. E termina, com as análises das canções da dupla, apresentando as considerações finais.

Palavras-chave: Música Sertaneja. Ditadura Militar. Ideologia. Progresso

## ABSTRACT

The present work aims to make both a political and ideological analysis of Brazilian society during Military Dictatorship and has the musical work of Tonico and Tinoco as its source. As I listened to the songs from the “Dupla Coração do Brasil”, I realized that some of them saw the theme progress differently from that seen by other country songs. They presented it as a non-structuring element of country society, whereas Tonico and Tinoco’s songs consider progress to be positive for national development. Having that as evidence, we start from the hypothesis that the songs had elements from the ideology of the Military Government, which was established in Brazil as of the civil-military strike of 1964. Also, the songs contributed to consolidate the military ideology and make it known, based on progress, integration of the nation, and country security discourse. The work is theoretically supported on Cultural History, which makes it possible to use music as a historical source. The work also comprises discussion on the origins of the concept progress. Furthermore, it shows the ‘manheimeana’s view on ideology. Then, it presents the ideology of the military government and the utopy of the left party, having the engaged artistic Left movements and their relations to cultural industry and its means of communication, specifically the radio, as scenery. Next, this work points out Tonico and Tinoco’s life and work. Finally, it brings analyses of songs of the mentioned duo as its final considerations.

Key-words: Country Music, Military Dictatorship, Ideology, Progress.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	11
<b>CAPÍTULO I :</b>	
<b>CLIO E EUTERPE SE ENCONTRAM NO SERTÃO</b> .....	14
1.2 A VIRADA CULTURAL .....	14
1.3 HISTÓRIA CULTURAL E A INOVAÇÃO METODOLÓGICA.....	17
1.3.1 Campos Temáticos .....	18
1.4 O GRANDE ENCONTRO DE CLIO E EUTERPE.....	21
1.5 SERTÃO LUGAR DE ENCONTRO PARA CLIO E EUTERPE.....	26
1.5.1 O Canto do Sertão.....	29
1.5.2 O Som do Sertão Chega à Cidade.....	32
1.6 MÚSICA SERTANEJA: MODERNIDADE OU TRADIÇÃO?.....	35
1.7 O CASAMENTO DE CLIO E EUTERPE .....	37
<b>CAPÍTULO II :</b>	
<b>“PRA FRENTE BRASIL!”:</b>	
<b>OS TRAÇOS IDEOLÓGICOS DA DITADURA MILITAR</b> .....	39
2.1 IDEOLOGIA: DUAS OU TRÊS COISAS QUE SABEMOS A RESPEITO .....	40
2.2 ALGUMAS REFLEXÕES SOBRE A IDÉIA DE PROGRESSO .....	42
2.2.1 A Materialização do Progresso.....	46
2.3 GOLPE DE 1964: PRESERVAÇÃO DA IDEOLOGIA .....	49
2.3.1 “Eu Te Amo Meu Brasil, Eu Te Amo”: Militares Reafirmam sua Ideologia .....	52
2.4 “PAI, AFASTA DE MIM ESSE CÁLICE”:	
<b>A UTOPIA DA ESQUERDA NO BRASIL</b> .....	56
2.4.1 Os Movimentos Culturais Engajados.....	58
2.5 A INDÚSTRIA CULTURAL A SERVIÇO DO REGIME MILITAR.....	61
2.5.1 “Vem Aí Mais um Campeão de Audiência”: O Rádio.....	65
2.6 2.6 CONSCIÊNCIAS MOLDADAS PELO PROGRESSO .....	67

**CAPITULO III:**

<b>OS <i>FRISONS</i> DO PROGRESSO</b> .....	69
3.1. A DUPLA “CORÇÃO DO BRASIL” .....	70
3.1.1 O Legado de Tonico e Tinoco .....	74
3.2. A VIOLA, POLÍTICA E IDEOLÓGICA .....	76
3.2.1 “Soldado sem Farda”: Marchando para o Progresso .....	77
3.2.2 O Progresso Rompendo “ O Grande Tapete Verde” .....	80
3.2.3 Soldados da Educação .....	84
3.2.4 Um Brasil de Liberdade?.....	87
3.2.5 “Rindo ou Chorando”, Mas Levando o Brasil Pra Frente .....	90
3.3 O BRASIL NOS EMBALOS DO PROGRESSO SERTANEJO .....	93
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	95
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	98

## INTRODUÇÃO

Este estudo propõe uma discussão sobre a sociedade brasileira e sua relação com a ditadura militar. Este tema é relativamente bem estudado. Os trabalhos realizados sobre a ditadura militar no Brasil avolumam-se, havendo uma ampla historiografia estabelecida.

Mas este trabalho tenta inovar um pouco, discutindo política a partir de uma fonte que é incomum para esse tipo de tema. Esta fonte é a música sertaneja. Você, leitor, pode estar se perguntando: música sertaneja para discutir política? Não é uma relação absurda? Como isso é possível? Você verá que não se trata de nenhuma brincadeira, sendo algo bastante sério e totalmente possível.

Partimos da idéia encontrada na História Cultural, que segundo Pesavento (2004, p.15) “o espectro das fontes se revela quase infinito. Tudo pode ser documento ou fonte para a história dependendo da pergunta que seja formulada”. Peter Burke (2005, p. 78) conclui “para o historiador não existem coisas banais”, sendo que as fontes, sejam elas quais forem, são resultados de práticas humanas carregadas de representações e simbolismos possíveis de serem analisados. Dentro desta ótica encontramos os subsídios necessários para o enlace teórico entre história e música, pois a abordagem cultural nos permite maior flexibilidade nas pesquisas sem perdermos a natureza científica do trabalho.

Descreverei os caminhos da pesquisa para esclarecer como foi possível realizar a análise político-ideológica da ditadura militar usando uma fonte tão pouco ortodoxa como a música sertaneja.

O estudo deste estilo musical agora que está ganhando corpo dentro das ciências sociais. Encontramos alguns trabalhos na área de Sociologia, de História, outros na Antropologia, mas estes trabalhos não fizeram análise da relação entre música sertaneja e ditadura militar, ou mesmo discutiram questões políticas usando essa fonte. Portanto, utilizar tal fonte para o estudo da ideologia ditatorial do regime militar no Brasil, constitui um aspecto inédito, portador de relevância científica, contribuindo para o melhor conhecimento da sociedade brasileira contemporânea.

Foram vários caminhos percorridos até chegarmos a esse tema. A vontade de trabalhar com música sertaneja nasceu durante os tempos da graduação em história, quando cansamos de ouvir críticas preconceituosas, sob o gênero sertanejo, proferidas por colegas. As críticas motivaram-me a pesquisar sob o assunto. A principio, tentamos investigar as

transformações que ocorreram dentro da música sertaneja, fazendo uma relação entre o campo e a cidade. Mas resolvemos mudar, o foco, pois havia trabalhos que abordavam o tema proposto, porém foi necessário fazer uma abordagem diferente. Daí brotou a idéia: relacionar a música sertaneja com a ideologia da ditadura militar. Começamos a investigar as possibilidades foi quando entramos em contato com a obra musical de Tonico e Tinoco e percebemos uma grande ênfase no tema do progresso, apresentado de forma diferente das outras canções sertanejas. Enquanto as outras canções demonstravam o progresso como um elemento desestruturador do modo de vida caipira, Tonico e Tinoco cantavam um progresso carregado de positividade, voltado para o nacionalismo desenvolvimentista.

Captada nossa atenção, logo surgiram algumas questões. Por que algumas das músicas de Tonico e Tinoco deram tamanha importância ao progresso? Quais os motivos daquele nacionalismo eufórico? Continuando a pesquisa pude constatar que as canções que valorizavam esses temas foram compostas ou gravadas no período da ditadura militar, em especial no início dos anos 70. Ao constatar este fato, veio mais um questionamento: as canções dos Irmãos Perez referendavam a ideologia do governo militar? Como era possível fazer tal ligação?

Nesse emaranhado de dúvidas, encontramos os textos do historiador Carlos Fico (2004), que apresentou-nos uma forma diferente de entendermos a relação entre a ditadura militar e a sociedade civil. A visão de um Estado opressor e uma sociedade civil oprimida é suplantada, possibilitando a ampliação do leque analítico, onde foi possível observar momentos em que governo militar, e a sociedade civil, demonstravam certas afinidades. A partir daí nossas hipóteses ganharam sentido, viabilizando a realização deste estudo.

Na constituição do trabalho, procuramos seguir as matizes conceituais da “história problema”, na qual o historiador trabalha com hipóteses, que vão sendo testadas em confrontação com as fontes. O historiador relê o passado aquilo retirando aquilo que lhe interessa. Segundo QUADROS (2007, p. 3) “o historiador cria seus fatos. Não é que ele seja como um mágico retirando um coelho da cartola. Os eventos não saem de sua imaginação. Mas é por meio das questões propostas aos documentos que o passado vai sendo reconstruído”.

Portanto, os capítulos são constituídos por problemas centrais, que foram investigados em confronto com as fontes. Sendo assim, os capítulos têm autonomia dentro do conjunto do trabalho, podem ser lidos em qualquer seqüência, sem perder a relação com o tema proposto.

O primeiro capítulo traça uma discussão conceitual e metodológica, no qual estabelecemos a relação entre a história e a música, dentro dos preceitos da História Cultural. Mostramos ali, algumas caracterizações sobre o sertão, e abordamos o surgimento da música sertaneja. Ela é vista como uma amálgama da relação entre a modernidade/atraso, campo/cidade.

O segundo capítulo destaca, os conceitos de progresso e ideologia relacionando-os com o cenário político, vivido no Brasil durante a ditadura militar. Dentro do capítulo ocorreram discussões, que analisaram se os artistas engajados de esquerda levaram suas mensagens *utópicas* até o povo, ou se foram às mensagens *ideológicas* que tiveram maior aceitação das camadas populares. Nessa discussão, também são feitas análises do desenvolvimento da indústria cultural no Brasil, sua contribuição para a divulgação da ideologia militar, o uso do meio de comunicação, em especial o rádio, ao qual se apresenta como uma importante ferramenta para atingir as populações mais carentes e do interior do país.

Já no terceiro capítulo realizamos análises das canções de Tonico e Tinoco. Demonstramos a relação de suas canções com a ideologia do governo militar. O capítulo contempla, também, a história de vida de Tonico e Tinoco, a carreira da dupla, bem como sua importância para o meio sertanejo, que vai desde artistas, que se inspiraram neles até mesmos, os simples apreciadores.

Os três capítulos obviamente, não esgotam o tema, pois sabemos que uma dissertação é feita de escolhas, e algumas questões ficam sem a devida profundidade analítica. Por ser assim, abre espaços para que novos estudos sejam feitos, com o intuito de alargar as fronteiras que não conseguiram ser desbravadas aqui. Portanto, este trabalho representa a *senha* de entrada no mundo das pesquisas históricas. De posse da tão sonhada *senha*, poderemos mergulhar mais profundo nos oceanos do conhecimento histórico.

## CAPÍTULO I

### CLIO E EUTERPE SE ENCONTRAM NO SERTÃO

“Que tipo de idéia podemos formar de uma época, se não vemos pessoas nela? Se só fazemos relatos generalizados, vamos apresentar apenas um deserto que chamamos de história”. Johan Huizinga

Com essa afirmação Huizinga rebatia críticas feitas ao seu trabalho por historiadores ligados ao positivismo. Eles não viam com bons olhos trabalhos que abordavam aspectos culturais. Huizinga faz jus a sua afirmação em seu livro *Outono na Idade Média* (1919), pois sua grande obra está repleta de pessoas, sentimentos, padrões de comportamento, ou seja, “*retratos de uma época*<sup>1</sup>” (Burke, 2005). O historiador holandês e Jacob Burckhardt podem ser considerados os maiores historiadores culturais do período que vai de 1800 a 1950 (Burke, 2005).

Relembrar um clássico da História Cultural que muito influenciou gerações de historiadores nos remete às seguintes interrogações: Quais os caminhos percorridos pela História Cultural? Quais foram os novos métodos aplicados? Como se deu a ampliação das fontes? É possível o encontro entre Clio e Euterpe, a musa da música? Este capítulo buscará as repostas, analisando as mudanças que ocorreram na disciplina histórica até chegar à *Nova História Cultural*, em que se encontram os fundamentos para elaborar este estudo.

#### 1.2 A VIRADA CULTURAL

Os anos 80 marcaram a crise dos paradigmas estruturalista e marxista e a busca de novos caminhos para a produção historiográfica. O caminho seguido foi rumo à cultura. Lynn Hunt, historiadora norte-americana, organizou um livro contendo oito ensaios em 1989, intitulados “Nova História Cultural”. Segundo Chartier (2006, p.29), essa publicação “marcou a entrada desta categoria no léxico dos historiadores”.

---

<sup>1</sup> Retrato da época é um estilo de fazer história que estabelecia conexões entre diferentes artes e recebia a influência do filósofo alemão Hegel. (Burke, 2005).

Mas História Cultural não era praticada há muito tempo? A resposta é dada por Peter Burke “A História Cultural não é uma descoberta ou invenção nova. Já era prática na Alemanha há mais de 200 anos”. (BURKE, 2005: p.15). Afinal, sendo a história cultural praticada há tanto tempo, o que mudou nessa forma de história para receber tanta atenção? Para Chartier (2006, p.30), o modelo de história cultural proposto por Hunt inova na forma de “compreender as relações simbólicas e o mundo social”. Faz aproximações com a antropologia e a crítica literária, campos pouco explorados pelos historiadores até então. Isso provocou uma reflexão nas práticas historiográficas. As reflexões nessas práticas nos dão condições teóricas de trabalhar com música popular? Onde podemos encontrar os arcabouços teóricos para realizarmos um trabalho consistente a partir da temática da música popular?

Essas aproximações com antropólogos e críticos literários tornam a Nova História Cultural “mais eclética, tanto no plano coletivo como no individual” (BURKE, 2005). A Nova História Cultural privilegiou campos virgens de investigação histórica e abordou temas poucos explorados, proporcionando a utilização de novas fontes, novos métodos e objetos, como afirma Peter Burke:

O termo cultura costumava se referir às artes e às ciências. Depois, foi empregado para descrever seus equivalentes populares – música folclórica, medicina popular e assim por diante. Na última geração, a palavra passou a se referir a uma ampla gama de artefatos (imagens, ferramentas, casas e assim por diante) e práticas (conversar, ler, jogar).

[...] Os historiadores culturais se apropriaram dessa noção antropológica na última geração[...] (BURKE, 2005: p. 43)

A Nova História Cultural com seu viés antropológico humanizou a história, trouxe o homem para o contexto histórico, no qual ele se encontrava esquecido dentre tantas análises estatísticas seriais, automáticas e coletivas, providas de conteúdos impessoais, oriundos dos paradigmas estruturalista e marxista. Neste contexto, abriu caminhos para se trabalhar com cultura popular que, até então, não se encontrava no rol analítico dos modelos anteriores. Deu os arcabouços teóricos necessários para uma discussão aprofundada sobre cultura popular. Dentro desta discussão podemos inserir a música popular em seus vários estilos, pois ela é uma forma interessante de representação social, elemento carregado de simbologia, presente nos ritos religiosos e seculares, que ajuda a resgatar por meio da memória sentimentos e sensibilidades não resgatáveis por outros sentidos.

O antropólogo Clifford Geertz muito contribuiu para que elementos da antropologia fossem utilizados nas análises da Nova História Cultural. Para Burke (2005), a

forma interpretativa elaborada por Geertz, associada a uma atenção voltada à totalidade das linguagens simbólicas da cultura, conferira a este antropólogo uma recepção calorosa frente aos historiadores.

O namoro com a antropologia, entretanto, não se limitou somente a Geertz; outros antropólogos foram muito influentes na concepção de conceitos da Nova História Cultural. Victor Turner e Mary Douglas, segundo Chartier (2006), tiveram influência na obra de Lynn Hunt.

Peter Burke (2005) entende que esse encontro entre disciplinas provocou um conforto aos historiadores, pois encontraram sentido metodológico naquilo que faziam, sendo que conseguiram vincular cultura a sociedade sem que houvesse uma redução da primeira à condição de superestrutura da segunda.

Além dos antropólogos, outros teóricos foram importantes na consolidação de uma base analítica conceitual para a Nova História Cultural. Dentre esses teóricos, quatro se destacaram na visão de Peter Burke: Mikhail Bakhtin, Norbert Elias, Michel Foucault e Pierre Bourdieu.

Bakhtin, teórico da linguagem e da literatura, contribuiu com sua interpretação da circularidade cultural, rompendo com a visão binária entre cultura popular e cultura erudita.

Norbert Elias, um sociólogo alemão interessado por história e cultura escreveu um dos clássicos das ciências sociais, seu livro *Processo Civilizador* (1939), no qual analisa as formas de comportamento dos membros da corte à mesa, relacionado-os com uma esfera social mais ampla, que delimitaram padrões de conduta social.

Foucault, crítico ferrenho do positivismo, promove uma reflexão profunda em termos de práticas historiográficas. Insere na Nova História Cultural, segundo Peter Burke (2005): três idéias<sup>2</sup> tiveram especial influência: a idéia de descontinuidade, a idéia de rede e grade intelectual e a idéia de práticas discursivas.

Pierre Bourdieu, apesar de não escrever sobre história, concentra seus estudos em filosofia, antropologia e sociologia, dando sua parcela de contribuição para a Nova História Cultural, na elaboração de seus conceitos de *campo, habitus e representação*. Segundo Burke (2005, p. 65), “os quatro teóricos levaram os historiadores culturais a se preocuparem com as representações e as práticas dos aspectos característicos da Nova História Cultural”.

---

<sup>2</sup> As explicações das idéias de Foucault são encontradas em: VEYNE (1998).

### 1.3 HISTÓRIA CULTURAL E A INOVAÇÃO METODOLÓGICA

A Nova História Cultural concebe seus métodos de análise para que possa trilhar no caminho da pesquisa historiográfica.

Método é o caminho ou maneira adotada para se alcançar o objetivo proposto, ao passo que metodologia são os procedimentos e regras utilizadas por determinado método. (RICHARDSON apud MENDONÇA, ROCHA, NUNES, 2008, p. 40). Método vem de meta, que significa “ao longo de” e hodos, que quer dizer “via, caminho”, mas não é apenas um conjunto de regras que terminam um caminho. É, também, um conjunto de crenças, valores e atitudes mediado pelo próprio modo de ser do pesquisador. (MENDONÇA, ROCHA, NUNES, 2008, p. 40)

A Nova História Cultural, segundo Pesavento (2004), utiliza-se constantemente de três métodos que são: Paradigma Indiciário - Carlo Ginzburg; Método da Montagem - Walter Benjamin e a Descrição Densa – Clifford Geertz.

O Paradigma Indiciário nasce da chamada Micro-História italiana, gênero associado a um pequeno grupo de historiadores da “velha bota” que tem como expoentes os historiadores Carlo Ginzburg, Giovanni Levi e Edoardo Grendi.

Segundo Burke (2005 p.60) “a Micro-História foi uma reação contra um certo estilo de história social” que empregava métodos quantitativos, desvalorizando as especificidades das culturas locais; reagiu também ao encontro antropológico dando um olhar mais específico às questões locais e, por fim, reagiu à história triunfalista e globalizante.

Mas afinal, qual a forma de procedimento adotada pelo Paradigma Indiciário? A da redução de escala ao nível microscópico. Ao reduzir sua escala de observação, Ginzburg “inaugura” um novo paradigma, no qual o historiador trabalha com indícios, rastros de verdade, atuando como um verdadeiro detetive responsável pela decifração de um enigma, pela elucidação de um enredo. “Desse modo, as hipóteses, as dúvidas, as incertezas tornam-se parte da narração; a busca da verdade torna-se parte da exploração da verdade obtida”. (GINZBURG, 2007, p. 265).

O filósofo alemão Walter Benjamin elaborou o método da montagem, baseando-se na montagem cinematográfica. A partir de imagens combinadas que produzem movimento, o historiador deve fazer o mesmo. Recolher fragmentos, traços, um trabalho de construção, capaz de produzir um enredo com sentido possível de ser compreendido pelo leitor. Ao juntar esses fragmentos, fazem-se analogias e relações que produzem explicações inteligíveis. Segundo Pesavento (2004), esse método exige uma erudição do historiador, pois é ele que dá margem a uma série de conexões e inter-relações.

Clifford Geertz é fonte de inspiração para os historiadores da cultura, ou melhor, da Nova História Cultural. O antropólogo é criador do método Descrição Densa, que consiste em descrever detalhadamente a realidade, explorando a fonte de forma tal que a mesma expresse significados e revele segredos aprofundados em um emaranhado de significações. A Descrição Densa requer uma análise substancial do objeto e uma exploração de todas as possibilidades interpretativas. Neste método, o cruzamento de elementos variados é indispensável à obtenção de êxito analítico.

A Nova História Cultural pode até não ter inovado tanto nos métodos, mas há de se considerar que ocorreu um grande alargamento analítico nos campos temáticos, e os novos temas contaram com a ajuda dos novos conceitos advindos da interdisciplinaridade promovida pela virada cultural, na qual a antropologia, sociologia e crítica literária foram as molas-mestras.

### 1.3.1 Campos Temáticos

A Nova História Cultural promove uma renovação das correntes da história e os campos de pesquisa, multiplicação do universo temático e de objetos, utilização de uma multiplicidade de novas fontes e recortes inusitados do real.

Nesta renovação, as cidades eram analisadas como local de acumulação de capital e manifestação de contrastes sociais; à luz da abordagem cultural, elas ganham novos contornos. Segundo Pesavento (2004, p. 82), “a cidade não é mais só um *locus* de produção e ação social, é vista sobretudo como um problema e um objeto de reflexão”.

Com a renovação cultural, os estudos sobre cidades e seus processos econômico-sociais perdem força e vão sendo incorporados novos conceitos como: representações, imaginário urbano e discursos. As cidades são pensadas como espaços de representações e práticas sociais, transformando-se em “atriz” no palco das representações sociais.

A literatura foi outro campo temático abordado pela História Cultural. Sandra Jatahy Pesavento elabora uma discussão interessante sobre História e Literatura em seu texto: *História e Literatura : uma velha-nova história* (2006), abordando os pontos divergentes e convergentes dessas duas áreas do conhecimento humano, tendo como ponto central a narrativa e a representação simbólica do real.

A autora foca sua análise nas questões inerentes ao contexto que as ciências humanas estão vivendo após a crise dos paradigmas, em que os questionamentos sobre as

verdades e modelos explicativos do real foram suplantados. Dentro desta ótica, busca-se compreender sob Literatura e História podem caminhar juntas sob forma de explicação do real, incorporando os conceitos de representação e simbolismo tão em voga atualmente.

Para Pesavento, Literatura e História podem manter um perfeito diálogo, pois as duas são manifestações mentais da realidade social e expressam uma temporalidade recheada de sensibilidades do vivido, expressada na narrativa. “História e Literatura correspondem a narrativas explicativas do real que se renovam no tempo e no espaço, mas que são dotadas de um traço e permanência ancestral à linguagem” (PESAVENTO, 2006, p.7)

Segundo a autora gaúcha, literatura e história têm formas muito próximas de estilo de narrativa. O que difere as duas é que a primeira tem a liberdade de criar as personagens e os fatos; já a segunda não atua dessa forma: ela descobre indícios, rastros, trazendo-os à tona por meio do relato na forma de ficção controlada pelos métodos e fontes: “o historiador não cria personagens nem fatos. No máximo, os descobre, fazendo-os sair da sua invisibilidade”. (PESAVENTO, 2006, p.4).

A História Cultural redescobre a imagem associando-a à idéia de representação. Agora a imagem é lida de uma forma diferente (semiótica) - leitura cifrada da imagem que remete o leitor a um conhecimento além do que está contido na imagem. A imagem possui uma função epistêmica, de dar a conhecer algo, uma função simbólica, de dar acesso a um significado, e a uma estética, de produzir sensações e emoções no espectador.

O historiador vai tomá-la como representação, como traço, fonte que se coloca no lugar do passado, tornando-se testemunho de uma época. Como afirma Pesavento (2004) “para a História Cultural a imagem tem o real como referente, não sua mimesis. São representações do mundo elaboradas para serem vistas. Toda imagem dá a ver, todo texto dá a ler. Todo discurso se reporta a uma imagem mental, toda mensagem comporta como mensagem discursiva”.

A discussão sobre identidade é uma preocupação constante da História Cultural. As identidades permitem uma análise da construção simbólica a qual se organiza em um sistema a partir da idéia de pertencimento, que se relaciona a partir da alteridade que nos apresenta sobre forma de um imaginário social. Essas matrizes de práticas sociais guiam as ações que vão formar o capital simbólico do indivíduo. Esse campo temático vem sendo muito utilizado pelos historiadores. Como argumenta Peter Burke (2005, p. 57), “os historiadores vêm mostrando interesse cada vez maior em captar as pessoas no ato de construir ou tentar construir identidades”.

Outro campo temático com grande expansão dentro da História Cultural é o da memória. Segundo Burke (2005), esse interesse pela memória que ora se manifesta como memória social, outrora como memória cultural, foi desenvolvido pelo historiador francês Pierre Nora, que escreveu sobre a “memória nacional” na França.

Nora descreve três instâncias na relação história e memória. No primeiro momento elas são apresentadas como antagônicas, desprovidas de quaisquer semelhanças, pois a presença de uma era a inexistência da outra. Em um segundo, momento são tidas como sinônimos, em que memória e história significam veracidade do passado. Por fim, as duas são consideradas complementares, ou seja, uma complementado a outra como aspectos ligados por um significado composto.

Pierre Nora discorre sobre os enlaces de história e memória, destacando o papel do historiador como mediador desse embate, cabendo-lhe utilizar métodos e técnicas para trabalhar de forma produtiva com estas duas vertentes.

Os três sentidos constituem uma interação entre a memória e a história, pois a memória dita e a história escreve. Neste contexto, a memória fica situada em lugares, enquanto que a história se agarraria em acontecimentos. E assim a memória se legitima ao momento em que ela é escrita pela história. “A história da memória é um elemento que revela com rara clareza a importância dos esquemas gerais correntes na cultura”(BURKE, 2005, p. 88).

Temos que levar em consideração o alargamento dos campos temáticos promovidos pela Nova História Cultural, mas não poderíamos deixar de refletir sobre o grande número de Fontes, que possibilita ao historiador um novo universo de possibilidades.

Segundo Pesavento (2004, p.15) “o espectro das fontes se revela quase infinito. Tudo pode ser documento ou fonte para a história dependendo da pergunta que seja formulada”. Peter Burke (2005, p. 78) conclui “para o historiador não existem coisas banais”, sendo que as fontes, sejam elas quais forem, são resultados de práticas humanas carregadas de representações e simbolismos possíveis de serem analisados. Dentro desta ótica encontramos os subsídios necessários para o enlace teórico entre história e música, pois a abordagem cultural nos permite maior flexibilidade nas pesquisas sem perdermos a natureza científica do trabalho.

#### 1.4 O GRANDE ENCONTRO DE CLIO E EUTERPE

Discutiremos o encontro entre Clio e Euterpe, ou seja, entre história e música a luz dos preceitos teóricos da História Cultural. Iniciamos a discussão com a pergunta: É possível ter a música como fonte histórica?

Dentro da perspectiva da História Cultural, toda prática humana pode ser analisada como fonte, pois é irradiadora de representações que transitam entre relações simbólicas de poder. Como argumenta Roger Chartier (2006, p.29), “um dos traços mais originais da Nova História Cultural está presente hoje em toda a prática histórica: compreender, ao mesmo tempo, como as representações e os discursos constroem relações de dominação e como eles próprios são dependentes dos contrastes provocados por essa relação”.

Euterpe, pela cultura grega, é uma das nove musas de Apolo. Nasceu de Zeus e Mnemosyne, a deusa da memória. Euterpe é a Musa da música e da poesia lírica. Ela também é a Musa da alegria e do prazer e do tocar de flauta. A ela atribui-se a invenção da flauta dupla, que é seu símbolo.

Ao trabalhar com a música e desvendar seus significados o pesquisador deve atuar como detetive, a procura de indícios, rastros e sinais, diz o historiador italiano Carlo Ginzburg ao descrever o “Paradigma Indiciário” (1989 p.143-179). Método também ressaltado por Maria Amélia Alencar (2004, p. 14): “um método que parte dos indícios, dos pormenores apenas perceptíveis ao olhar atento (no caso também ao ouvido), porém, reveladores de uma realidade profunda, inatingível por outros caminhos”.

A música é uma representação da cultura de um povo. Por meio dela podemos perceber vários movimentos históricos envolvidos. Segundo Soboll (2008, p.3) “a versão cantada consolida-se com a realidade do momento, concretizando através da subjetividade poético musical a História de um povo, sendo muitas vezes, mais interessante e mais rica em detalhes e até mais importante que o fato em si”.

Música é uma expressão artística impregnada de experiências cotidianas, especialmente a canção, que é uma palavra cantada. Essa oralidade musical nos remete ao Trovadorismo Medieval, que tinha como fonte de inspiração as experiências vividas no dia-a-dia pelos medievos. Os relatos orais pronunciados em prosa e verso ganhavam contornos sonoros dando origem às canções que por sua vez são carregadas de significados simbólicos, emotivos, ideológicos, terrenos semeados de práticas e representações sociais a espera um historiador para colhê-las.

Segundo Burke (1989), a música popular<sup>3</sup> foi “descoberta” na Europa em fins do século XVIII. A música popular da época contemporânea estava ligada às manifestações folclóricas e aos rituais religiosos. Eram desprovidas de autoria, pois consideradas coletivas, veiculadas pela oralidade, sem qualquer ligação mercadológica.

Moraes (2000, p.1) argumenta que “a canção é uma expressão artística que contém um forte poder de comunicação” pela qual são difundidos vários elementos comunicativos acessíveis a todas as pessoas, mesmo aquelas desprovidas de letramento. A canção é um canal de comunicação privilegiado pelo fácil uso tanto para o criador que não precisa ter um conhecimento formal de música, quanto para o receptor da mensagem, que não precisa ser escolarizado para entender seu sentido.

Essas características comunicativas das canções aliadas aos seus enredos descritos que muitas vezes são relatos das experiências cotidianas vividas por seus produtores são carregadas de historicidade. Como nos chama a atenção José Geraldo V. de Moraes:

A canção e a música popular poderiam ser encaradas como uma rica fonte para compreender certas realidades da cultura popular e desvendar a história de setores da sociedade pouco lembrados pela historiografia. (MORAES 2000, p. 2)

Segundo Jaa Torrano (2001, p.16) “o poeta tem na palavra cantada o poder de ultrapassar e superar os bloqueios e distâncias espaciais e temporais, um poder que só lhe é conferido pela Memória por meio das palavras cantadas”. Na visão de Napolitano (2005) a música tem sido o veículo pelo qual são expostos dilemas nacionais, utopias sociais.

No Brasil a música popular surgiu em meados do século XVIII, nas duas “principais cidades coloniais Salvador e Rio de Janeiro”. (TINHORÃO, 1991, p.13). Tinhorão (1991) atribui a Domingos Caldas Barbosa, carioca tocador de viola, a primeira composição de música popular no estilo modinha.

No final do século XIX e início do XX, a música popular, também conhecida como canção, passa a ter uma proximidade com a urbanização latente. Com o surgimento da indústria fonográfica, ocorre uma reviravolta na formatação e difusão da canção que outrora coletiva, sem autoria, ganha *status* capitalista e entra forte no mercado consumidor burguês. Isso fez com que a canção perdesse seu caráter folclórico e assumisse as facetas da estética mercantil.

---

<sup>3</sup> Tanto Tinhorão (1991) quanto Napolitano (2005) consideram que a música popular é uma criação contemporânea urbana composta por um ator conhecido e que músicas de autores desconhecidos que são transmitidas oralmente, sem qualquer registro, são denominadas de músicas folclóricas. Conceito ao qual filiamo-nos e que norteia este trabalho.

O formato adquirido pela música popular no Brasil a partir do século XX é o ponto basilar da discussão proposta no trabalho, em especial a música sertaneja, não cabendo aqui a ampliação do debate sobre as origens da música popular brasileira<sup>4</sup>.

Esses relatos sonoros são fontes que permitem uma análise histórica profunda capaz de desvendar enredos sociais? No entendimento de Marcos Napolitano (2005, p.11) sim, pois “a música ajuda a pensar a sociedade e a história”. Sendo ela (música) carregada de tantas representações advindas das práticas sociais, contribuiu como fonte para uma análise história contundente. Mas para tal, são necessários alguns procedimentos que contribuem para uma harmonia analítica. A respeito desses procedimentos, Napolitano discorre:

[...] é fundamental a articulação entre “texto” e “contexto para que a análise não se veja reduzida, reduzindo a própria importância do objeto analisado. O grande desafio de todo pesquisador em música popular é mapear as camadas de sentido embutidas numa obra musical, bem como suas formas de inserção na sociedade e na história, evitando, ao mesmo tempo, as simplificações e mecanismos analíticos que podem deturpar a natureza polissêmica e complexa de qualquer documento de natureza estética (música). (NAPOLITANO, 2005, p. 78)

Sendo a música tão complexa e polissêmica portadora de linguagens próprias de seu meio, pode ser analisada por um historiador desprovido de conhecimento musical específico? Esse é um problema que acompanha todo historiador que se atreve a entrar no universo musical. Neste trabalho, comungamos com nossos colegas tal problema. Mas, na visão de Moraes (2000), é possível um leigo em teoria musical ser capaz de analisar de forma contundente a música e sua relação com a história. Para isso são importantes algumas ponderações: “o historiador, mesmo não sendo musicólogo, deve enfrentar o problema da linguagem constituída no “documento” musical e, ao mesmo tempo, criar seus próprios critérios”. (MORAES, 2000, p. 210 apud NAPOLITANO, 2005, p 78).

Napolitano (2005) lembra que para uma análise histórica bem feita são necessários alguns métodos, sem os quais o pesquisador poderia incorrer em erros que comprometeriam sua pesquisa. Temos noção de que a música popular ou a canção é fonte riquíssima, mas sabemos também que ela requer estruturas analíticas mais complexas dotadas de vários ramos do saber.

Ao nos aventurarmos pelo universo musical, sabíamos das dificuldades que uma fonte tão polissêmica nos traria. Contudo, recorremos às sugestões apresentadas por Marcos Napolitano para conduzir nossa empreitada. Para o historiador que trabalha com História Cultural, o uso de metodologia oriunda de outros campos do saber não é novidade, afinal, a

---

<sup>4</sup> Para maiores informações sobre origem da musica popular brasileira, ver em Tinhorão (1991)

Nova História Cultural se estruturou fazendo uso de tais conhecimentos, discutidos nas páginas anteriores deste trabalho.

Segundo Napolitano (2005), toda canção é dotada de dois parâmetros básicos, o poético e musical, que não podem ser dissociados. Caso isso ocorra, a tradução do sentido musical se altera e não transmite todos os aspectos sociais, culturais e estéticos de uma canção. A separação destes parâmetros para efeito didático comunicativo é viável desde que haja logo em seguida uma análise do conjunto. O pesquisador que não trabalha com musicologia pode negligenciar a linguagem musical, sendo outra finalidade analítica? A resposta é não, pois a análise perderia sentido. Mas como proceder então? No entendimento de Napolitano (2005) “a única exigência é a audição repetida, atenta e minuciosa do material selecionado, tendo como apoio a leitura da letra impressa”.

Após a audição atenta, seguida do acompanhamento da letra, podemos identificar os parâmetros poéticos e musicais que na visão de Napolitano (2005) são os seguintes:

#### **Parâmetros poéticos:**

- a) Mote (tema geral da canção)
- b) Identificação do “eu poético” e seus possíveis interlocutores( quem fala através da letra e para quem fala);
- c) Desenvolvimento: qual a fábula narrada, quais as imagens poéticas utilizadas; léxico, sintaxe predominante;
- d) Formas: tipos de rimas e formas poéticas;
- e) Ocorrência de figura e gêneros literários (alegoria, metáfora, metonímia, paródia, paráfrase etc.);
- f) Ocorrência de intertextualidade literária (citação de outros textos literários e discursos).

#### **Parâmetros Musicais:**

- a) *Melodia*: pontos de tensão/repouso melódico; “clima” predominante (alegre, triste, exortativo, perturbador, lírico, épico etc.); identificação dos intervalos e alturas que formam o desenho melódico (com o apoio de partitura);
- b) *Arranjo*: instrumentos predominantes, função dos instrumentos no clima geral da canção;

- c) *Andamento*: rápido, lento;
- d) *Vocalização*: tipos de efeitos de interpretação vocal, levando-se em conta: intensidade, graves, agudos e ornamentos vocais;
- e) *Gênero Musical*: samba, rock, sertanejo etc.
- f) Ocorrência de intertextualidade musical (citação incidental de partes de outras obras ou gêneros musicais);
- g) “Efeitos” eletro-acústicos e tratamento técnico em estúdios.

Além dos aspectos citados, temos que considerar os elementos contextuais nos quais a canção está inserida, pois ela foi constituída dentro de um tempo e espaços carregados de significados sociais, políticos e ideológicos. Outro fator a ser analisado é o sociocultural do criador, pois ele apresenta na canção suas representações do cenário que vive. Para esta questão valem-nos os ensinamentos de Michel de Certeau, que nos alerta para os locais de quem fala e para quem a fala é proferida em seu texto *Operação Historiográfica*. Assim, a canção também tem essas entonações, ou seja, o seu criador fala de um local, para um determinado público. Isso conta muito dentro de uma análise histórica.

Outro ponto importante destacado por Napolitano (2005) é a análise da recepção ou apropriação das canções. Podemos medir a recepção das canções tendo em mente que elas despertam vários valores da vida sociocultural da sociedade em estudo. Valores comunicativos, rituais, técnicos, eróticos e políticos são perceptíveis quando nos defrontamos com essas canções.

Para Napolitano (2005) as canções podem ser portadoras de mensagens de solidariedade, consciência dos problemas cotidianos, estímulos às estruturas do corpo, desejo, gestos, expressão de identidades, protestos, denúncias, emoções e sensibilidades. Daí a importância de uma visão ampliada e atenta para trabalhar com a fonte canção.

A recepção das canções não apenas se mede pelo “uso político” delas. Embora este aspecto no Brasil tenha sido superdimensionado, inclusive pela posição específica que o sistema da música popular ocupava na vida sociocultural com um todo, a canção pode colocar em operação outros “valores” no momento de sua recepção. (NAPOLITANO, 2005, p. 103).

## 1.5 SERTÃO: LUGAR DE ENCONTRO PARA CLIO E EUTERPE

Sertão, palavra de múltiplas facetas e etimologia controversa. Presente na formação cultural do brasileiro, ligada ao senso comum, pensamento social, literatura e no imaginário popular. Apresenta-se como referência espacial e mítica fundamental para pensar o processo de construção da nação brasileira (ALENCAR, 2004).

Segundo Alencar (2004), etimologicamente a palavra “sertão” varia entre algumas definições derivadas de deserto, apoiando-se na hipótese de aridez, despovoamento. Outro referente comum utilizado em Portugal do século XIV faz alusão ao interior, à área do reino distante da capital. A autora também chama atenção para que de fato, no Brasil, “sertão” atribui-se a uma diversidade de significado e seu entendimento dependendo, do *locus* de fala que vai ganhar significado.

Para tanto, Moraes pondera sobre a carga de significados que recai sobre o termo “sertão”:

Uma condição atribuída a variados e diferenciados lugares. Trata-se de um símbolo imposto – em certos contextos históricos – a determinadas condições locais que acabam por atuar como um qualitativo local básico no processo de valorização. Trata-se de um discurso valorativo referente ao espaço que qualifica os lugares, a mentalidade reinante e o espaço que qualifica os lugares segundo a mentalidade reinante e os interesses vingentes nesse processo. (MORAES, 2002, pp. 361-362 apud VILARINHOS 2007, p. 2)

A formação valorativa acerca do sertão é fruto de discursos e práticas sociais que foram acumulando-se ao longo do processo histórico brasileiro. Ao pensarmos “sertão”, temos que ter em mente todo esse processo acumulativo de capital simbólico. Como nos chama a atenção Albuquerque, Jr (2001, p. 17): “espaço não preexiste a uma sociedade que o encarna”, ele é construído pelas relações sociais e os discursos proferidos.

A categoria “sertão” está presente na cultura brasileira e está muito ligada à formação do povo brasileiro, pois “sertão” é entendido em duplo discurso como paisagem e espaço vivido. Essa dupla relação é um ponto interessante para ser pensado o encontro entre história e música. O sertão sempre foi fonte de inspiração para compositores, poetas, cientistas sociais que o enunciaram em prosa, versos, canções e estudos.

A análise sobre o sertão nos ajuda a discutir como o progresso foi representado na música sertaneja, pois este será o elemento ideológico que ajudará a “domesticar” o sertão. Em uma visão estrita de sertão representado como lugar de atraso, fronteira entre o mundo civilizado e o não civilizado, terra sem lei e ordem permaneceu no imaginário social brasileiro por vários séculos, sendo reforçada por relatos de visitantes que aqui estiveram em viagens e expedições.

Os discursos proferidos por viajantes e cronistas vindos de fora contribuem para a criação de mito negativo em relação ao sertão. Segundo Alencar (2004) “o sertão identificado como mito negativo, por oposição ao litoral, onde residiam os valores entendidos como positivos”, irá perdurar até surgir um discurso opositor a estes valores, que na visão da autora não substituirá o mito original.

O mito negativo do sertão entra pelo século XX com Monteiro Lobato<sup>5</sup>, que em seu artigo “Velha Praga” pinta o habitante do sertão com cores preconceituosas, dando-lhe um perfil humilhante com conotações de inferioridade racial. Segundo Alencar (2004), esse texto de Lobato causa muita polêmica gerando um movimento de reacionário que era de contestar os estereótipos do habitante do sertão, caracterizados pelo autor paulista.

A caracterização dos sertanejos<sup>6</sup> ou da sociedade sertaneja atribui a essa tipologia elementos rústicos, uma forma particular de identidade social, vinculada a uma base territorial. A vinculação territorial é reforçada pela alteridade da sociedade constituída no litoral, que se manifesta de forma bem diferente do sertanejo. “Os moradores do sertão, donos de muitas terras e gado, caracterizam-se por uma vida simples nas fazendas, afastados das vilas e arraiais. Sua casa chã, sem luxos, sinalizava o isolamento em relação aos centros urbanos”. (ALENCAR, 2004, p. 58).

O brasileiro habitante da zona rural, estava habituado com uma vida rústica própria do seu mundo. O sertanejo carregava consigo valores culturais singulares opostos aos veiculados nos centros urbanos brasileiros.

Nas últimas décadas do século XIX, encontramos no Brasil um processo de resignificação da categoria sertão liderado por escritores e intelectuais. Segundo Alencar (2004), há uma incorporação da categoria sertão no pensamento social brasileiro, movido pelo ideal de homogeneização da nação brasileira que se encontrava dividida nas vertentes litoral/sertão. Sobre este assunto, Maria Amélia Alencar discorre:

A empreita implicou em construir uma imagem do “bom sertão”, do sertanejo rude, porém forte, lugares e gentes depositários da verdadeira nacionalidade brasileira significava, para autores como Euclides da Cunha, civilizar o sertão, nacionalizar o litoral. (ALENCAR, 2004, p. 37).

No século XX, o ideal de progresso que marcou o século anterior e que motivou o pensamento social brasileiro encampado por Euclides da Cunha sofreu abalos profundos com

---

<sup>5</sup> Uma análise sobre as representações de Lobato em relação ao habitante do sertão encontra-se em Honório Filho (1992)

<sup>6</sup> Sertanejo neste trabalho tem a mesma referência que caipira, ou seja, habitante da Zona Rural do Centro-Sul do Brasil, que recebeu bastante influência dos bandeirantes paulista.

o deflagrar da Primeira Guerra Mundial. A sociedade européia que tanto se orgulhava de sua civilidade se encontrava envolvida em uma barbárie absurda. Isso refletiu sobre a representação de homem do litoral que se apresentava como modelo ideal a ser seguido, baseado no modelo europeu, se encontrava em ruína.

Essa busca por identidade fez que houvesse no Brasil movimentos de valorização nacional, ligados a terra primitiva, natural, e o sertão foi o elemento primordial para a elaboração dos discursos que exaltavam o nacionalismo “puro”. A Semana de Arte Moderna de 1922 seria a promotora desse novo discurso sobre o sertão e as coisas da terra.

A partir dos anos 30, as fronteiras do sertão vão sendo alargadas, e o sertanejo passa a se relacionar com um modo de vida diferente do que vivera antes.

Os anos 30 iniciaram com uma proposta política de expansão das fronteiras do sertão em um movimento conhecido como *Marcha para o Oeste*. Conforme Alencar (2004) esse movimento se deu em três etapas:

- a) 1930-1945- Com as iniciativas do Governo Vargas, dentre as quais a construção de Goiânia, Criação de Colônias Agrícolas Nacionais, expedição Roncador –Xingu e a criação da Fundação Brasil Central;
- b) 1950-1963 - Ocorreu uma segunda fase da Marcha a partir de meados dos anos 50, com o projeto da construção de Brasília tocado pelo presidente Juscelino Kubitschek, que além da construção da nova capital no planalto central, construiu uma série de rodovias que cortaram a região outrora isolada.
- c) 1964-1980 - Desenvolve-se uma última fase da Marcha para oeste, encampada pelos governos militares que data os anos 70. Nesta fase se consolidam novas áreas agrícolas com a incorporação de capitais externos, integrando o Centro-Oeste e a Amazônia à expansão capitalista no Brasil.

Com os novos rumos econômicos tomados pelo Brasil, principalmente a partir da Era Vargas, ocorreria um processo de alargamento das fronteiras do sertão. Esse movimento rompe com parte do isolamento territorial de zonas consideradas inóspitas, que vão sendo integradas ao território já explorado, tido como civilizado. Mas apesar do movimento de alargamento de fronteira e tentativa de integração nacional, o sertão ainda permanece no imaginário social com seus mitos e lendas.

Quando Guimarães Rosa escreve sua obra *Grande Sertão: Veredas*, em 1956, ele capta a influência que o sertão exerce sobre o imaginário social brasileiro e consagra tal constatação com a célebre frase: “*o sertão está dentro de nós*”. Com essa afirmação o autor

nos mostra que, além de uma unidade espacial, o sertão é um espaço de vivência carregado de representações simbólicas que estão contidas na essência do brasileiro, inspirando-o sempre em suas artes.

O sertão, com esse emaranhado de representações e raízes profundas no imaginário social brasileiro, inspirou e inspira compositores e poetas que contam suas sagas por este espaço. Esse é o ponto de encontro de Clio e Euterpe, história e música apresentando-nos a representação do progresso veiculada pelos sertanejos em suas obras musicais, contando-nos a história do Brasil.

### 1.5.1 O Canto do Sertão

O sertão, como já dissemos, é objeto para a imaginação, fonte de inspiração para os mitos, lendas, estórias e histórias. O habitante do sertão, conhecido como caipira,<sup>7</sup> desenvolveu uma característica própria de vida em oposição ao habitante do litoral. Esse habitante do sertão desenvolveu também sua própria forma de expressão musical denominada de música caipira.

Segundo Caldas (1999), a música caipira é fruto de uma “reutilização” de ritmos, danças e canções oriundos das culturas indígena, negra e européia que vão formar a base da cultura popular brasileira. Caldas lembra que essas expressões culturais foram introduzidas no Brasil lentamente, mas com o decorrer dos séculos, foram incorporadas a modo rústico de vida do homem do interior brasileiro, tendo um papel importante na vida do caipira.

A importância dessa música (caipira), porém, é muito maior do que possa parecer. Até porque ela nunca aparece apenas enquanto música. Além da evidente função lúdica, de lazer, deve-se ainda destacar seu papel na produção econômica através do “mutirão”, no ritual religioso das festas tradicionais da Igreja e, principalmente, como elemento agregador da própria comunidade, mantendo-a coesa através da prática e da preservação dos seus valores culturais. (CALDAS, 1999, p. 15)

A música caipira, nascida desse encontro de culturas, foi abastecida de vários afluentes rítmicos multiculturais tendo como instrumento principal a viola de dez cordas, trazida de Portugal pelos colonizadores. Para Nepomuceno (2005, p.98) “os colonizadores trouxeram-na para divertir os patrícios e seduzir os gentios”. Segundo a autora, os primeiros

---

<sup>7</sup> Antônio Cândido, em sua obra *Parceiros do Rio Bonito*, descreve com precisão as características do caipira e seu modo de vida. Segundo o autor, o caipira é o herdeiro das tradições dos Bandeirantes, conservando muito seu modo de vida.

cantos utilizando a viola foram de catequese; depois o som da viola contagiou todos que o ouviam, e foi popularizando, tornando-se o “coração da música brasileira”.

Em torno da viola nasceram cantos, danças, poesias, mitos e lendas que definiram o estilo musical do habitante do sertão. A forma rústica da viola, esculpida num de toco de pau, com cordas feitas de tripa de animal, seria um dos símbolos do modo de vida do caipira. Caracterizado pela rusticidade, pelo modo simples de lidar com a natureza, próprio desse morador dos rincões do Brasil.

A viola se propagou em todo o Brasil. Passando de pai para filho, a tradição de tocar foi ganhando espaço. No centro sul do país, “viola, arrasta-pé, mulher, santo de confiança, bebida forte e café com muito açúcar são os maiores prazeres desse povo” (NEPOMUCENO, 2005, p. 86). A viola divertia e integrava os sertanejos nas festas profanas ou religiosas, ou mesmo em momentos de descontração, sentados à beira da fogueira, se distraíam tocando viola, cantando suas modas, declamando versos e contando causos do sertão.

De toda essa mistura rítmica cultural da qual originou a musicalidade do brasileiro, especialmente o morador do interior do país, podemos destacar algumas influências que norteiam a música caipira e, por conseguinte, a música sertaneja<sup>8</sup>. O Cururu, Cateretê ou Catira, Cana-Verde, Congadas, Calangos, Dança de São Gonçalo, Folia de Reis, Folia do Divino e Moda-de-Viola, todas essas expressões culturais faziam parte do universo rural do Brasil e ainda estão presentes até os dias de hoje, nas festas religiosas e profanas que resistem às transformações provocadas pela modernização do país, que apesar de tais mudanças, ainda preserva traços da origem rural.

Entre todas as influências e permanências rítmicas e culturais, a expressão musical que mais caracterizou o caipira, a roça, o jeito de matuto, o cantar do sertão foi a moda de viola. Segundo Renate Stephenes Soboll:

A Moda-de-Viola, um tesouro histórico da cultura do sertão caipira, é uma das mais antigas manifestações musicais populares do Brasil. Teve, inicialmente, a característica de ser constituída na literatura oral como fonte de perpetuação de um relato, de um costume ou de uma história ocorrida nas viagens dos tropeiros. Baseia-se em fatos acontecidos, verídicos, ou em “causos” contados, ficando no limite entre História e a Estória. (SOBOLL, 2008, p. 7).

---

<sup>8</sup> Música Sertaneja neste trabalho entendida a partir da gravação deste gênero pela indústria fonográfica em 1929, até então os sons advindos do campo serão entendidos como música caipira, entendimento compartilhado por estudiosos como Caldas (1999), Nepomuceno (2005) e Tinhorão (1991). Vale resultar que existem outros estudiosos que discordam desta separação entre música sertaneja e música caipira, a partir da entrada do gênero no mercado de consumo. Entre os estudiosos estão: MENEZES BASTOS, Rafael e SANTANA, Romildo.

A Moda-de-Viola ficou sendo a herdeira da música caipira por conservar características mais fiéis da música do *capiau*, tendo: andamento lento, versos longos, melodia repetitiva, permitindo solos de viola, som nasalado, cantada em dupla com vozes terçadas, lembrando muito os cantos de trabalho e os cantos das festas religiosas. Esse estilo musical conta as sagas do caipira sertão afora, enredando tragédias, aventuras, desfechos amorosos, enfim, narrando o cotidiano da vida do caipira.

A música caipira é a matriz da música sertaneja. Mas quais as diferenças entre as duas? O que a música sertaneja herdou da música caipira? Sempre nos deparamos com essas questões que aos olhos dos apreciadores desses gêneros musicais ainda não são bem definidas. Para solucionar tal questão, apoiamo-nos nas reflexões conceituais de Caldas (1999), em que o autor apresenta as respostas para tais questionamentos.

Para Caldas, a música caipira é anônima, fruto do amadorismo folclórico de seus criadores. Constituída de forma coletiva nos festejos religiosos e profanos, não possui função comercial. Sua função é permear as relações sociais e econômicas específicas do meio rural. Na questão técnica, a música caipira é mais rítmica e menos melódica, composta por vários instrumentos de percussão. Já a música sertaneja é produzida no meio urbano para obtenção de lucros, ou seja, atender um mercado consumidor, em que os seus agentes são profissionais que concorrem no mercado.

As músicas têm autoria registrada, os enredos são de caráter profano, contendo em seus discursos amores impossíveis, conturbados e conflituosos, ocorridos no meio urbano e rural. Contam, ainda, relações sociais, políticas ocorridas nos centros urbanos e rurais, as formas de lidar com a modernidade provocada pela urbanização e os novos rumos econômicos seguidos pelo Brasil. A música sertaneja acompanha as transformações na sociedade brasileira, principalmente a transição campo/cidade que ocorrera no decorrer do século XX, e suas letras são carregadas desses elementos.

A música caipira e a sertaneja, apesar da primeira ser matriz da segunda, trilharam por caminhos diferenciados: a música caipira simboliza o folclore, a simplicidade, o jeito de ser do caipira do morador do sertão, sem vínculo com o mercado consumidor, é a guardiã da tradição rural. Enquanto a sua filha, a música sertaneja, tem outras nuances: é o produto do meio urbano, feita para os habitantes dos meios urbanos e rurais que ainda estão ligados pelas lembranças a roça. Eles consomem esse produto como forma nostálgica de retornar às origens.

### 1.5.2 O Som do Sertão Chega à Cidade

Se a música sertaneja é entendida a partir da entrada dos sons rurais na indústria fonográfica, nada mais interessante que contar um pouco da história da pessoa que tocou tal empreendimento. A música sertaneja é fruto do advento da conservação do som feito por meio das gravações de discos com a função voltada para o mercado consumidor.

Essa entrada no mercado de discos começou com um paulista nascido no interior de São Paulo, na cidade de Tietê, em 13 de julho de 1848, seu nome é Cornélio Pires. Jornalista, escritor, humorista, empresário, violeiro, imitador, compositor, poeta. Como se vê, homem de muitas facetas, mas sem sombra de dúvida, o que ficou de mais marcante foi sua paixão pela cultura caipira. Segundo Nepomuceno (2005, p. 101) “Cornélio Pires foi o maior divulgador da cultura caipira nas primeiras décadas do século XX”. Cornélio Pires “tentou de um tudo” na vida, trabalhou com uma olaria em sua cidade natal no interior de São Paulo, percebeu que não tinha talento para os negócios, que “sua praia” era mesmo as artes, pois o negócio de produzir tijolos e telhas logo faliu. Foi então que decidiu investir naquilo que fazia melhor: contar o modo de vida do caipira. Para isso criou a Turma Caipira do Cornélio, uma trupe que levava aos palcos do interior paulista cantos de modas de viola, cururu, cateretê; contava também anedotas, causos, histórias e declamava versos, tudo ligado ao cotidiano caipira.

Essa receita de Cornélio fez sucesso. Por onde sua caravana passava, era casa cheia, os compromissos aumentavam a cada dia. Prova do sucesso é que a Turma Caipira do Cornélio Pires recebeu até patrocínio. “Cornélio Pires acerta um contrato com a Antartica Paulista, para divulgação de seus produtos nos shows” (Caldas, 1999, p. 22). Homem inquieto e criativo, Cornélio Pires queria mais que fazer shows pelo interior. Queria um novo projeto que era gravar um disco de música nos moldes em que era realizada em seus espetáculos. Foi quando, em 1929, viajou a São Paulo para empreender seu novo projeto. Foi a várias gravadoras levando a proposta de gravar um disco com um novo gênero musical, mas as respostas foram negativas. Nenhuma gravadora queria tocar um projeto tão audacioso. Lançar um gênero totalmente desconhecido nos grandes centros urbanos parecia um “negócio da china”. Se pensarmos a China hoje, seria mesmo um “negócio da china”, ou seja, um bom negócio, era muito lucrativo. Detalhe: as gravadoras desconheciam o amplo mercado para a música sertaneja, daí tantas negativas ao projeto de Cornélio.

Cornélio Pires ficou desanimado depois de tantas respostas negativas? Não, ao contrário, resolveu bancar do próprio bolso a gravação dos discos. Do próprio bolso não, do

bolso de um amigo que lhe emprestou o dinheiro. A princípio, encomendou cinco mil discos, considerada uma grande quantidade para os padrões da época. Para a surpresa de todos da gravadora, os discos se esgotaram na primeira viagem de Cornélio ao interior. Para tanto, conta Wolney Honório Filho (1992):

Cornélio Pires saiu em dois carros na direção de Bauru, fazendo do automóvel de trás uma verdadeira discoteca, tendo por intenção, antes, parar em Jaú. Ao chegar a essa cidade, todavia, já tinha vendido todos os discos que transportava consigo. A verdade é que a notícia da existência de discos sertanejos correu solta. O interior paulista ficou “alvorçado”.(HONÓRIO FILHO, 1992, p. 60).

O sucesso do projeto de Cornélio Pires despertou nas gravadoras o interesse pelo gênero sertanejo. A partir daí, várias gravações se sucederam. Segundo Caldas (1999, p. 23) “foram feitas cinquenta e oito gravações de 1929 a 1930”, produzidas pelas gravadoras que entrariam de vez no mercado com esse gênero musical.

Se o projeto de Cornélio Pires apresentou às gravadoras o potencial do gênero sertanejo, o rádio foi quem deu o “boom” para que essa música ganhasse tanta popularidade. O rádio teve, no Brasil, suas primeiras transmissões nos anos 20, com programas amadores voltados para um público muito seletivo, poucas pessoas tinham condições financeiras de adquirir um rádio.

Nos anos 30, o rádio entrou com força no cotidiano do brasileiro. Conta-nos Nepomuceno (2005, p. 120) “Emissoras eram inauguradas a cada mês” e com elas surgiam programas destinados a música sertaneja para atender o contingente populacional que migrava do campo rumo aos grandes centros urbanos. O rádio não levava apenas a música sertaneja até seus ouvintes, levava também causos, versos, anedotas, tudo que relacionava com a vida do caipira. As emissoras logo perceberam que a temática caipira era sucesso garantido. Segundo a autora, “muitos violeiros, compositores e humoristas foram revelados(p.121)” nos microfones das emissoras de rádio.

As emissoras de rádio lançaram inúmeros programas destinados ao público caipira, e neles havia concursos para a escolha de duplas que comporiam os quadros dos programas. Ariovaldo Pires, mais conhecido como Capitão Furtado, foi um dos grandes radialistas que trabalhou com a temática caipira criando vários programas, lançando duplas e compondo centenas de músicas. Ele foi considerado “a mais alta patente da música sertaneja” (NEPOMUCENO, 2005: p. 277).

Capitão Furtado, sobrinho de Cornélio Pires, tinha como o tio, paixão pelo mundo caipira. Ajudara seu tio na negociação com a gravadora Byington & Company, e a partir daí

não parou mais de trabalhar com o meio artístico. Logo arrumou emprego com a gravadora, que tocou vários negócios no Brasil, como a produção de filmes, abertura de emissoras de rádio e, em todas essas empreitadas, estava presente o Capitão Furtado, trabalhando como um faz-tudo na empresa. Mas logo surgiu a oportunidade de brilhar além dos bastidores como conta Rosa Nepomuceno (2005):

O ator não compareceu e ele (Capitão Furtado) foi escalado para interpretar o papel que criara – de fazendeiro. O patrocinador gostou, os ouvintes também, e Ariovaldo saiu dos bastidores, alçado à condição de artista, passando a criar, interpretar quadros de inspiração rural, a compor, produzir, lançar gente, escrever poemas e peças, dirigir emissoras de rádio, programas e a fazer conferências, transformando-se, enfim, num eminente caipirólogo. (NEPOMUCENO 2005, p. 278)

A oportunidade de brilhar nos microfones do rádio foi muito bem aproveitada pelo Capitão Furtado. Ele trabalhou em várias emissoras do eixo Rio São Paulo, na Tupi paulista criou seu primeiro programa exclusivo. Em 1939, trocou a Tupi pela Nacional, onde não permaneceu por muito tempo. Foi na Difusora de São Paulo, com seu programa de calouros, que lançou nomes que ganharam fama no decorrer dos anos. Entre os famosos lançados pelo Capitão Furtado estão: Hebe Camargo, que fazia dupla com sua irmã, Mário Zan e sua acordeom e os irmãos Peres, que se tornariam a dupla sertaneja Coração do Brasil.

Os irmãos Perez, recém-chegados a São Paulo, percorreram várias emissoras de rádio com suas violinhas, tentando apresentar-se nos programas e, na melhor das hipóteses, gravar um disco. Foi aí que surgiu o concurso na Rádio Difusora, no programas de calouros do famoso Capitão Furtado. Segundo Nepomuceno (2005), esses irmãos entraram na disputa com trinta e dois violeiros. Com seu estilo próprio de cantar nasalado e mais agudo que as demais duplas saíram vencedores do concurso. A vitória não lhes rendeu apenas o emprego na emissora, mas também o apelido que ficaria marcado para sempre no mundo da música sertaneja. Apelido dado pelo Capitão Furtado, que os batizou de Tônico e Tinoco. Com esses nomes, a dupla conquistou o Brasil.

## 1.6 MÚSICA SERTANEJA: MODERNIDADE OU TRADIÇÃO?

A música sertaneja tem seu nascedouro em 1929, com as primeiras gravações na indústria fonográfica,

empreendidas por Cornélio Pires. Ela nasce no momento em que o Brasil está investindo em um grande projeto de modernização, cujas palavras de ordem são: desenvolvimento urbano e industrialização. Se analisarmos pela ótica da produção, a música sertaneja é moderna, pois é feita no ambiente urbano, usando tecnologia industrial. Seu público consumidor é, em sua maioria, urbano e rural. Seu principal veículo de divulgação é o rádio, que é um dos símbolos da modernidade nas primeiras décadas do século XX. Mas se analisarmos os conteúdos expressados na música sertaneja, em sua maioria relacionam-se com o campo com transição da vida rural para vida urbana, mas ainda carrega consigo elementos como a natureza, a nostalgia, ou seja, com a tradição do Brasil rural.

Mas afinal, onde se localiza a música sertaneja? Para obtermos tal resposta, temos que mergulhar na discussão sobre modernidade e tradição que permeiam a história do Brasil. Urbanização liga-se à modernidade. Segundo Perez (1998, p. 56) “a cidade é o palco e o laboratório para a modernidade”. Portanto, se a cidade é a manifestação da modernidade, o campo é o símbolo da tradição, daquilo que não foi atingido pela dinâmica moderna.

Modernidade deve ser compreendida não como um conceito isolado, mas sim, como uma lógica de pensamentos e ações fundados em um modelo organizacional.

(Modernidade) modo de civilização fundado no racionalismo, na organização da produção visando à otimização dos resultados, numa consciência burguesa e secularizada, assim como manifestações mentais ou espirituais que deles decorrem, a modernidade pode ser caracterizada pela fé inabalável na Razão, pela crença indestrutível na idéia de Progresso e pela oposição resoluta à Tradição. De natureza centrífuga e irradiante, a modernidade possui uma extraordinária mobilidade; sua disposição a um só tempo homogeneizante e totalizante lhe permite anexar, absorver e anular toda diferença. (COELHO DOS SANTOS, 1998, p. 22)

Essa idéia de modernidade projetando um caminho a seguir, tendo como guia a Razão e o Progresso, elementos indispensáveis para obtenção do *status* de civilização ocidental permeia a “entrada” do Brasil na modernidade.

A cidade, como já dissemos, é o *locus* representativo da modernidade. Na cidade é que se processa o modo de vida da civilização moderna, onde o individualismo, o racionalismo são características dessa localidade. Segundo Simmel (1973, p. 38), “a cidade vai ser a sede do domínio do intelecto”, onde razão se impõe frente às emoções nas relações entre os cidadãos. A lógica monetária faz a individualidade aflorar tornando a mente moderna calculista, voltada para o interesse individual. Simmel (1973) destaca que a metrópole moderna desenvolveu um ritmo de vida totalmente contrário àqueles praticados no

setor rural e nas pequenas cidades, onde as relações afetivas são mais evidenciadas permeando a forma de vida dessas localidades.

Em *A metrópole e a vida mental*, Simmel descreve o modo de vida implantado nas cidades industriais que são exemplos de modernidade. O século XX seria marcado pelo grande deslocamento populacional do campo para as cidades. Esse deslocamento provocou grandes transformações nas formas de vivência e sobrevivência do homem, todas inerentes à modernização.

O Brasil não ficou de fora desse processo de modernização que marcou o século XX, puxado pela urbanização e industrialização. O processo de modernização do Brasil se inicia com a chegada da Corte portuguesa em 1808, quando o Rio de Janeiro foi o palco experimental do processo. Como afirma o antropólogo gaúcho Rubens Georg Oliven:

No Rio de Janeiro, onde a família real vivia e que, por isso, tornou-se uma cidade "cosmopolita", na qual as pessoas mais abastadas tentavam se comportar de uma maneira que elas supunham ser européia. No Rio, começou a se desenvolver, mais fortemente, a difusão cultural do gênero de vida burguês, eminentemente urbano, entre as classes altas. (OLIVEN, 2001, p. 2)

Como se nota, o estilo urbano burguês introduzido no Brasil durante o século XIX atinge apenas as camadas mais abastadas da sociedade, sendo que o grosso da população naquele período teve pouco ou nenhum contato com a vida moderna, permanecendo mais de um século longe desse contato. Na metade do século XIX, o Brasil desenvolveu uma tímida urbanização que, segundo Holanda (1969) em *Raízes do Brasil* foi proporcionada pela substituição do açúcar pelo café:

O marco das transformações nacionais – 1888. Não apenas pela abolição mas, principalmente, pela mudança do eixo rural para o urbano, o açúcar entra em decadência e o café, cuja exploração assemelha-se à industrial, torna-se o nosso principal produto. A aristocracia muda-se para as cidades e as fazendas deixam de ser pequenos mundos autônomos para tornarem-se fontes de rendas. (HOLANDA, 1969, p. 141).

Mesmo com essa mudança do eixo rural para o urbano, apresentada por Holanda, o Brasil só teria um desenvolvimento urbano industrial verdadeiro a partir dos anos de 1930, quando formam as bases do crescimento urbano industrial brasileiro. A partir de 1930 o Brasil entraria em uma dinâmica desenvolvimentista tendo a montagem do parque industrial brasileiro, a intensificação da vida urbana.

A intensificação da vida urbana brasileira é notada pela

intensa movimentação dos cafés, abertura de salas de cinemas, emissoras de rádio, lojas de departamentos, entre outras atividades urbanas. No plano urbanístico, as cidades têm melhor organização espacial com abertura de avenidas largas, construções dos primeiros arranha-céus, implantação de transportes públicos etc. A cidade é pensada de acordo com normas sanitárias oriundas dos discursos médico-higienistas que marcaram as três primeiras décadas do século passado. Mesmo atingido pela modernidade, o Brasil não perdeu suas raízes rurais. Empreendido no processo de modernização e urbanização, o campo continuou e continua como referência econômica, social e cultural do brasileiro.

Como acabamos de descrever, o Brasil entrou mesmo na modernidade. Mas como explicar aspectos econômicos sociais e culturais que ainda se encontram ligados às tradições, que não se transformaram acompanhado a dinâmica de vida moderna? Mesmo atingidos, continuam com aspectos tradicionais? Elizabeth W. R. Torresini (1998, p.140) tratando do pensamento de Baudrillard, afirma: “sociedades “atingidas” pela modernidade, podem desenvolver sistemas de resistência, de amálgamas e de adaptação”, nos quais a tradição e a modernidade que se apresentavam em uma lógica dicotômica passam a integrar-se formando uma mistura única, composta pelos dois elementos outrora dicotômicos.

Mas a pergunta ainda está sem resposta: Onde se localiza a música sertaneja? Na modernidade ou na tradição? A música sertaneja, sendo fruto da sociedade constituída na amálgama da modernidade com a tradição, carrega consigo estes dois elementos. Ela é um reflexo dessa mistura de modernidade/tradição, campo/cidade, progresso/atraso, ou seja, é um produto resultante da complexa e peculiar forma que moldou a sociedade brasileira.

### 1.7 O CASAMENTO DE CLIO E EUTERPE

Com um leque de opções metodológicas à disposição do historiador, entendemos que é perfeitamente possível o encontro de Clio e Euterpe. Esse encontro pode ser bastante útil para desvendar os enredos sociais, penetrar campos não percorridos pela historiografia, desnudar representações outrora ignoradas por outros estudiosos. Essa parceria dá aos historiadores boas condições de viajar no passado, agora por um veículo diferente dos que até então eram usados, viagem que podemos fazer utilizando o sentido da audição para uma interpretação interessante do contexto social. Tendo a História Cultural como guia, podemos enveredar pelos vários espaços sociais construídos pela sociedade brasileira.

Desvendar os mistérios do sertão, viajar pelos trilhos da modernidade que justificaram a ampliação do espaço urbano do Brasil e descansar nas redes de tradições estendidas ao longo deste caminho ainda é um desafio. O veículo utilizado para isso é a música sertaneja, essa amálgama de modernidade e tradição, ponte que liga o campo e a cidade, a cultura rural e cultura urbana. Essas misturas interessantes que constituem o Brasil serão mais exploradas nos próximos capítulos.

## CAPÍTULO II

### “PRA FRENTE BRASIL!”: OS TRAÇOS IDEOLÓGICOS DA DITADURA MILITAR

“A discussão sobre a Cultura sempre foi entre nós uma forma de tomar consciência do nosso destino” Renato Ortiz.

Falar sobre o Golpe Militar que ocorreu no Brasil em 1964 e na conseqüente implantação de uma ditadura militar depois do golpe é mergulhar num emaranhado de subjetividades e representações. Tratar dos aspectos ideológicos que serviram de sustentáculo para a ditadura é tentar dar uma pequena contribuição analítica para um tema tão discutido na história brasileira.

Este capítulo visa analisar os aspectos que contribuíram para a manutenção do regime militar por quase duas décadas, ou melhor, dos elementos ideológicos que ajudaram na aceitação do regime. Tentaremos entender, ainda, como se deu a relação da sociedade civil com a ditadura.

Há uma nova tendência na historiografia brasileira de trabalhar com a regime militar. Uma visão mais ampla, abordando questões que ficaram fora dos primeiros trabalhos. Na ótica de Carlos Fico (2004), os trabalhos realizados logo após a abertura política tiveram grande importância historiográfica, mas ficaram restritos a uma visão binária, na qual a sociedade civil era vítima e o Estado, algoz. Essa tendência é fruto de uma produção histórica memorialística, realizada em sua maioria por pessoas que não eram historiadores, baseando-se nos depoimentos de personagens que sofreram opressões mais contundentes e em relatos de integrantes do regime, ou seja, tinham uma ligação sentimental com o fato.

O afastamento temporal, o uso de novas fontes, acesso a documentos outrora inacessíveis contribuem para o rompimento de uma postura analítica maniqueísta que não abordava as possíveis aproximações e até mesmo afinidades entre a sociedade civil composta por “pessoas comuns” e o regime militar.

Mesmo se tratando de um regime de exceção, que se instalou através de um golpe, legitimou-se a si próprio independentemente do Congresso Nacional, e teve como pilares de sustentação uma vasta gama de instâncias repressivas, seria ingenuidade pensar que a sobrevivência da ditadura militar por mais de duas décadas se deveu única e exclusivamente ao uso da força. Embora a maior parte da historiografia dedicada ao regime militar priorize suas dimensões repressivas e os efeitos dilacerantes que tiveram sobre a sociedade, é preciso deixar de lado essa visão

dicotômica que separa lados de uma mesma moeda, e partir para uma análise que veja a relação entre Estado e sociedade como uma via de mão dupla. (SETEMY, 2007, p. 2)

Dentro desta perspectiva historiográfica, discutiremos neste capítulo os aspectos ideológicos do regime militar, pautados no ideal de progresso, na manutenção da ordem e dos costumes. Discutiremos também a relação da sociedade de civil com o Estado nesse período, analisando os canais de comunicação de massa que viabilizaram o intercâmbio entre sociedade e Estado.

## 2.1 IDEOLOGIA: DUAS OU TRÊS COISAS QUE SABEMOS A RESPEITO

Tratar de um tema tão controverso como a ideologia gera algum receio por parte do pesquisador. Tal receio se dá porque ideologia é um conceito muito discutido, passível de várias interpretações. Neste trabalho, cremos que utilizar o conceito será importante dentro da discussão a ser apresentada.

O uso do termo “ideologia” na modernidade foi concebido com Napoleão Bonaparte. Ele chamou de “ideólogos” o grupo de pensadores que se opunham aos seus métodos de condução da nação francesa. Napoleão usou a palavra com o intuito de desprestigiar as idéias contrárias ao seu governo, tachando-as de irreais, fora da realidade, portanto, sem valor algum, falsa realidade.

Karl Marx se apropriou do significado dado por Napoleão e passou a usá-lo em suas análises. Segundo Löwy (1999), Marx acrescentou mais tempero no conceito quando atribuiu à classe dominante a criação de formas ideológicas de difusão de suas idéias. Mesmo com a ampliação do conceito ainda ficaria presente em Marx a noção de falsa realidade, agora no âmbito das relações sociais para manter a dominação da elite burguesa sobre o proletariado.

Para Löwy (1999), com Lênin encontramos uma transformação no conceito até então empregado por Marx, que analisa ideologia sem o caráter pejorativo encontrado anteriormente, de falsa realidade, e compreende o termo como sendo o conjunto de pensamento que cada classe tem da realidade social. Para realçar a noção, ele usa os termos ideologia da burguesia, ideologia proletária, confronto entre ideologias para se afirmarem no contexto social.

É com o sociólogo alemão Karl Mannheim que vamos encontrar um uso do conceito ideologia interessante para nossa investigação:

O pensamento é índice particularmente sensível da mudança cultural e social. A variação no significado das palavras e as múltiplas conotações de cada conceito refletem polaridades de esquemas de vida mutuamente antagônicos, implícitos nestas nuances de significados. Por esta razão, a análise sociológica dos significados virá a desempenhar um papel importante nos estudos que se seguem. (MANNHEIM, 1972, p. 109).

Mannheim, em suas análises, faz uso da sociologia do conhecimento para atribuir ao conceito de ideologia um significado que leva em conta os aspectos socioculturais de cada grupo ao qual o termo é empregado, não descartando as nuances valorativas que o conceito pode sofrer ao longo da trajetória histórica.

Devemos compreender, de uma vez por todas, que os significados de que nosso mundo se compõe nada mais são do que uma estrutura historicamente determinada e continuamente evolui a estrutura em que se desenvolve, não sendo absoluto em nenhum sentido. (MANNHEIM, 1972, p. 111).

Segundo Mannheim (1972) a ideologia se configura como sendo um conjunto de idéias, concepções, representações de um dado grupo, que com esse sistema de idéias visa conservar a ordem existente, no sentido de manter intactos os valores entendidos como relevantes à sua manutenção. Dentro deste ponto de vista, a ideologia é conservadora, pois se opõe a tudo que ameaça a suplantação do modelo social existente.

Na ótica do sociólogo alemão, uma forma de melhor entendimento do conceito de ideologia é colocá-lo em confronto com “utopia”. Pois utopia segue o sentido oposto da ideologia. São conjuntos de idéias, valores contrários à ordem social existente. Tendo, portanto, uma visão crítica da ordem social vigente no sentido de transformá-la por meio de uma ruptura subversiva e às vezes revolucionária.

O filósofo francês Paul Ricoeur, em sua visão da relação da ideologia com a utopia, ressalta em Mannheim a ênfase cultural, acrescentando o conceito de imaginação à sociedade. Segundo Ricoeur (1991) a ideologia pode ser vista como um retrato, por buscar repetir e justificar uma imagem da realidade. Assim, Ricoeur (1991) atribui à ideologia aspectos de legitimação, manutenção, conservação da ordem. Já o conceito de utopia, ele o vê como ficção, como construção de uma nova realidade projetada em um porvir a ser, “um olhar para um lugar que não existe” (RICOEUR, 1991, p. 285).

Ao utilizarmos os conceitos apresentados por Mannheim interpretamos, sob a orientação de Löwy (1999), como visões sociais de mundo de um determinado grupo social ou mesmo de uma classe. Então, trataremos de visão de mundo ideológica, aquela que tenta manter os valores sociais existentes e entendidos como primordiais à manutenção do seu grupo social. Visão de mundo utópica, como já ressaltamos, vai em oposição, criticando os valores e preceitos da ordem social em voga e propondo um rompimento e uma mudança.

Ao analisarmos a ditadura militar no Brasil, percebemos que ela ocorreu num período da história brasileira dotado de relações de poder, contrapoder, mudanças, resistência a mudança, em que estão sempre em confronto duas ou mais visões de mundo. Dentro destas relações sociais de poder, esses conceitos nos ajudarão a ler com maior clareza as relações entre Ideologia e Utopia, conforme esboçados por Karl Mannheim.

O pensamento político está sempre vinculado a uma posição na ordem social, é coerente supor que a tendência a uma síntese total deva estar incorporada na vontade de algum grupo social. A participação em uma herança cultural como tende progressivamente a suprimir as diferenças de nascimento, status, profissão e riqueza e a unir os indivíduos instruídos com base na educação recebida. (MANNHEIM, 1972, p. 179).

O autor nos chama a atenção para a herança cultural, ou seja, a visão de mundo que o grupo político tem. Segundo ele, ao fazermos um estudo sobre assuntos que envolvam concepções ideológicas e utópicas, temos que estar convictos de tais elementos analíticos e não nos apegarmos somente a determinantes estáticos como classes ou *status* sociais. “Um dos fatos mais marcantes da vida moderna é que nela, diversamente do que acontecia nas culturas precedentes, a atividade intelectual não é exercida de modo exclusivo por uma classe rigidamente definida” (MANNHEIM, 1972, p.181). Assim tentaremos encarar nosso objeto de pesquisa.

## 2.2 ALGUMAS REFLEXÕES SOBRE A IDÉIA DE PROGRESSO

Para compreendermos os aspectos ideológicos contidos na ditadura militar que ocorreu no Brasil no período de 1964 a 1985 e sua relação bilateral com a sociedade civil, temos que analisar vários conceitos, dentre os quais está presente a idéia de progresso.

A idéia de progresso, muito presente no mundo ocidental, sempre foi tema de discussão que envolveu filósofos, historiadores, antropólogos, religiosos, cientistas, enfim, uma gama de pensadores e pesquisadores interessados em entender esta idéia.

Hoje, quando lemos, ouvimos ou falamos de progresso, nos vem a mente a idéia de avançar, ir avante, de sair de uma condição ruim para outra melhor. Isso porque a idéia de progresso a qual nos associamos está ligada à noção de desenvolvimento. Essa idéia está presente no discurso de posse feito pelo Presidente Castelo Branco, em 15 de abril de 1964:

Meu governo será o das leis, o das tradições e princípios morais e políticos que refletem a alma brasileira. O que vale dizer que será um governo firmemente voltado para o futuro, tanto é certo que um constante sentimento de progresso e aperfeiçoamento constitui a marca e também o sentido de nossa história política e social. (*in* ANDRADE, 1985, p. 76)

Os significados encontrados no discurso de Castelo Branco nos remetem a idéia mais recente de progresso, ligada à modernidade e à secularização. Segundo Marramao (1997) com o fim das “perspectivas escatológico-religiosa e a teleológica-laica, o progresso perdeu seu poder axiológico positivo ou negativo, condensando-se numa mera ênfase do novo, da novidade”.

Essa idéia de progresso condensado reflete a condição da sociedade moderna, em que valorização do desenvolvimento tecnológico e científico dá um sentido de progredir, de avançar, de conquista do futuro nunca antes alcançado pela humanidade.

Mas a idéia de progresso sempre foi assim? Existem outras? Sim, existem várias! Uma delas remonta à visão judaico-cristã de tempo linear, opondo-se à noção de tempo circular que serviu de base para as análises filosóficas clássicas. Segundo Lowith (1991) “foi a fé na História da Salvação que introduziu um sentido nos acontecimentos humanos, fornecendo ao tempo e ao devir históricos um dinamismo teleológico”. Portanto, a idéia inicial de progresso surgiu com uma perspectiva religiosa moldada nos ensinamentos hebraico e cristão, que introduzem a noção de tempo futuro de aperfeiçoamento, no qual caminhamos sempre para um objetivo final de salvação. Em Hermam Cohen (*apud* Lowith, 1991) encontramos:

[...] a visão profética deu origem ao nosso conceito de história, como pertencendo basicamente ao futuro. O tempo tornou-se principalmente futuro, e o futuro o principal conteúdo do nosso pensamento histórico. Para este novo futuro o criador do céu e da terra não é suficiente. Ele tem que criar um novo céu e uma nova terra. Nesta transformação está implícita a idéia de progresso. Em vez de uma época dourada no passado mitológico, a verdadeira existência histórica ao cimo da terra é construída por um futuro escatológico. (COHEN, 1919 *apud* LOWITH 1991, p. 30).

Para Lowith (1991), quando nos referimos a uma linearidade progressiva com perspectiva no futuro, na projeção de um tempo melhor, mesmo guiados pela razão, pelo desenvolvimento científico conferido à modernidade, estamos seguindo, por pouco que seja, os moldes do pensamento judaico-cristão, pois neste pensamento que se funda a idéia original de progresso.

Tendo a idéia de progresso se fundado em uma perspectiva religiosa, com os pensadores iluministas, ela via perdendo seu caráter religioso e ganhando um significado mais secularizado, no qual a fé na providência vai perdendo espaço para uma crença na capacidade humana de prover sua felicidade terrena.

Segundo Lowith (1991), Voltaire, em meados do século XVIII, deu novos rumos à interpretação histórica e, conseqüentemente, à idéia de progresso. Com uma análise secularizada, com base na razão humana, atribuiu ao termo progresso os avanços e desenvolvimentos da civilização, refutando a ligação entre progresso da humanidade com questões religiosas. “Com Voltaire, Deus foi retirado do domínio da história. O objeto e o sentido da história são melhorar, através da nossa própria razão”. (LOWITH, 1991, p. 110).

Voltaire, com a sua teoria humanista, confere ao termo “progresso” o sentido de progressão gradual e laboriosa, com momentos de avanços e outros momentos de retrocessos, mas todos condicionados à ação humana. Essa conceituação de progresso desenvolvida por Voltaire influenciaria os pensadores pelos séculos XVIII e XIX.

Segundo Lowith (1991) foi Condorcet, guiado pelos ensinamentos Iluministas, que apresentou uma proposta ainda mais otimista de progresso que Voltaire. Ele colocara que o homem provido de suas faculdades caminha rumo a perfeição, pois a natureza não impede o progresso infinito do homem. Na visão de Condorcet, o progresso humano é inevitável, e o homem caminhará rumo a felicidade. O pensador francês não separava o progresso material do progresso moral, e ambos seguirão juntos para plena realização humana.

As idéias de Condorcet norteiam o conceito de progresso elaborado pelos positivistas, principalmente por Augusto Comte, em que a idéia de progressão da humanidade é mantida, mas faz uma separação entre o progresso intelectual do progresso moral, sendo que o primeiro se encontrava em maior notoriedade que o segundo, que ainda dependia de ordenamento social para alcançar o mesmo *status* do primeiro.

A ordem e o progresso que os antigos consideravam mutuamente exclusivos, constituem, na civilização moderna, duas condições que devem prevalecer em simultâneo. A sua combinação é a partida, a dificuldade fundamental e a principal

fonte de todo o sistema político autêntico. Na nossa era, nenhuma ordem pode ser estabelecida, e ainda menos perdurar, se não for totalmente compatível com o progresso; nenhum progresso significativo pode ser conseguido se não tender para a consolidação da ordem. (COMTE apud LOWITH, 1991, p. 79).

Na visão positivista desenvolvida por Comte, o progresso, combinado com a ordem social, levaria a humanidade a um aperfeiçoamento das condições de vida. Isso conduziria o indivíduo para a felicidade plena composta por liberdade, prosperidade, igualdade entre os homens. O progresso científico romperia as amarras das ignorâncias que tanto prenderam o homem durante o curso da história.

A crença positivista na continuidade e no desenvolvimento dos domínios do homem sobre o mundo delegou a essa noção de progresso um otimismo ingênuo, que não levava em conta as possibilidades de retrocessos, de catástrofes, de barbáries encontradas tanto nas ciências da natureza como no próprio histórico social da humanidade.

O homem sempre foi susceptível a ações perversas guiadas por orgulho, ganância, preconceito e maldade. Isso não fez parte da análise positivista dando uma visão unidimensional da condição humana no processo histórico.

A forma unidimensional de pensar de Comte reduz a essência da história à totalidade superficial de uma evolução linear. Mas imensa realidade da história, que tem tanto de humano quanto de inumano, apresenta mais de uma dimensão... se nossa sensibilidade não fosse embotada pelo desejo de segurança, distinguiríamos os baixos e os altos da história no nosso cotidiano em vez de ficarmos chocados com suas erupções. (LOWITH, 1991, p. 95).

Mesmo sendo a noção positivista de progresso dotada de otimismo exagerado não podemos negar que essa noção serviria de discurso ideológico. Governantes de várias nações, em nome da ordem e do progresso, cometeram inúmeras barbáries, distorcendo por completo o sentido pretendido por Comte ao elaborar a teoria positivista e conceber este binômio.

No século XIX, o conceito de progresso foi amplamente discutido por todas as correntes teóricas, marxistas, positivistas, liberais e anarquistas. Juntamente com essa discussão sobre progresso vêm à tona as questões ligadas à condição de vida do ser humano. Temas como liberdade, igualdade e fraternidade são novamente evidenciados.

Ao focar as análises sobre a condição social da Europa do século XIX, os pensadores foram percebendo que o progresso alcançado pelo desenvolvimento científico e tecnológico não chegou a todos os cidadãos e que grande parcela da sociedade vivia em péssimas condições. Com isso, a noção de progresso como evolução generalizada da humanidade perdeu força, e o otimismo foi sendo suplantado por uma visão mais

questionadora, na qual se nota um progresso apenas parcial, dando a idéia de melhoramento setorizado não-homogêneo, como se previa.

O ideal burguês de razão, erigido como o objetivo, contrastava com o estado de coisas existentes, sendo necessário preencher o hiato entre a imperfeição das coisas, tais como ocorriam em um estado de natureza, e os ditames da razão, por meio do conceito de progresso. Esta reconciliação das normas com estado de *coisas* existentes se efetuou através da crença de que a realidade se movesse continuamente para uma proximidade cada vez maior com o racional. (MANNHEIM, 1972, p. 246)

No século XX, a civilização ocidental entrou em colapso, abalada pelas duas guerras mundiais e pela crise financeira dos anos trinta. Com a derrocada do mundo ocidental ideal, o mito do progresso ficou bastante fragilizado nos países com grande desenvolvimento industrial, mas ainda continuou sendo usado nas regiões periféricas do capitalismo para justificar a dominação.

### 2.2.1 A Materialização do Progresso

O progresso idealizado pelos pensadores dos séculos XVIII e XIX não ocorreu em sua plenitude, pois idealizavam um progresso total, abrangendo o homem na totalidade de suas faculdades. O progresso era tido como uma evolução humana. Contudo, no decorrer do século XIX e início do XX, essa noção de progresso desmoronou-se em virtude das situações adversas por que passou a humanidade no decurso desse período.

Mesmo a humanidade não atingindo o nível de progresso esperado, em alguns setores os avanços foram significativos. Com a Revolução Industrial e o avanço do capitalismo, a humanidade experimentou um grande desenvolvimento científico e tecnológico que refletiu no modo de vida de todos os seres humanos.

No caso da modernidade, o vínculo entre ciência e aplicação prática dos conhecimentos (Tecnologias) fez surgirem objetos que não só facilitaram a vida humana (meios de transportes, de iluminação, de comunicação, de cultivo do solo etc.) mas aumentaram a esperança de vida (remédios, cirurgias, etc). Do ponto de vista dos resultados práticos, sentimos que estamos em condições melhores que os antigos por isso falamos em evolução e progresso. (CHAUÍ apud MONEGO, 2007, p. 4)

Como nos apresenta Chauí, o progresso se materializou na forma de desenvolvimento técnico-científico proporcionando melhores condições de vida às pessoas.

O progresso assume a noção de melhoramento parcial personificado nas condições acima descritas. Mas esse progresso técnico-científico não ocorreu de forma homogênea pelo mundo: houve países que se desenvolveram e outros não. A diferenciação na forma de desenvolvimento prolongou o mito do progresso que durante o século XX se concentrou nos países periféricos do capitalismo, onde a industrialização até meados do século ainda não aconteceu ou mesmo não se consolidou.

O Brasil experimentou o desenvolvimento industrial a partir da década de quarenta, quando se estruturou a indústria leve de bens de consumo e se iniciou a formação da indústria de base. Segundo Barsanufu Gomides Borges (1994), os altos investimentos estatais brasileiros na formação da indústria de base contribuíram para o desenvolvimento do setor industrial brasileiro, que inicia a partir dessa indústria de base a consolidação da industrialização brasileira. O Brasil começa a experimentar o progresso advindo da industrialização como o aumento significativo da população urbana, crescimento da rede de transporte, aperfeiçoamento do setor energético, modernização da agricultura, entre outros.

Se na década de quarenta o desenvolvimento industrial brasileiro era tocado pelo Estado, em meados dos anos cinquenta essa dinâmica mudaria. Para Borges (1994) depois de realizadas as reconstruções dos parques industriais da Europa e do Japão, os investidores voltavam os olhos para os países subdesenvolvidos que necessitavam de investimentos. Neste panorama internacional, o Brasil, presidido por JK, abriu as portas para pesados investimentos internacionais para a consolidação do parque industrial brasileiro. O governo de Juscelino intensificou seus esforços para instalação da indústria automobilística no Brasil, sendo o carro chefe dos discursos desenvolvimentistas governamentais. Aliado à indústria automobilística, foi instituída uma política de integração nacional via estrada de rodagem. Essa política previa a integração de todo o território nacional por meio de rodovias que ligaram os quatro cantos do país.

Durante o governo JK, portanto, o Brasil provou o gosto da modernização do setor industrial, dando ao país a sensação de um avançar rumo ao futuro. Durante o governo militar ocorreu a mesma sensação de que o país atingiria o tão sonhado *status* de potência mundial. Essa expectativa de progresso foi atingida durante o *milagre econômico*, quando o crescimento da economia brasileira teve resultados significativos. O *Boom* econômico foi acompanhado de projetos que visavam ao desenvolvimento do país, proporcionando a integração nacional.

Dentre todos os projetos, o que mais recebeu empenho do governo foi a rodovia Transamazônica. Segundo Skidmore (1988), o presidente Médici dava “absoluta

prioridade” (p.289), à integração da Amazônia, mesmo a custos gigantescos e sem a certeza de bons resultados. Essas atitudes se justificavam pelo valor simbólico agregado ao projeto, que significava a materialização do progresso trazido pelo golpe militar formalizado no Programa de Integração Nacional. Para Skidmore (1988), fatores psicológicos também acompanharam o projeto da Transamazônica, pois os militares como cadetes em formação, recebiam orientações da importância geopolítica da Amazônia e dos perigos de descolonização.

O progresso não ficou apenas no campo das idéias ele se materializou na forma de avanços científicos e tecnológicos, proporcionando às pessoas um contato direto com o ele. Esse contato gerou reações positivas, outras negativas, próprias desses contatos.

Na forma de evidenciar essa materialização do progresso, exporemos um trecho da música *Mágoa de Boiadeiro*, composta por Nono Basílio e Índio Vago, em 1955, interpretada por Pedro Bento e Zé da Estrada no LP do mesmo nome, gravado em 1968 pela Continental. A música é uma toada, que conta a forma como o caipira viu a chegada do progresso: um elemento *desestruturante* da sociedade caipira, composta por valores próprios de seu meio:

Antigamente nem sonhos existiam/Tantas pontes sobre os rios/Nem asfalto nas estradas/A gente usava quatro o cinco sinueiros/Pra trazer os pantaneiros,/No rodeio da boiada/Mas hoje em dia,/Tudo é muito diferente/Com o progresso nossa gente/Nem sequer faz uma idéia[...] Por tudo isso eu lamento e confesso/ Que a marcha do progresso/ É a minha grande dor[....]

Os sinais de progresso prescritos em objetos como as “pontes sobre os rios” e “asfalto nas estradas” são frutos do momento histórico pelo qual passava a sociedade brasileira, em que os elementos da modernidade atingem locais outrora preservados. A música nos descreve a materialização do progresso em forma de desenvolvimento científico e tecnológico. Essa manifestação do progresso é diferente da idealizada pelos *Enciclopedistas e Positivistas*, pois ela contempla apenas uma face do progresso pesada por eles.

O uso ideológico do progresso marcaria a política brasileira, principalmente a partir dos anos trinta, durante a Era Vargas, estendendo-se até os dias atuais, em que ainda encontramos, nos discursos políticos, a ideologia do mito do progresso. Mas voltaremos a tratar, no próximo capítulo, do progresso no Brasil como *discurso ideológico* do período da ditadura militar, com um foco específico nas canções de Tônico e Tinoco. Ali, o progresso será visto como um fator positivo na afirmação da sociedade.

### 2.3 GOLPE DE 1964: PRESERVAÇÃO DA IDEOLOGIA

O golpe civil-militar de 1964 destronou com as possibilidades de afirmação da cambaleante democracia brasileira. A derrubada de Goulart pôs fim a mais um governo populista. Sobre a bandeira de manutenção da ordem, de defender o Brasil contra a invasão comunista, de proteger a família e os bons costumes, destituíram o presidente e colocaram fim a um governo com aspirações populares.

Os conspiradores militares e civis que depuseram João Goulart em março de 1964 tinham dois objetivos. O primeiro era frustrar o plano comunista de conquista do poder e defender as instituições militares; o segundo era restabelecer a ordem de modo que se pudessem executar reformas legais. (SKIDMORE, 1988, p.45)

Mas por que os militares e conservadores tinham tanto receio de João Goulart? A aversão a Goulart não era recente; remontava aos tempos em que foi ministro do trabalho do governo de Getúlio Vargas (1951 a 1954) quando era favorável a medidas que beneficiavam a classe trabalhadora e enfureciam os empresários. Sua aproximação com as massas trabalhadoras era vista como perigosa para os interesses da elite dominante.

Sob grande pressão por parte da imprensa e da oposição, João Goulart foi demitido do cargo de ministro do trabalho do Governo Vargas. Porém, mesmo fora do governo, Goulart ainda era muito prestigiado pelas camadas populares do Brasil.

Nas eleições presidenciais de 1960, a UDN (União Democrática Nacional), conhecido partido conservador, consegue vencer o pleito eleitoral, e chega à presidência Jânio Quadros. A vitória conservadora não fora completa, pois a chapa não foi pura, o vice-presidente udenista Milton Campos perdera a eleição para o candidato da oposição, João Goulart. Mais uma vez, Goulart entra como uma pedra no sapato dos conservadores, agora como vice-presidente.

Aparentemente tudo corria bem para os conservadores, até que o presidente Jânio Quadros rasgou a cartilha conservadora a qual se filiava e tomou atitudes totalmente contrárias às forças que o elegeram. Primeiro aproximou-se de grupos comunistas e depois não adotou medidas econômicas restritivas para conter a inflação. Isso foi o estopim para explodirem inúmeras críticas ao seu governo. A voz mais ecoante da UDN de Carlos Lacerda teceu pesadas críticas ao governo de Jânio, que diante das pressões renunciou ao mandato.

A renúncia de Jânio Quadros trouxe à tona um dilema para os grupos conservadores: a volta de João Goulart ao poder. Um político ligado às massas populares,

com tendências esquerdistas e que a UDN expulsara do seu posto de ministro em 1954. A possibilidade de Goulart assumir o poder caiu como uma bomba nas forças armadas, que temiam uma aliança entre o futuro presidente e as forças comunistas.

Antes que Goulart pudesse voltar, os três ministros militares, tendo à frente o ministro da Guerra, marechal Odílio Denys, anunciaram que não lhe seria permitido assumir a presidência. Alegavam que, na condição de ministro do Trabalho de Getúlio Vargas, João Goulart havia entregue cargos-chave nos sindicatos para “agentes do comunismo internacional”. (SKIDMORE, 1988, p. 31).

Os militares tentaram impedir que o novo presidente tomasse posse, mas os esforços não lograram êxito porque a campanha pela legalidade encampada pelo governador do Rio Grande do Sul, Leonel Brizola conseguiu que seu cunhado, João Goulart, retornasse ao Brasil e acabasse empossado como presidente. Goulart assumiu a presidência com os poderes limitados por uma emenda constitucional que implantava um sistema parlamentarista. Dois anos depois conseguiu reaver os poderes presidenciais na forma de um plebiscito, em que o voto popular restabeleceu o sistema presidencialista no Brasil.

Agora, com plenos poderes, era chegada a hora de Goulart enfrentar os problemas que afligiam o Brasil, que vale ressaltar não eram poucos. A economia estava de mal a pior, a inflação aumentava continuamente, a balança de pagamentos apresentava um déficit muito elevado, causando uma grande desconfiança dos credores que limitaram o empréstimo de recursos para o Brasil. A infraestrutura brasileira precisava de investimentos, pois o setor energético não conseguia atender a demanda industrial instalada, as ferrovias estavam sucateadas, as rodovias necessitavam de pavimentação para melhor escoamento da produção. A solução destes problemas seria a forma para retomar o desenvolvimento alçado no governo de Juscelino.

Além dos problemas relacionados ao desenvolvimento, outros mais sérios atingiam o Brasil: eram os problemas de ordem social. O sistema educacional não conseguia preparar a mão-de-obra requisitada pela indústria, nem conseguia diminuir as diferenças sociais por meio da instrução escolar. A qualidade do ensino de base público não dava condições aos filhos das camadas populares de disputarem vagas nas universidades públicas com os filhos de pessoas de posses, que se preparavam em escolas particulares com melhores qualidades.

O sistema público de saúde não atendia à população de baixa renda a contento. As questões ligadas a terra geravam agravantes sociais sérios. A concentração de terra causava uma pobreza generalizada no campo, pois havia milhares de lavradores sem-terra e

sem condições de trabalho. A dificuldade campesina gerou um fluxo migratório rumo às cidades, ocasionando um crescimento desordenado e gerando favelas e mais pobreza.

Como se nota, a situação do Brasil não era fácil, exigia uma rápida ação por parte do governo. “Para Goulart, contudo, o tempo era curto, porque a economia que herdara não dava margens para manobras”.(SKIDMORE, 1988, p.37). Havia duas possibilidades para Goulart: executar o plano proposto por Dantas e Furtado, em que se previam medidas impopulares que contrariavam as bases políticas do presidente; ou seguir a em uma linha nacionalista radical com medidas que afugentassem investidores estrangeiros. Segundo Skidmore (1988) devido a ter apenas dois anos de mandato Goulart conclui que os custos eram altos demais para adotar as medidas impopulares, pois tais medidas fortaleceriam a UDN.

A guinada de Goulart rumo ao nacionalismo radical despertou a fúria de seus adversários políticos, assombrou o investidores externos e acendeu o sinal de alerta dos militares. A postura de Goulart convencera os militares de que o presidente levaria o Brasil para o comunismo. Diante de tal situação, começaram a conspirar contra o presidente.

O general Castelo Branco foi um dos principais conspiradores militares, pois estava convencido de que a única saída seria um golpe para depor o presidente e pôr fim a desordem que assolava o país. Os militares não estavam sozinhos na conspiração: eram apoiados por políticos civis, integrantes das classes alta e média, o alto clero da Igreja Católica e grande parte da imprensa. Segundo Skidmore (1988) “Eles tinham importantes aliados civis, governadores e jornais importantes”(p.41).

Diante das mobilizações de forças entre civis-militares, não teve como Goulart resistir. Em primeiro de abril de 1964, seu governo foi deposto por um golpe em nome da preservação da ordem, da família e dos bons costumes e a manutenção do sistema capitalista burguês.

As forças que derrubaram o governo Goulart agiram para garantir a continuação de sua ideologia vigente. Essas ações de cunho ideológico, protagonizadas por grupos conservadores, não têm a intenção de substituir a ordem social existente por outra, mas apenas de substituir o grupo dirigente por outro grupo que compartilhasse a mesma visão de mundo.

### 2.3.1 “Eu Te Amo, Meu Brasil, Eu Te Amo”: Militares Reafirmam sua Ideologia

Sob os lemas do anticomunismo, de reconstrução econômica, financeira, política e moral do Brasil, os militares chegaram ao poder com o apoio da sociedade civil. Os protagonistas do Golpe de 64 eram militares ligados à Escola Superior de Guerra. Escola que era influenciada pela doutrina Norte-Americana de Combate ao Comunismo e desenvolvimento de um capitalismo forte e conservador. Passada a efervescência do golpe algumas perguntas nos são pertinentes: como os militares se mantiveram no poder por tanto tempo? Como eles conquistaram a simpatia dos brasileiros? Por que a ideologia militar agradou a sociedade? Como isso foi possível?

Para obter sucesso na empreitada, os militares atacaram em três frentes: a primeira era realizar uma limpeza no Brasil, retirando de cena os considerados subversivos, comunistas, corruptos em suma, todos que poderiam oferecer certa resistência à visão de mundo do governo. Em seguida, voltaram o foco para a economia que estava em crise e precisava ser revigorada. E por fim, trataram de “legalizar” o golpe por meio de uma série de Atos Institucionais que deram aos generais-presidentes espaços de manobra para consolidar seus planos dentro dos preceitos legais.

Ao assumir o poder, Castelo Branco desencadeou uma verdadeira caçada a propensos opositores. Skidmore (1988) apresenta o saldo desta caçada:

O número de detidos em consequência do golpe variou entre 10.000 e 50.000 pessoas. O governo revolucionário, em 60 dias, suspendeu os direitos políticos e/ou cassou os mandatos eleitorais de 441 brasileiros, dentre os quais três ex-presidentes; seis governadores de estado; 55 membros do Legislativo Federal; e vários diplomatas, líderes trabalhistas, oficiais militares, intelectuais e funcionários públicos. (SKIDMORE, 1988, p. 60)

Castelo Branco usou de todos os meios para afastar a oposição e seguir com sua ideologia de restabelecimento da moral política e social. O presidente tinha consciência das arbitrariedades cometidas, porém, elas eram vistas como necessárias para o estabelecimento da ordem político-social de que tanto carecia o Brasil para alcançar o desenvolvimento. Carlos Fico (2004) declara que os militares tinham a ilusão de fazer uma “limpeza geral”, e o Brasil ficaria livre, de uma só vez, de todos os inimigos da pátria. O autor denomina as ações de repressão e violência como “utopia autoritária”.

A maior forma de repressão veio do governo Costa e Silva: a edição do Ato Institucional-5. O ato deixou o Brasil em estado de Guerra interna, reforçou ainda mais os

poderes do Executivo, aumentou a censura a imprensa, enfim, pôs o país de vez na linha do autoritarismo<sup>9</sup>.

No âmbito econômico, o primeiro general-presidente implantou uma política severa de corte nos gastos públicos, aliada a uma redução do crédito, redução salarial e arrocho fiscal. Tudo para tentar recuperar a confiança de investidores externos e principalmente do FMI (Fundo Monetário Internacional).

Em dois anos o Brasil começou a dar sinais de recuperação econômica. O pragmatismo e as medidas impopulares da equipe econômica começavam a dar certo. No primeiro ano do governo Costa e Silva, a taxa de crescimento do “PIB (Produto Interno Bruto) atingiu 11 por cento. O crescimento industrial chegou a 13,3 por cento; a construção civil teve um acréscimo de 19 por cento” (SKIDMORE, 1988, pp.183-184)

Os números da economia eram mesmo favoráveis, mas era preciso fazer com que este crescimento chegasse aos olhos da população. Seria a demonstração de que o Brasil estava no caminho do desenvolvimento e confirmaria a ideologia militar de que precisava era de um governo forte e comprometido com a pátria.

A popularidade do regime militar chegou com o governo Médici. Como isso aconteceu, se o autoritarismo e a repressão haviam aumentado? As rédeas curtas implantadas pelo AI-5 suprimiram as agitações públicas, os protestos e as passeatas. Outros dois fatores foram importantes para o ganho de popularidade: altas taxas de crescimento econômico, aliadas a uma propaganda muito bem articulada por parte do governo.

A economia crescia vertiginosamente. Skidmore (1988) comenta:

O rápido desenvolvimento econômico levou ao paraíso os brasileiros situados no vértice da pirâmide salarial. Os salários mais baixos podem não ter subido muito, mas 10 por cento anuais de crescimento econômico criaram novos empregos em todos os níveis. Muitos trabalhadores receberam promoções que representavam mais cruzeiros em seus contracheques mensais, enquanto outros tantos, desempregados, conseguiram encontrar ocupação. Finalmente as universidades federais, embora sobre rigoroso controle político, receberam verbas recordes (SKIDMORE, 1988, p.215)

Com a carteira cheia de cruzeiros e com a mesa farta, ficava difícil para o brasileiro, sem vinculação política ou ideológica, protestar contra o governo. Com os meios de comunicação sob extrema censura, era inviável a formação de uma opinião pública contrária ao governo militar. Segundo Skidmore (1988), a maioria dos brasileiros pouco se

---

<sup>9</sup> As questões políticas e econômicas já foram muito trabalhadas na historiografia brasileira. A breve abordagem desses temas neste trabalho visa mostrar o modo como os militares à frente do governo viam a sociedade e como agiam para manter a ordem social conforme suas ideologias.

interessava pelos confrontos entre guerrilheiros-sequestradores e torturadores. O que importava mesmo era o desenvolvimento econômico pelo qual passava o país. Isso fazia a diferença nas economias domésticas, principalmente nas classes média e alta da sociedade, que “aceitaram tacitamente o regime autoritário”(p.220).

O ponto alto na difusão da ideologia dos militares foi a criação da Assessoria Especial de Relações Públicas (AERP) que soube explorar de forma contundente o bom resultado da economia brasileira. A AERP, criada em 1968, contava com profissionais de várias áreas do conhecimento (jornalistas, psicólogos, sociólogos entre outros) que tinham o intuito de levar até os brasileiros a idéia de um Brasil próspero e imbatível.

Os profissionais da propaganda conseguiram em pouco tempo, resultados bem expressivos. Associaram a imagem do presidente Médici ao futebol, à música popular e ao progresso econômico pelo qual passava o país. Criaram marchinhas e slogans de linguagem popular de exaltação patriótica que mexiam com o orgulho dos brasileiros. Frases como: “Ninguém Segura Este País!”, “Brasil, Conte Comigo!”, “Você Constrói o Brasil!” estavam espalhadas por todos os meios de comunicação. Isso criava nos brasileiros uma euforia capaz de reduzir de forma significativa o senso crítico e deixar se levar pelo entusiasmo do momento. Assim consolidavam-se ainda mais os valores defendidos pelo Golpe de 64. Sobre o assunto, Marcelo Ridenti conta como esse ufanismo pregado pela propaganda do governo contagiava as pessoas:

Naqueles anos em que a vitória na Copa de Mundo de 70 e a campanha ufanista do “Brasil Grande”, acompanhado do “milagre” econômico, empolgava o “civismo” e a imaginação dos meninos, pelo menos os de classe média – dentre os quais me incluía, cantado músicas como: “eu te amo meu Brasil/eu te amo/ninguém segura a juventude do Brasil”, ou inocentemente usando na janela adesivos do tipo “Brasil, conte comigo”, sem perceber as implicações políticas subjacentes”. (RIDENTI, 1993, p. 18)

Como descrito por Ridenti, as campanhas publicitárias empolgavam a grande parte dos brasileiros que se sentiam extasiados com o progresso alçando naquele momento. Tudo conspirava a favor dos militares que estavam implantado com sucesso no Brasil uma “modernização conservadora do capitalismo<sup>10</sup>” (RIDENTI, 1993: p. 18) . No ponto de vista de Ridenti (1993) o modelo de modernização desenvolvida no Brasil visava “substituir o homem criador, sujeito do seu destino, pelo homem consumidor, resignado, paciente da História, coisificado, vale dizer, pelo não homem”. (p.18)

<sup>10</sup> Modernização Conservadora do Capitalismo é usado para conceituar a regiões onde o capitalismo se instalou tardiamente, sem que houvesse uma revolução burguesa completa, sendo que a aristocracia toca o desenvolvimento capitalista sem mudanças nas estruturas sociais.

Os meios de comunicação foram armas eficazes na disseminação da ideologia militar. A música sertaneja também ajudou na divulgação da mensagem ufanista do governo militar quando incorporou em suas letras o discurso do “Brasil Grande”, progressista e próspero. Ela serviu para levar os resultados do “milagre” econômico até as populações do campo, consumidores desta música. Serviu também como elo comunicativo para o contingente populacional que migrou do campo para a cidade e que apreciavam o estilo musical.

Os projetos de integração nacional, expansão da capacidade produtiva e as grandes obras de infraestrutura foram cantados em prosa e verso por todo o país. No trabalho da dupla Tonico e Tinoco estão presentes esses elementos de exaltação aos rumos tomados pelo Brasil militar. O brasileiro do interior ouviu pelo rádio várias canções que descreviam a grandiosidade da nação, a fibra e a capacidade do povo em superar obstáculos. Isso enchia de orgulho o sertanejo que se sentia integrado ao país, dava um grande passo rumo ao desenvolvimento.

A aceitação da ideologia militar seria ser bem mais acentuada no interior do país, fora dos grandes centros urbanos, onde o governo militar obteria melhores resultados nas eleições. A ARENA vai ter seu eleitorado concentrado exatamente no interior, para onde os recursos do governo federal estavam concentrados. Sobre o assunto, Skidmore (1988) comenta:

Nas eleições de 1970, a ARENA ganhou folgadoamente nas áreas rurais, o que não surpreendeu, já que lá estava a sua maior clientela e para lá o governo boa parte dos seus gastos, cuja aplicação era controlada pelo partido oficial. Além disso, o MDB não possuía organização em muitos municípios rurais. Em contraste, era forte a oposição nas áreas urbanas, como se podia prever, especialmente no Centro-Sul. (SKIDMORE, 1988, p. 231)

Como apresentado, o governo encontrava forte apoio nas áreas rurais, onde a tradição e o conservadorismo sempre estiveram presentes. As forças de oposição não tiveram grande representação em zonas rurais, ou em municípios com tendências rurais. Os próprios movimentos de contestação ao regime militar foram mais significativos nos centros urbanos; apoiados pelos estudantes, operários e parte da intelectualidade formavam a esquerda e combatiam o regime.

## 2.4 “PAI, AFASTA DE MIM ESSE CÁLICE”: A UTOPIA DA ESQUERDA NO BRASIL

Nos primeiros anos da década de 60, a esquerda teve grande influência na sociedade brasileira, especialmente o PCB, que “contou com muitas adesões, e suas idéias influenciaram a luta política e sindical, e até mesmo as diretrizes do próprio governo federal”(RIDENTI,1993, p.24).

Mas o golpe de 64 atingiu em cheio a esquerda brasileira que não conseguiu opor-se à tomada do poder pelos militares. Isso causou uma crise de identidade, a esquerda perdeu força popular e os ideais de luta começaram a ser questionados. Segundo (Ridenti, 1993), a forma de atuação propostas pela esquerda não mais condizia com a realidade social nos anos 60. Os modelos tradicionais de oposição ao capitalismo conservador não mais atendiam às expectativas dos militantes que realizaram cisões contundentes e dispersaram a esquerda em vários grupos.

Nesse clima de contestação nacional e internacional, com o fracasso das esquerdas brasileiras em 1964, ocorreram sangrias orgânicas irreparáveis nos partidos e movimentos clandestinos atuantes, sobretudo no PCB, principal força das fileiras derrotadas. (RIDENTI, 1993, p.28)

Como atesta Ridenti, o golpe de 64 provocou uma dispersão dentro das organizações de esquerda que passaram a se estruturar de forma separada para tentar empreender seus projetos revolucionários, que seguiam duas nuances: a primeira com o caráter tradicional adotado pelo PCB, que previa uma revolução em dois momentos: a de valorização do desenvolvimento capitalista nacional com o apoio da burguesia, e logo em seguida, com o pleno desenvolvimento das forças produtivas, seria implantado o socialismo. A segunda nuance seria a implantação imediata da revolução socialista pela via armada.

Os projetos revolucionários da esquerda brasileira não tinham muitas divergências entre si, sendo que os inimigos a serem combatidos eram os mesmos, as discórdias se davam apenas nas formas e etapas de luta:

Não havia tanta distância entre os dois modelos de revolução; ambos colocavam o “imperialismo” e o “latifúndio” como fatores de estagnação da economia, como bloqueio ao desenvolvimento das forças produtivas. De certa forma, a visão dos “socialistas” era um passo quase natural do raciocínio dos “nacionais-democráticos”, acrescentado apenas que latifundiários e imperialistas, inibitórios do progresso social, estariam associados a uma burguesia deles dependente. Logo, para superar o entrave ao desenvolvimento das forças produtivas, cumpriria combater a própria burguesia, estando a revolução não mais na sua etapa democrático-burguesa, e sim na socialista. (RIDENTI, 1993, p. 35)

A esquerda brasileira, apesar de seus desencontros teóricos, tinha uma visão utópica comum. Todas as alas de esquerda queriam substituir as estruturas econômicas e sociais as quais o Brasil estava submetido. Esse projeto revolucionário da esquerda era anterior ao golpe de 64, inclusive a oposição pela luta armada em alguns setores. Mas com o advento do golpe, a opção pelas armas se materializou e muitos grupos utilizaram deste mecanismo para tentar implantar seus projetos revolucionários.

Mas afinal, qual era o projeto revolucionário que a esquerda queria implantar no Brasil? Ela tinha realmente um projeto ou a luta armada só queria derrubar o governo militar? Para Ridenti (1993) “a luta das esquerdas em armas após o golpe de 64 tinha como projeto, em geral, não só derrubar a ditadura, mas caminhar decisivamente rumo ao fim da exploração de classe”(p.63), ou seja, consolidar o socialismo. Essa postura das esquerdas brasileira se espelhava na conjuntura mundial vivida nos anos 60, em especial no ano de 1968, que Ridenti denomina de “efervescência cultural”(p.65) que agitou o mundo com a Guerra do Vietnã e o sucesso da revolução socialista em Cuba. Fatos que deram forças motivadoras aos revolucionários combatidos com a derrota em 64. Na ótica de Ridenti (1993), o movimento armado no Brasil não era apenas de resistência à ditadura militar; era mais que isso, era uma alternativa para romper com a chamada “modernização conservadora” que trazia consigo uma série de problemas sociais como: “arrocho salarial, o desemprego política, a econômica que excluía a maioria da população”(p.64), tudo que ia contra as classes pobres da sociedade brasileira, e o rompimento seria uma verdadeira revolução.

Em uma sociedade tradicionalmente dominada por uma elite autoritária, quem toparia tocar esse projeto de revolução por via das armas? As massas populares do campo e das cidades não tinham adquirido a consciência democrática nem a politização necessária para tocar tal projeto. Então quem levaria o projeto à frente? Isso coube às camadas médias da população com maior politização. O ponto de destaque na luta foi a participação do movimento estudantil.

Era jovem a maioria dos militantes e simpatizantes das esquerdas após 1964, principalmente das esquerdas armadas... a concentração de jovens nos grupos armados era acentuadamente maior que na população em geral, urbana ou não. Apenas 14,1% dos processados por vinculação com a esquerda armada tinham 36 anos ou mais, enquanto 33,6% dos brasileiros jovens e adultos tinham mais de 40 anos; 73,5% dos acusados de envolvimento com os grupos armados tinham entre 19 e 30 anos. (RIDENTI, 1993, p.120).

Como afirma Ridenti, os estudantes formavam a maioria nos movimentos de esquerda pós-64. Pois era o único movimento de oposição que sobreviveu ao golpe e que permaneceu com sua estrutura até o AI-5. Apesar da presença estudantil, não podemos esquecer de que a esquerda armada contou com a participação de vários outros segmentos sociais que participaram das ações. Para Ridenti (1993), “além dos estudantes, a participação dos trabalhadores intelectuais, dos militantes antigos, rompidos com o PCB, e dos militares subalternos e suboficiais”(p.121), que tiveram participação efetiva em termos “qualitativos”, o movimento estudantil em números de participantes foi mais contundente.

Os estudantes engrossaram as fileiras de luta contra o regime militar com a utopia de derrubar o governo vigente e implantar um governo socialista no Brasil. Muitos desses jovens estudantes pegaram em armas na esperança de conseguir alcançar os objetivos sonhados. Mas o caminho destas organizações foi tortuoso, e elas encontram um governo repressor empenhado em manter a sua ideologia por meio de vários mecanismos, dentre eles a violência.

#### 2.4.1 Os Movimentos Culturais Engajados

Os anos 60 foram marcados por uma grande agitação artística e cultural em todo o mundo. A vontade de romper com a ordem estabelecida esteve presente em vários movimentos de contestação ao capitalismo norte-americano e ao modelo de socialismo soviético. A utopia revolucionária ganhou força nos movimentos mundo afora. A revolução Cubana, Revolução Chinesa, Primavera de Praga, Independência da Argélia, Guerra do Vietnã, Movimento de Contra-Cultura Hippie e as Manifestações estudantis na França foram exemplos práticos de que a luta por uma sociedade alternativa ao modelo vigente era possível. Essa idéia de transformação contagiaria artistas e intelectuais que expressariam esse sentimento revolucionário em diversas produções culturais. Segundo Ridenti (2000) “aquelas condições materiais criavam um ambiente propício às diversificadas ações culturais e políticas”(p. 93).

A “efervescência cultural” se manifestou no Brasil nos anos 60 em diversos segmentos artísticos, intelectuais e estudantis. Para Ridenti (1993) o movimento que apareceu com uma proposta de revolução cultural por meio da exaltação do nacional popular se inicia com “CPCs, UNE, uma primeira fase do Cinema Novo, o Teatro Arena, a música de Geraldo Vandré, de Sérgio Ricardo, de Chico Buarque”(p.82)

O sentimento que veiculava naqueles tempos nos meios artísticos e intelectuais viabilizava um “homem novo,” despreendido dos preceitos capitalistas. Segundo o mesmo autor, “o modelo para esse *homem novo* estava no passado, na idealização de um autêntico homem do povo, com raízes rurais do interior, supostamente não contaminado pela modernidade urbana capitalista” (Ridenti, 2000, p.24). As camadas médias intelectualizadas se posicionavam como as defensoras do povo como nos mostra Rouanet: “O povo nos anos 60, era visto, seja como massa inerte, inculta, despolitizada[...], cuja consciência política precisava ser despertada por sua vanguarda, estudantes e intelectuais urbanos”(Apud Ridenti, 1993: p.83).

Esse povo desprovido de consciência política, massa de manobra seria o brasileiro “puro” que precisava ser resgatado antes que a modernidade capitalista o atingisse e o contaminasse com suas impurezas. As empatias das camadas médias urbanas pelos miseráveis, alienados e puros refletiu nas produções artísticas esboçadas nas músicas, nas peças teatrais e nas telas do cinema. Ridenti afirma:

Em diversos momentos, ao longo dos anos 60, a revolução brasileira – em sua diversas acepções, em geral tomando como base principalmente a ação do camponês e das massas populares, em cujas a intelectualidade e esquerda estaria organicamente engajada – foi cantada em verso e prosa na música popular, nos espetáculos teatrais, no cinema, na literatura e nas artes plásticas (RIDENTI, 2000, p.43)

A busca pelo povo foi uma constante no meio cultural brasileiro, uma forma de resgatar o movimento nacional popular para se contrapor ao modelo de ordem vigente, considerado imperialista. Os artistas engajados viam o povo como massa alienada que só despertaria por meio dos movimentos políticos e culturais que despertassem a consciência adormecida. Esse movimento de resgate popular ocorreu em diversos segmentos culturais, em níveis nacional e regional.

A cultura engajada se manifestou nos quatro cantos do país, como nos mostra Edílson Matheus Costa da SILVA (2008, p. 6):

A canção de protesto em Belém, o “regional-popular”, será marcada por elementos característicos: a existência de um tipo ideal, o caboclo/ “ribeirinho”, uma busca pela incorporação da estética regional que se configurou pela inserção do carimbo (tido como a “raiz” cultural paraense) e pela temática textual voltada para o cotidiano ribeiro (tratar da vida próxima à natureza, do rio como o meio de sobrevivência e locomoção...). É importante notar que esses elementos se transfiguram em resistência política, devido à noção de imperialismo que se acreditava existir em relação à Amazônia.

No norte do país a valorização da cultura regional, e a exaltação dos valores da terra são os meios encontrados pelos artistas para protestarem contra a política do Estado militar brasileiro que pregava em seus discursos a integração da Amazônia ao “Brasil desenvolvido,” guiado pelo capitalismo conservador.

A valorização da cultura regional foi uma forma de opção à política de integração do governo via capitalismo conservador. A oposição se materializou na valorização do homem sertanejo. Essa tendência tomou conta da MPB (Música Popular Brasileira). Nos festivais, em que foram produzidas várias canções com esse propósito. Dentre os compositores que adotaram este estilo podemos citar: Geraldo Vandré, Milton Nascimento, Tom Zé, Chico Buarque, entre outros. Os festivais foram utilizados para a divulgação destas canções de caráter engajado.

Os movimentos culturais engajados procuraram o povo em suas manifestações, como acabamos de apresentar. Mas será que o povo respondeu a essa convocação dos artistas? O povo foi contagiado pela utopia dos movimentos culturais engajados? Apesar das tentativas de conclamá-lo para a revolução por meio da cultura, o povo não respondeu ao chamado dos movimentos culturais. Sobre o assunto Tinhorão, discorre:

Assumir paternalisticamente a direção ideológica do povo, comprometendo-se a revelar-lhe as causas de suas dificuldades sob forma de canções glosando a dura realidade da pobreza e do subdesenvolvimento. Aconteceu porém que, como para o desempenho dessa bem-intencionada missão o CPC da UNE só contava com artistas e músicos formados exatamente na fase da maior influência de valores não brasileiros, os estudantes chegaram a um momento de contradição cultural, ao tentarem falar ao povo com uma linguagem musical que ele não entendia, e com qual não se identificava. (TINHORÃO, 1991, p. 238)

Como nos apresenta Tinhorão, havia uma distância significativa entre a proposta apresentada pelos movimentos culturais engajados e o povo. A não identificação do povo com a utopia do movimento cultural engajado pode ser entendida sob várias nuances interpretativas. Podemos partir do fato de que a população de baixa renda não tinha acesso à cultura apresentada pelos artistas engajados. A falta de contato com esse tipo de cultura dificultava o entendimento da mensagem veiculada. Mesmo que a mensagem chegasse até o povo, não seria entendida, pois os discursos proferidos eram de difícil compreensão para as camadas populares das zonas urbanas e rurais brasileiras, que em sua maioria eram analfabetas, portanto, apresentavam grande dificuldade de interpretar o conteúdo expresso em aquele tipo de arte. Além da linguagem textual ou estética, havia também a não identificação com a linguagem musical que era diferente e não agradava o gosto popular. Tinhorão (1991)

conta em seu livro *Uma pequena história da música popular brasileira* ( p. 239) que em uma tentativa de unir o samba popular com a bossa nova foi um fracasso: “Eles não falavam a mesma linguagem musical,” e o projeto de junção dos ritmos foi por água abaixo.

Outra dificuldade enfrentada pelos movimentos culturais engajados na busca do povo, foram as questões políticas, econômicas e sociais, pelas quais o Brasil passa no pós-64. No final da década de 60, o país experimentou o chamado *milagre econômico* que deu um forte impulso ao desenvolvimento capitalista no país. O desenvolvimento econômico vivido pelo Brasil foi muito bem explorado pelo governo militar na forma de afirmação de sua ideologia, ao passava aos brasileiros a idéia de que o país caminhava rumo que desenvolvimento seguro. Dentro deste florescimento econômico surgia a indústria cultural como elemento de afirmação da ideologia dominante. Aliados a tudo isso, os movimentos culturais de contestação à ordem vigente foram combatidos de forma muito dura pelo governo militar: com a edição do AI-5 possibilitou a perseguição, prisão, exílio e tortura dos membros da cultura engajada.

Nesta disputa entre a implantação de uma utopia de esquerda e a consolidação da ideologia da elite dominante, a segunda conseguiu lograr sucesso. A esquerda, em suas mais variadas nuances, não conseguiu a sonhada adesão popular aos seus projetos. Não conseguiu contagiar o povo, que não se identificou com a proposta esquerdista, nem mesmo nas manifestações culturais. Quem conseguiu atingir os objetivos foi mesmo a elite dominante que conseguiu manter as estruturas do capitalismo conservador, ajudada pelo surgimento da indústria cultural que conduziu os movimentos culturais, agora aos seus moldes.

## 2.5 A INDÚSTRIA CULTURAL A SERVIÇO DO REGIME MILITAR

O governo Médici foi um governo preocupado com a propaganda e com a autopublicidade. Já citamos anteriormente que no seu governo foram aperfeiçoados os serviços da Assessoria Especial de Relações Públicas (AERP), que e muito bem divulgou a ideologia do governo militar. O uso dos meios de comunicação na divulgação das ideologias governistas não era novidade nem mesmo no Brasil, onde o rádio já havia sido usado em larga escala, principalmente por Vargas durante o Estado Novo. O que haveria de novo em utilizar os meios de comunicação para a divulgação ideológica? O novo não estava no uso, mas, sim, na forma dos meios de comunicação, que ofereciam um elemento ainda não utilizado no Brasil: a indústria cultural.

A indústria cultural no Brasil teve maior significância no início dos anos 70, com o florescimento da economia brasileira que proporcionou um aumento considerável tanto da produção quanto do consumo de mercadorias ligadas à cultura. “Junto com o “milagre”, e para além de sua vigência, viu-se crescer e consolidar uma indústria cultural brasileira” (Ridenti, 1993, p. 94). A consolidação da indústria cultural foi acompanhada ou mesmo promovida pela ampliação dos meios de comunicação. E pode ser entendida sobre dois prismas: um econômico e outro político. O econômico se fundamenta na consolidação do capitalismo conservador no Brasil, que tem seu ápice como o “milagre econômico”, em que a política econômica dos burocratas fortalece o sistema produtivo de bens culturais e também desenvolve uma sociedade em condições financeiras de adquirir os produtos produzidos, “o regime tirava o país da crise e precisava de propaganda e de circo para oferecer às camadas privilegiadas, ávidas por consumo” (Ridenti, 1993, p. 80). Já o prisma político se formaliza na necessidade do governo militar em apresentar à sociedade sua proposta de integração nacional. E um importante instrumento de veiculação dessa ideologia são os meios de comunicação de massa, que receberam muitos investimentos estatais durante o período. Skidmore discorre a respeito:

O Brasil emergira subitamente como um dos mais dinâmicos mercados de TV do terceiro mundo. Generosos planos de compras a crédito tinham sido estendidos aos aparelhos de TV em 1968, e o público respondeu com um grande movimento de compras. Em 1960 apenas 9,5 por cento das residências urbanas tinham TV, mas em 1970 já chegavam a 40 por cento. Quando Médici assumiu, o Brasil tinha 45 emissoras de TV licenciadas. Seu governo concedeu mais 20 licenças e nesse processo ajudou consideravelmente o crescimento da Rede Globo. (SKIDMORE, 1988, p. 222)

O historiador americano nos apresenta o grande crescimento do mercado televisivo, no qual houve um processo de massificação desse meio de comunicação. A massificação da televisão foi uma aposta do governo militar que por meio deste veículo de comunicação que envia som e imagem, teria uma ampla divulgação da sua ideologia. Os investimentos feitos pelos governos militares na área de comunicações deixavam bem claro que a política do governo era de explorar a comunicação de massa como instrumento de afirmação da ideologia que visava à integração nacional e também à segurança do território.

Mas os investimentos estatais não ficaram restritos somente aos meios de comunicação. Eles também foram estendidos ao campo da cultura. “Ganharam vulto diversas instituições estatais de incremento a cultura, como a Embrafilmes, o INL (Instituto Nacional do Livro), o SNT (Serviço Nacional de Teatro), a Funarte e o Conselho Federal de

Cultura”(Ridenti, 2000, p. 332). O apoio estatal a cultura abriu as portas para que no Brasil se afirmasse a indústria cultural. A afirmação se dá não só pelo financiamento estatal, mas também porque o setor privado percebeu que era um investimento atraente e poderia render bons lucros. Diante desse quadro favorável de investimento, a indústria cultural floresceu no Brasil, ampliando sua área de atuação que não ficou restrita ao ciclo televisivo, mas estendendo-se também a outras áreas da cultura, como fora feito pelo governo.

À sombra de apoios do Estado, floresceu também a iniciativa privada: criou-se uma indústria cultural, não só televisiva, mas também fonográfica, editorial (livros, revistas, jornais, fascículos e outros produtos comercializáveis em bancas de jornais) de agências de publicidade etc. (RIDENTI, 2000, p. 232)

Como é apresentado pelo sociólogo paulista, o florescimento da indústria cultural no Brasil foi tocado pelos empresários do entretenimento que investiram pesado nesse mercado da cultura. Em um momento delicado da vida política brasileira, desenvolveu-se uma indústria cultural tocada por empresários preocupados em obter lucros, estabeleceram uma aliança com o governo militar, que passa a controlar a veiculação de material cultural. Agora uma arma muito poderosa na formação de uma opinião pública fica a disposição da ditadura que visa tornar a sociedade brasileira acrítica e despolitizada, tudo de que o governo autoritário necessita.

Em seu artigo *Algumas considerações acerca da indústria cultural: suas potencialidades politizadoras e reprodutoras*, a socióloga Marisa Geralda Barbosa comentou os efeitos de dominação da indústria cultural sobre a sociedade:

Os meios de comunicação de massa (veículos da indústria cultural) nos prometem, através da publicidade e da propaganda, colocar a felicidade imediatamente em nossas mãos, por meio da compra de alguma mercadoria: seja ela um CD, um calçado, uma roupa, um comportamento, um carro, uma bebida, um estilo etc; a mídia nos promete e nos oferece essa felicidade em instantes. O público, infantilizado, procura avidamente satisfazer seus desejos. Uma vez que nos tornamos passivos, acríticos, deixamos de distinguir a ficção da realidade, nos infantilizamos, e por isso, nos julgamos incapazes, incompetentes para decidirmos sobre nossas próprias vidas etc. Uma vez que não nos julgamos preparados para pensar, e desejamos ouvir dos especialistas da mídia o que devemos fazer, sentimos intimidados e aceitamos todos os produtos (em forma de publicidade e propaganda) que a mídia nos impõe. (BARBOSA, 2004, p. 2)

Como discorreu a autora, a indústria cultural exerce uma influência muito forte na vida de uma sociedade, atuando na formação da opinião pública, vendendo idéias, estilos de vida e até mesmo ideologias políticas. Mesmo que o cidadão tente resistir às “tentações” veiculadas pela indústria cultural, ele acaba não resistindo e compra a ideologia veiculada.

De que forma a indústria cultural ajudou o governo militar? Ela ajudou esse regime de duas formas: uma, como citamos anteriormente, divulgando a proposta ideológica de integração nacional, segurança nacional e desenvolvimento conservador; a outra forma foi na absorção de certas propostas da esquerda que nasceram subversivas e na mão da indústria cultural sofreram transformações, perdendo seu caráter político contestador, vindo a servir como aparato ideológico a favor do Estado. “O governo e a mídia, especialmente a televisão, iam desfigurando as utopias libertárias, transformando-as em ideologias de consolidação da nova ordem nacional” (Ridenti, 2000, p. 323).

Este analista também apresenta vários exemplos de apropriação de elementos subversivos que foram transformados em política do Estado autoritário. A proposta de pedagogia libertadora de Paulo Freire é uma delas. Absorvida pelo Estado, foi transformada no MOBRAL, perdendo suas características subversivas. “O MOBRAL foi a peça-chave para conformar os deserdados à nova ordem do regime militar, pois supostamente, erradicaria o analfabetismo do Brasil para que todos pudessem seguir a corrente “pra frente” e “subir na vida” por meio da educação”(Ridenti, 1993, p.91). Outro ponto forte da oposição foi a reivindicação dos estudantes em 1968, que foi tema de passeatas e protestos na busca por maiores investimentos na educação, em especial no ensino superior. Essas medidas foram adotadas pelo governo militar e serviram para desarticular o ensino público de primeiro e segundo grau, em favor de ensino privado que teria um grande crescimento a partir do período. O governo por meio da mídia, atuava em todos os campos com o intuito de desqualificar a oposição. É válido lembrar não ela não tinha voz dentro dos meios de comunicação devido a censura que atuava de forma dura.

O desenvolvimento da indústria cultural se deu em vários setores, incluindo o fonográfico, pouco expressivo até os anos 70, que receberia um impulso considerável. “O mercado fonográfico que até 1970 conhecia um crescimento vegetativo, a partir deste momento deu sua arrancada para um verdadeiro e significativo desenvolvimento”(Ortiz, 1994, p. 127). Segundo Ortiz (1994) dois fatores ajudaram na expansão desse mercado: o crescimento da compra de eletrodoméstico facilitado pelo aumento da renda dos brasileiros que adquiriram, principalmente, os aparelhos de reprodução sonora, e “entre 1968 e 1980 a venda de toca-discos cresce 813%”(p.127). Outro fator que atuou como propulsor de vendas da indústria fonográfica foi a diversificação das formas de produção com a introdução da fita cassete, aliada a popularização dos preços dos LPs (*Long Players*).

Dentro deste cenário de ampliação da indústria cultural desenvolveram-se as canções de Tonico e Tinoco, que evidenciaram a ideologia dos militares. Essas canções serão

apresentadas e analisadas no próximo capítulo, em que demonstraremos nos discursos dos homens do sertão, os elementos políticos ideológicos que moviam o Brasil da época.

### 2.5.1 “Vem Aí Mais um Campeão de Audiência!”: O Rádio

Na consolidação da indústria cultural brasileira, a televisão foi o veículo de comunicação que melhor expressou esse processo. O desenvolvimento televisivo recebeu um amplo apoio do governo militar. Com a criação da EMBRATEL, em 1965, e filiação do Brasil ao Sistema Internacional de Satélites, em 1967, foram dadas condições tecnológicas para um desenvolvimento em caráter nacional da televisão.

Como a criação da televisão, esperava-se que o rádio fosse sucumbir perante o incremento da imagem. Isso não ocorreu. O rádio continuou a ter seu espaço junto aos ouvintes. Não restam dúvidas de que a TV foi a grande vedete da indústria cultural brasileira, mas apesar de toda a gama de investimentos, seu crescimento ainda demorou algumas décadas para consolidar-se. A população do campo, por exemplo, demoraria a ter acesso a esse meio de comunicação. No início dos anos 70, 45% da população brasileira vivia no campo e essa população somava-se 41.054.053<sup>11</sup>, não tinha televisão, sendo o rádio o principal veículo de comunicação. Mesmo nos centros urbanos, nem todas as pessoas conseguiam adquirir um aparelho de TV, mas quase todos os domicílios dispunham de um aparelho de rádio. Segundo Skdimore (1988) em 1970, “40% dos domicílios brasileiros” tinham televisão, sendo que, ainda, 60% dos domicílios urbanos não dispunham desta tecnologia (p.222).

Para enfrentar a concorrência da televisão, o rádio se aperfeiçoou em comunicação a distância. Segundo Ortiz (1994) as empresas radiofônicas tiveram que se especializar e formar redes para resistir à concorrência da TV. O autor afirma que a formação das redes contribuiu para que o rádio atenda essas exigências da indústria cultural, que “uma programação unificada e específica para um determinado público oferecia ao anunciante maiores opções de ofertas de produtos”(p.132).

Com certo jogo de cintura para enfrentar as adversidades do setor, o rádio sobreviveu à concorrência da TV, configurando-se no meio de comunicação mais acessado no país, sendo que sua maior audiência se encontrava nas classes mais baixas da sociedade. Em

---

<sup>11</sup> IBGE, censos históricos, página oficial do instituto [www.ibge.gov.br/censoshistoricos](http://www.ibge.gov.br/censoshistoricos)

sua dissertação de mestrado, Mônica Panis Kaseker nos apresenta alguns dados interessantes que expressam bem a potencialidade do rádio como veículo de comunicação de massa no Brasil:

No Brasil, a estimativa é de que o rádio atinja 98% da população. De acordo com a pesquisa Mídia Dados, realizada anualmente pelo Grupo de Mídia, são 3.647 emissoras, sendo 46% destas AM e o restante FM. Do total de 48,7 milhões de domicílios cadastrados pelo IBGE, 87% possuíam pelo menos um aparelho de rádio. (GRUPO DE MÍDIA, 2003). Uma pesquisa anterior realizada pelo mesmo grupo, citada por MOREIRA (2002, p.14), relativa ao ano de 2001, demonstra que o perfil dos ouvintes é formado em sua maioria por mulheres (53%), das classes C (38%) e D (23%), na faixa etária de 20 a 39 anos (46%). A autora cita ainda pesquisas que indicam que o rádio é líder de audiência durante o dia, especialmente entre 5h e 19 horas, durante os dias úteis, tendo como horário nobre de audiência o período matutino, das 9h às 13 horas. (KASEKER, 2004, p. 33)

Os dados apresentados pela autora paranaense demonstram que, diante de todo o desenvolvimento ocorrido com os meios de comunicação o rádio, continua sendo um veículo de comunicação de massa importante. Kaseker (2004) apresenta o rádio como um meio de comunicação que se torna íntimo do ouvinte. Devido sua capacidade de deslocamento “enquanto se movimenta e realiza outras atividades, em casa, no carro, na rua, no trabalho e até mesmo no estádio de futebol, potencializa a cumplicidade e o caráter intimista desse meio de comunicação” (p.32).

O rádio, como descrevemos, está presente no cotidiano das pessoas, servindo como veículo de informação e entretenimento. Sua popularidade foi muito bem aproveitada pelos políticos para transmitirem suas ideologias. No Brasil, durante o regime militar esse meio de comunicação serviu ao regime como veículo divulgador da ideologia. “As concessões de emissoras de rádio foram um instrumento privilegiado nas mãos dos militares para a legitimação do novo regime” (Ortriwano,1985 apud Kaseker, 2004, p. 2 ). As concessões eram dadas aos apadrinhados dos militares que usavam o rádio para fins políticos e ideológicos. Os militares tinham consciência do poder comunicativo do rádio na formação de uma opinião pública.

Como afirma Charaudeau (2006), a boa relação dos políticos com as instituições midiáticas ajuda na legitimidade do poder, quando a mídia é usada como “uma máquina de forjar discursos de legitimação que constrói imagens de lealdade”(p. 63). Havia no regime militar uma preocupação com a legitimidade de seus governos. “A legitimidade é instituída em sua origem para justificar os feitos e os gestos daquele que age em nome de um valor que deve ser reconhecido por todos os membros do grupo” (Charaudeau, 2006, p. 64). Os militares queriam passar a idéia de legalidade do que não impunham, daí a necessidade de

recorrer à censura e aos meios de domínio da comunicação para ter a aprovação de sua ideologia.

O rádio e a música sertaneja são parceiros inseparáveis. Essa parceria já tem mais de 70 anos. Como abordamos no capítulo anterior, o rádio foi o grande responsável pela divulgação do gênero musical sertanejo. Nepomuceno (2005) conta que no final dos anos 60 e início dos anos 70, quando a TV ingressou na sociedade como um veículo forte de comunicação, a música sertaneja ficou esquecida por este meio de comunicação, e o rádio, deu o suporte necessário para a sobrevivência da música do sertão. “Com poucas chances nas televisões, o sertanejo tinha que se manter firme no seu toco de pau, o rádio”(p.166).

Iniciado no final dos anos 60, o programa do Zé Bétio foi o que mais fez sucesso no rádio abordando o gênero sertanejo. O programa permaneceu no mais de vinte anos no ar, animando as madrugadas das fazendas e mesmo dos ex-habitantes do campo que iniciaram uma nova vida nas cidades. Recriando ambientes da fazenda e com bordões divertidos, o programa do Zé Bétio, foi ouvido por gerações de brasileiros que apreciava os programas sertanejos.

O rádio era, destarte, a porta de ligação do sertanejo com o mundo, mas por essa porta entrava todo tipo de informação, inclusive mensagens ideológicas do regime militar, veiculadas em forma de propaganda e, até, nas músicas que enalteciam o governo por meio das imagens de progresso e prosperidade do país.

## 2.6 CONSCIÊNCIAS MOLDADAS PELO PROGRESSO

Ao longo deste capítulo pudemos compreender o cenário político ideológico pelo qual passou o Brasil. Confrontava-se a ideologia dos militares com a utopia dos movimentos de esquerda. Os resultados econômicos atingidos pelo Brasil no final dos anos 60 e primeiros anos da década de 70 foram fundamentais para aceitação da ideologia militar, que pautava seus discursos na Segurança Nacional e na Integração do País.

Encontramos no discurso militar a ideologia do progresso que garantia ao país um desenvolvimento seguro, sem ameaças de revoluções comunistas ou qualquer outra forma revolucionária o impedisse que o capitalismo conservador de se estruturasse no Brasil. Dentro desta dinâmica, esse capitalismo conservador foi afirmando-se e a indústria cultural surgiu como um instrumento poderoso, divulgador da ideologia militar. A indústria cultural

contribuiu para a despolitização dos movimentos e de artistas de esquerda engajados. Eles não resistiram ao *lobby* do mercado cultural.

Nesse contexto de afirmação ideológica da indústria cultural, as músicas de Tônico e Tinoco caminharam no mesmo rumo da ideologia militar. Encontramos nas composições da dupla, a partir de 1970, elementos de exaltação da pátria relacionados à política do regime. As análises destas músicas serão feitas no capítulo que segue, demonstrando tal relação.

## CAPÍTULO III

### OS *FRISONS* DO PROGRESSO

“A música não é apenas boa para ouvir,  
mas também é boa para pensar”.  
Marcos Napolitano

Pensar a sociedade tendo a música como fonte não é uma tarefa fácil para o historiador. Ele tem de enfrentar uma série de desafios. Contudo, apesar das dificuldades, é uma tarefa prazerosa. O desafio básico deste capítulo é entender como a música de Tônico e Tinoco refletiu a ideologia dos governos militares. As canções selecionadas tiveram como tema projetos importantes do governo, no quais os valores da integração nacional, o desenvolvimento progressivo do país e o fervor patriótico foram tratados. Esses temas estiveram presentes em várias canções gravadas pela dupla.

A presença de tais temas nos dá uma idéia de como a parte da sociedade via o momento por que o país passava. O Brasil no início, dos anos 70, vivia o “milagre econômico”, cujos efeitos do “desenvolvimento” eram sentidos por muitos. A indústria cultural se estruturou nesse período, sendo forte aliada no processo de massificação popular. O processo atingiu a maioria dos artistas engajados, e os poucos que restaram foram censurados ou partiram para o exílio. Nesse período ainda, os movimentos que se opunham ao governo militar foram suplantados. Os grupos guerrilheiros urbanos foram sendo desestruturados e a Guerrilha Rural agonizava nos vales do Araguaia. O cenário político-econômico brasileiro era favorável aos militares, que contavam com a aprovação de grande parte da sociedade civil. Naquele momento, a maioria dos brasileiros aproveitava dos resultados positivos obtidos pelo regime.

O momento de euforia pelo qual passava o Brasil foi cantado em prosa e verso pelos mais importantes representantes da música sertaneja: Tônico e Tinoco. A dupla se comunicava com as classes populares e principalmente com os moradores do campo, que são os maiores apreciadores do estilo sertanejo. A mensagem levada por eles teria uma ressonância forte, pois afinal eram os porta-vozes do povo *caipira* que vivia no campo ou mesmo os recém-chegados à cidade. Neste capítulo, conheceremos também um pouco da

trajetória desta dupla paulista que encantou os brasileiros e nos ajuda a entender parte do cenário político social do país.

### 3.1. A DUPLA “CORAÇÃO DO BRASIL”

A história da vida de Tônico e Tinoco não é diferente da de milhares de brasileiros espalhados por este país. Esses nomes foram apelidos dados aos irmãos pelo Capitão Furtado, no início da carreira deles. Tônico, na realidade, chamava-se João Salvador Perez, e Tinoco foi registrado com o nome de José Perez. Tônico nasceu em 02 de março de 1917, na Fazenda, no município de São Manuel, interior de São Paulo. Tinoco nasceu no dia 19 de novembro de 1920 em Pratânia, distrito de Botucatu, São Paulo.

Eram filhos de Salvador Perez, um imigrante espanhol que veio para Brasil em 1892, ainda pequeno, com os pais, para trabalhar nas lavouras de café do interior paulista. A mãe da dupla chamava-se Maria do Carmo, era brasileira nata. Segundo Sanches, “descendente de negro e índio” (2002, p.14). O casamento dos pais da dupla ocorreu no ano de 1914, no município de São Manuel (SP). Logo após a cerimônia, foram morar em fazenda e tomar conta dos pés de café.

Tônico e Tinoco viveram durante muito tempo em fazendas do interior paulista. Somente em 1941 mudaram-se para a capital de São Paulo. O gosto pela música veio de berço. Seus avós maternos eram animadores dos festejos nas fazendas, onde tocavam sanfona e cantavam nos animados bailes rurais. Influenciados pelos familiares, começaram a aprender a tocar viola ainda meninos, quando ganharam de seu pai uma violinha simples, feita de forma rudimentar por um vizinho de fazenda. Com essa violinha, os primeiros acordes soaram e os meninos saíram cantando campo afora, dando continuidade à tradição familiar.

Segundo Sanches (2002), Tônico e Tinoco aprenderam as primeiras modas de viola com o Virgílio de Souza, um violeiro muito afamado pelos lados de Botucatu. Outro contato com as modas de viola se deu ouvindo no rádio da fazenda os discos de Cornélio Pires. Daí para a frente, foram desenvolvendo o talento para a música, apresentando-se em grupos musicais, que se formavam nas fazendas para animar os bailes na roça.

A fama dos irmãos Perez foi espalhando-se por toda a região. Onde os meninos se apresentavam com o grupo musical, eram elogiados pela afinação e o estilo de cantar. “Numa festa de final de ano Tônico e Tinoco se apresentaram fazendo grande sucesso, o que despertou a atenção do administrador da fazenda, José Augusto de Barros. Este decidiu levá-

los para cantar na Rádio Clube de São Manuel” (Sanches, 2002, p. 33). Afamados pelas apresentações nos bailes rurais, logo foram convidados para se apresentarem em uma festa tradicional na cidade de São Manuel, quermesse em louvor à santa padroeira da cidade. Segundo Castro (2002), Tônico e Tinoco, “em 15 de agosto de 1935, fizeram a primeira apresentação profissional, junto com o primo Miguel, formando o Trio da Roça” (p.1). As apresentações, mesmo como profissionais, não lhes rendiam quase nada em dinheiro, e os recursos financeiros vinham mesmo do trabalho nas fazendas de café.

Em 1941, a família Perez resolveu abandonar o campo e tentar a sorte em São Paulo. Mas a vida na capital do Estado era complicada para pessoas que apenas sabiam fazer trabalhos braçais. Com essas dificuldades, os irmãos saíram em busca de emprego. Tônico conseguiu, às duras penas, um trabalho na tinturaria, que logo depois também empregou Tinoco no mesmo serviço. A mudança para a capital não ofuscou o sonho dos jovens violeiros de seguir a carreira de artista. Ao contrário, na cidade grande, as chances eram para alcançá-lo. “Correndo atrás” do sonho, seguiram apresentando em serenatas, parques de diversões e circos.

Nas apresentações em circos, conheceram sertanejos famosos que já estavam com a carreira estabelecida, a exemplo de Raul Torres, Florêncio e Rielli, e, algum tempo depois, entraram em contato com Teddy Vieira, Palmeira e Paraci, todos ícones do rádio. Esses contatos serviram de motivação para que fossem procurar programas de rádios e demonstrarem o potencial dos *caboclos* vindos do interior e dispunham de talento e precisavam ser conhecidos.

Ficaram sabendo que a Rádio Difusora estava promovendo um concurso de calouros para escolher uma dupla que substituiria Palmeira e Paraci, que eles estavam prestes a trocar de emissora. O concurso era promovido pelo baluarte do rádio brasileiro no gênero sertanejo, o Capitão Furtado. Entrar num programa apresentado pelo Capitão Furtado era a certeza de sucesso. A disputa não era fácil, já que o programa *Arraial da Curva Torta* era bastante afamado, e a oportunidade de um trabalho assim atraiu muitas duplas. “Foram 32 violeiros que se apresentaram, por uma vaga no elenco fixo” (Nepomuceno, 2005, p. 303).

Os irmãos Perez se apresentaram pela primeira vez cantando *Tudo tem no sertão*, um cateretê. Foram classificados entre 16 violeiros para a disputada da grande final. A dupla vencedora do concurso era a que conseguisse mais aplausos do auditório logo após a apresentação. Havia duplas que tinham conseguido 90 segundos de palmas. Quando os Irmãos Perez cantaram a moda de viola *Adeus campina da serra*, de Raul Torres e Cornélio Pires, o auditório quase veio abaixo. O público ficou emocionado e aplaudiu de pé, o cronômetro

marcou 190 segundos de palmas, fato inédito que deu a vitória e um contrato aos irmãos Perez.

De posse de um contrato com o famoso Capitão Furtado, o “maior produtor de espetáculos sertanejos da época” (Nepomuceno, 2005, p. 304), as portas do sucesso estavam começando a se abrir para os irmãos. Mas faltava algo para simbolizar aqueles sertanejos que cantavam diferente das duplas existentes, com vozes em tons graves e afinadíssimas. Faltava o batismo que foi feito pelo próprio Capitão Furtado. Ele deu o nome de Tonico e Tinoco aos irmãos, “nome com que vieram a ser conhecidos de norte a sul do país” (Nepomuceno, 2005, p. 304).

Assinado o contrato com a rádio, logo veio a oportunidade de gravar o primeiro disco. Em 1945, partiram para a gravação, conforme nos conta Gildo Sanches (2002):

Foi o próprio Capitão Furtado, o padrinho da dupla, que os levou a concretizar mais um sonho, o de gravar um disco. Ele fez uma visita a Tonico e Tinoco e levou a boa nova: o diretor da Gravadora Continental, Ernane Dantas, os ouvira cantar pelo rádio, gostara e pretendia que eles gravassem. O Capitão Furtado, também um compositor de primeira linha, lhes ofereceu uma música de sua autoria, um cateretê chamado “*Inveis de me agradecê*” na qual eram seus parceiros Jaime Martins e Aimoré (p.43).

O disco foi gravado na versão de 78 rpm (rotação por minuto), o que permitia apenas duas músicas: uma do lado A e outra do lado B. Chegaram no estúdio de gravação muito entusiasmados com a novidade. A vontade era tanta que estouraram o microfone do estúdio devido à altura que cantaram. “Chegamo, ajeitamo a goela, o peito, e abrimo a boca. Pronto, o microfone estourou” conta Tinoco. Devido ao estouro do microfone, gravaram apenas um lado do disco; o outro levou a música de Palmeira e Piraci. Acostumados a cantar na roça, sem o auxílio de aparelhos, tiveram que fazer aula de canto para educar as potentes vozes, isso não foi obstáculo para aqueles jovens.

Depois da primeira gravação, vieram outras, e a dupla não parou mais de gravar. Além do talento, a dupla contava com o forte apoio do padrinho capitão Furtado, que no início de carreira sempre acompanhava seus afilhados. Com a gravação da música “Chico Mineiro” em 1946, Tonico e Tinoco consolidaram suas carreiras. “Chico Mineiro” foi sucesso de vendas, e com o dinheiro extra, compraram a primeira casa da família Perez, em São Paulo.

Mesmo com o grande sucesso e a gravação de vários discos, o espaço maior da música sertaneja ainda era o rádio. As emissoras se espalhavam por todo o país, e o número de receptores já ultrapassava os 3 milhões de aparelhos em meados dos anos 50. Nos anos

áureos do rádio, Tônico e Tinoco tiveram um programa na Rádio Nacional de São Paulo, denominado *Na Beira da Tuia*. Ele ficou no ar por doze anos nessa emissora. Na década de 70 o programa passou a ser transmitido pela Rádio Bandeirantes.

Outro espaço para divulgação do gênero sertanejo no Brasil das décadas de 40 e 50 foi o circo. As duplas se apresentavam em circos espalhados por todo o país. Os circos viajavam por todo o país levando, além dos seus artistas, apresentações de duplas sertanejas. Tônico e Tinoco viajaram cantando nas tendas dos circos, mas os shows não ficavam apenas nas cantorias, estendia-se às encenações de peças baseadas nas letras das músicas. Com toda a divulgação pelos rincões brasileiros, a popularidade e influência de Tônico e Tinoco foi crescendo rapidamente. Como conta Rosa Nepomuceno (2005):

Nas décadas de 40 e 50, as apresentações pelo interior fortaleceram a incrível popularidade dos irmãos, que faziam peças teatrais e comédias em circos, teatros, ginásios e praças públicas. O sucesso ganhou proporções nunca antes conhecidas por artistas do gênero. Vendiam muito, ganhavam dinheiro, viraram mitos, o povo criava lenda sobre eles (p. 306).

O grande sucesso rendeu à dupla o carinhoso apelido, dado pelo humorista Saracura, que os apresentou em 1951, em um show no circo como a “Dupla Coração do Brasil”. O apelido percorreu várias décadas, e os irmãos Perez chegaram a ser homenageados por Chitãozinho e Chororó em 1994, com o disco ‘Dupla Coração do Brasil’. Eram também anunciados no rádio como “Os Exponentes Máximos da Música Sertaneja”.

A carreira de Tônico e Tinoco quase foi interrompida prematuramente quando, em 1961, Tônico foi impedido de cantar por causa de uma doença pulmonar, afastando-o do trabalho por três anos. Mesmo com o impedimento do irmão, Tinoco continuou a honrar os compromissos de shows e também a fazer programas de rádio. Todos os diagnósticos médicos diziam que era impossível Tônico voltar a cantar, mas contrariando todos os prognósticos dos médicos, ele fez seu retorno ao mundo da música, gozando de boa saúde e com a voz afinadíssima de sempre.

Os irmãos resistiram às transformações sofridas pelo gênero sertanejo e permaneceram fazendo sucesso por muito tempo. As vendas de discos caíram um pouco no final dos anos 70, quando estavam no auge duplas como *Milionário e José Rico e Leo Canhoto e Robertinho*. A redução nas vendas levou Tônico e Tinoco a uma empreitada muito ousada: tocar no Teatro Municipal de São Paulo, considerado o templo sagrado da música erudita. Uma noite caipira no teatro municipal era algo inusitado. Por várias vezes o diretor do teatro recusou a proposta de realização de um show de viola naquela localidade. Depois de

tanto insistência, o teatro foi cedido para o show da dupla “Coração do Brasil”. A apresentação ocorreu em julho de 1979, com lotação máxima. Tônico e Tinoco foram aplaudidos de pé pela elite de São Paulo, que se rendeu aos sons da viola.

O sucesso do show no teatro municipal trouxe uma motivação extra para a carreira da dupla. Os irmãos ficaram tão empolgados que resolveram lançar um livro em 1980, contando sua história. *Da Beira da Tuia ao Teatro Municipal*, além das histórias de vida, continha também as letras das músicas mais cantadas pelos irmãos. Com o fôlego tomado em 79, a dupla seguiu a carreira lançando um disco por ano até 1994.

Em 13 de agosto de 1994, a “Dupla Coração do Brasil” chegou ao fim. Morreu Tônico, aos 77 anos de idade, após cair de uma escada de seu apartamento em São Paulo. Assim terminou uma carreira que durou 60 anos e animou muitas gerações de apreciadores de música sertaneja.

### 3.1.1 O Legado de Tônico e Tinoco

Nas páginas anteriores discorremos sobre a longa carreira da dupla Tônico e Tinoco. Agora falaremos da sua importância para a música sertaneja e para a cultura do brasileiro com laços rurais. Segundo Nepomuceno (2005), Tônico e Tinoco foi a maior dupla sertaneja de todos os tempos, pois criaram um estilo próprio de cantar, sem imitar ninguém, e seguiram influenciando as novas duplas que se formaram no decorrer dos 60 anos de carreira dos irmãos. Sobre a importância de Tônico e Tinoco para a música sertaneja, Nepomuceno (2005) comenta:

A dupla fez escola. Para se ter uma idéia, em 1950, foram catalogadas mais de cem (duplas) imitando Tônico e Tinoco. Sua grande virtude foi não ter imitado ninguém, ter seu próprio estilo, sua marca. Dezenas de duplas apareceram no seu rastro, provocando acirrada disputa entre as gravadoras, pelos melhores artistas. A Rádio Difusora lançou um concurso para escolher a melhor dupla que os imitasse. Apareceram 180, das quais 12 foram selecionadas para fazer um disco na Continental.(pp. 303-306)

Renato Teixeira, que também reverenciou a importância de Tônico e Tinoco para a música sertaneja, além de ter gravado vários sucessos da dupla, disse em uma entrevista para Nepomuceno (2005), que os “considera os “Rolling Stones” do gênero sertanejo: fantásticos dinossauros que sobreviveram a muitas Eras do planeta Brasil” (p. 310). O compositor e produtor Téo Azevedo em entrevista a Nepomuceno (2005) descreve a dupla

como a “mais importante de todos os tempos” (p. 310). É reconhecido, ainda, por artistas do meio musical ligado ao gênero sertanejo, como Chitãozinho e Chororó, Sergio Reis, entre outros.

Com uma carreira que durou 60 anos, Tônico e Tinoco tem números<sup>12</sup> impressionantes.

- a) Quase 1000 gravações ;
- b) 83 discos de 78 rpm;
- c) 14 compactos duplos e 09 simples;
- d) 84 LP's de 33 rpm;
- e) 60 CD's lançados após o fim da dupla;
- f) Estimativa de mais 150 milhões de cópias;
- g) 40 mil apresentações em toda carreira;
- h) Participação em 7 filmes de longa metragem;
- i) Escreveram e participaram de mais de 26 peças teatrais e circenses;
- j) Trabalharam 50 anos nas principais emissoras de rádio;
- k) Participaram como convidados na primeira transmissão da TV brasileira em 1950;
- l) Apresentaram 03 programas de TV: Bandeirantes (1983) SBT (1988) e Cultura (Viola, Minha Viola);
- m) Premiações: 04 Roquete Pinto; Medalha Anchieta (Comenda de São Paulo), Ordem do Trabalho, Ordem do Mato Grosso, Troféu Imprensa, 02 Prêmios Sharp de Música e o Prêmio Di Giorgio .

Os números da carreira de Tônico e Tinoco demonstram a importância desta dupla para a cultura popular do Brasil. Músicas cantadas por esta dupla tinham uma mensagem simbólica forte, com um peso de significados que, certamente, nem eles mesmos imaginavam. Isso será demonstrado a seguir.

---

<sup>12</sup> Fonte: Paulo Roberto Moura Castro, site: [www.widesolf.com.br/users/pcastro](http://www.widesolf.com.br/users/pcastro). CASTRO é colecionador e estudioso da Obra Musical de Tônico e Tinoco. Ele tem arquivado quase 600 músicas em formato mp3 dos Irmãos Perez, das quais tive acesso para realização deste trabalho. O site tem a discografia completa de Tônico e Tinoco, inclusive as letras das canções composta ou gravadas por eles.

### 3.2. A VIOLA POLÍTICA E IDEOLÓGICA

A canção tem um efeito comunicativo muito potente. Provoca uma série de sensações. Não há como ficarmos indiferentes quando somos invadidos pelos sons musicais. Ordenados pelos ritmos ou tocados pela melodia, se exaltam os sentimentos, recordando o passado, refletindo sobre o presente, apontando futuros. Como nos lembra Moraes (2000) “a canção popular, nas suas diversas variantes, certamente é a que mais embala e acompanha as diferentes experiências humanas” (p.1).

As canções que aqui serão analisadas demonstram as experiências de vida da dupla Tônico e Tinoco. Elas apresentam suas visões do Brasil, ou seja, como esses cantores sertanejos viram o país durante a ditadura militar e como isso ficou refletido em suas músicas. Perguntado por Gildo Sanches (2002) como surgiam as inspirações para as composições, Tinoco respondeu:

Então você pode ver que todas as nossas músicas têm temas que são do dia-a-dia do brasileiro, o que acontece, o que a gente vinha fazendo. Você vê que fizemos músicas de tudo, até da família, como ‘Velho Pai’, ‘Mamãe, mamãe,’entre outras. (p.73).

Como vimos no depoimento de Tinoco, as canções eram inspiradas nas vivências e nas experiências cotidianas que são expressas na forma poético-musical. São riquíssimas fontes históricas, ou mesmo elementos de afirmação ou negação de uma ideologia. Vale lembrar que no conceito mannheimeano abordado no capítulo anterior, a ideologia aparece como a afirmação dos valores dominantes em uma sociedade, e que o oposto disto seria utopia. Sendo assim, as músicas compostas por Tônico e Tinoco são portadoras de valores ideológicos que, mesmo sem a intenção dos autores de manifestarem posições políticas, acabaram por afirmar um conjunto de valores sociais veiculados no Brasil pelo regime militar. Confirmando a tese de Carlos Fico (2004) sobre a via de mão dupla entre sociedade civil e governo militar, ambas se integram, não havendo uma relação dicotômica como se imaginava antes.

### 3.2.1 “Soldado sem Farda”: Marchando para o Progresso

A canção *Pra Frente Sertão* nos ajudará a compreender a dinâmica entre a mensagem musical e o cenário político. A canção foi composta por Tônico, Capitão Furtado e Silvio Toledo. Foi gravada em 1971, no LP *Luar do Sertão*. A canção tem como ritmo o dobrado, também conhecido como marcha rápida, muito usada pelas bandas militares para marcar o passo das tropas. A linguagem musical nos chama a atenção, pois percebemos sua ligação com a organização militar, sendo um ritmo típico de eventos militares.

Isso reforça o vínculo entre a música e o ideário do governo, com sua missão de levar o Brasil em marcha para a frente, rumo ao progresso e ao desenvolvimento. O próprio título da música já nos dá a noção da intenção de fazer o sertão integrado à marcha rumo aos objetivos marcados. A letra da música nos ajuda a compreender ainda mais essa dinâmica que liga a música à ideologia do governo militar:

#### PRA FRENTE SERTÃO

Caboclo que luta que pega o machado  
No mato cerrado e sai plantação  
O bão fazendeiros são sempre os primeiros  
Ajudam os roceiros nos seus mutirão.

Soldado sem farda

Que ajuda a nação

Brasil pra frente

Pra frente sertão

Nossos operários que muito trabalham  
Travando batalha no seu ganha pão  
Vão sempre marchando na vida lutando  
Alegre cantando a sua canção.

Soldado sem farda

Que ajuda a nação

Brasil pra frente

Pra frente sertão

Os nosso estudantes, exemplo de glória  
Semeiam vitórias e a civilização  
Nossos governo com fé e pujança  
Nos dão segurança de paz e união.

Soldado sem farda

Que ajuda a nação

Brasil pra frente  
Pra frente sertão

Nas duas primeiras estrofes encontramos o discurso épico muito característico nas letras compostas por Tônico, em que ele exalta a grandeza do sertanejo, seu empenho em desbravar o sertão, mesmo com todas as dificuldades, encontrando forças para atuar como produtor de alimento para o país. Na segunda estrofe, usam-se o termo “*nossos fazendeiros são sempre os primeiros/Ajudam os roceiros nos seus mutirão*”. O sistema de mutirão era muito utilizado no Brasil para suprir as necessidades de mão-de-obra, que tinha de ser em grande escala devido a falta de tecnologia que imperava no campo brasileiro. Além desta ajuda nos serviços, o mutirão tinha uma função integradora, ligava os camponeses por um laço de cooperação que contribuiu para a formação de laços de solidariedade. Essa solidariedade que vinha do campo seria utilizada na música como forma de unir os trabalhadores do campo, os operários da cidade, juntamente aos estudantes e forças armadas, para que levassem o Brasil ao progresso.

Mesmo tratando-se de uma visão simples de pessoas que viveram no campo e tiveram a experiência do mutirão e da solidariedade, na canção fica evidenciada essa intenção de trazer os mesmos valores de integração do mutirão para a empreitada de levar o país para frente. Nessa empreitada, a canção menciona os segmentos da sociedade como: estudantes, operários, camponeses e militares, todos juntos na caminhada para o progresso da nação.

A canção “*Pra Frente, Sertão*” omitiu os choques ocorridos entre os estudantes e as forças armadas, como também põe pano quente nos conflitos entre operários e governo. E ainda esqueceu dos conflitos no campo, que são marcados pela expropriação dos pequenos produtores por conta da expansão capitalista setor rural. Portanto, passando a mensagem de um país pacificado pela atuação contundente das forças armadas, fato que é citado na terceira estrofe: “*Nosso governo com fé e pujança/ Nos dão segurança de paz e união*”.

O morador do sertão que ouviu no rádio uma canção com essa mensagem concluiu que tudo corria bem no Brasil. Na cidade, estudantes, operários e governo militar estavam sob a mais perfeita ordem, todos voltados para o grande sucesso do Brasil. Como a censura não deixava veicular nos meios de comunicação informações que mostrassem o contrário do que era apresentado pela canção, as mensagens noticiadas na música eram tidas como verdades, ajudando a criar uma boa imagem do governo perante a sociedade, em especial pelos apreciadores das canções sertanejas.

Outro aspecto evidenciado nessa canção diz respeito a integração do sertão à dinâmica capitalista e ao rompimento do atraso que assolava o campo. A terceira onda da *Marcha para o Oeste*, alavancada pelos militares, possibilitou que o progresso tecnológico chegasse até o campo, como atesta Alencar (2004):

Na vigência dos primeiros governos militares pós-golpe de 1964, a ênfase da política governamental estabeleceu como meta prioritária não mais a colonização, mas a modernização do setor agropecuário. Temos aqui a terceira fase da Marcha para Oeste, empreendida pelo Estado brasileiro. Capitais externos foram atraídos para fazer face ao baixo índice de capitalização da economia. A nova política exigia a consolidação de novas áreas agrícolas. Neste período, a ação governamental atingiu principalmente os grandes fazendeiros do sertão, mais preparados para receber as novas tecnologias desenvolvidas para o campo. (ALENCAR, 2004, p. 74).

Fruto da dinâmica econômica do governo militar, a modernização do campo serviu de discurso ideológico para justificar as ações do governo no campo da política. Além da questão econômica que visava ao aumento da produtividade, a inserção do setor rural ao capitalismo tinha também fatores de segurança. Os militares temiam os vazios demográficos, pois poderiam servir de base para grupos revolucionários.

A inserção do campo ao capitalismo provocava a entrada dos grandes produtores rurais no rol dos beneficiados do desenvolvimento conservador. Isso dava ao governo militar certa segurança com relação a entrada de grupos revolucionários para influenciarem os produtores rurais nas lutas contra o governo. Essa política de modernização do governo militar causava a expulsão dos camponeses dos campos, onde os mesmos trabalhavam como empregados dos grandes proprietários que os substituíram por modernas máquinas financiadas pelo governo.

A saída dos camponeses do setor rural punha em cheque a utopia das esquerdas, principalmente a promovida pelo Partido Comunista do Brasil, que pregava uma revolução socialista iniciada pelo campo, e por este meio chegaria até as cidades. Além de trazer dividendos econômicos para o Brasil, o progresso no campo também servia às estratégias políticas e militares do governo.

A canção “*Pra Frente, Sertão*” ajudou a afirmar os valores de integração nacional capitalista, aos quais estavam contidos o sertão e os seus habitantes. A última estrofe destaca bem o papel dos sertanejos: “*Soldados sem fardas/Que ajuda a nação/Brasil pra frente/ Pra frente sertão*”. Os sertanejos são elevados à condição de soldados que lutavam para o progresso e a elevação da nação a condição de potência do capitalismo. Mas a condição de soldado pressupunha um inimigo a ser vencido. Quem era o inimigo? O inimigo era o atraso

ou subdesenvolvimento. A canção faz uma convocação aos soldados do sertão para que possam marchar juntos a fim de vencer o atraso e proclamar a vitória do progresso. Juntos, sertão e cidade, comandados pelos militares levariam o Brasil a colher os louros da vitória frente ao subdesenvolvimento.

### 3.2.2 O Progresso Rompendo “ O Grande Tapete Verde”

Era comum para a dupla Tonico e Tinoco compor canções para homenagear os fatos considerados de relevância para o Brasil. Essa atitude marcaria a composição da música “*Transamazônica*,” feita para prestar uma homenagem ao ousado projeto de colonização da Amazônia. Com isso, novamente contribuiu-se para a veiculação da ideologia militar.

*Transamazônica* foi composta por Tonico, Tinoco e José Caetano Erba. Sua composição se deu em 1970 e foi gravada em 1971, no LP *Luar do Sertão*. A forma rítmica escolhida para embalar essa canção foi a Toada que, por sinal, é o ritmo mais presente nas músicas compostas ou gravadas pela dupla. A toada é marcada por ser um ritmo lento, acompanhado geralmente por solos de viola que marcam a entrada do vocal. Em compassos lentos, as toadas são usadas para se contarem histórias do cotidiano em forma de palavras cantadas. Esse ritmo foi apropriado para formar o imaginário do apreciador de música sertaneja em relação à construção da estrada Transamazônica, pois fica fácil entender a mensagem. Vamos conhecer a letra para ampliarmos a análise sobre a canção.

#### TRANSAMAZÔNICA

O grande tapete verde, o teu mundo encoberto,  
a estrada Transamazônica trouche você bem mais perto.

Ai, sá Dona, nós vamos pro Amazonas.

Ai, sá Dona, nós vamos pro Amazonas

Mais um povoado que cresce naquela mata esquecida,  
novo horizonte aparece no fim da estrada comprida.

Ai, sá Dona,

Ai, sá Dona, nós vamos pro Amazonas

Do teu seio sai minério, do teu mato sai madeira,  
é um celeiro de fartura, tem petróleo e seringueira.

Ai, sá Dona,

Ai, sá Dona, nós vamos pro Amazonas

Um governo trabaiando, o nosso Brasil que avança,  
a estrada Transamazona transporta nossa esperança.

Ai, sá Dona,

Ai, sá Dona, nós vamos pro Amazonas.

A letra da música é composta por versos simples, demonstrando a simplicidade dos compositores. Mesmo assim, carrega consigo uma mensagem importante do ponto de vista ideológico do regime militar. A canção informa ao público um dos principais projetos do governo Médici: a construção da rodovia Transamazônica. Este projeto não era apenas mais uma obra de grande envergadura do governo, era um símbolo da modernização do Brasil, com tinham duas vertentes: a solução para os problemas demográficos do Nordeste e a ocupação da Amazônia como forma de assegurar sua posse perante as invasões estrangeiras. Nas palavras do presidente Médici, a colonização da Amazônia era “a solução para dois problemas: homens sem terra do Nordeste e terra sem gente na Amazônia” (SKIDMORE, 1988, pp. 288 -289).

A Amazônia simbolizava a última fronteira a ser transposta pelo capitalismo. O discurso sobre fronteira sempre esteve presente na política brasileira. Com a chegada de Getúlio Vargas ao poder, em 1930, o discurso político tinha o tom de integração entre litoral e sertão. Litoral visto como moderno e o sertão como atrasado. A *marcha para o oeste* levaria pelas mãos do governo a modernização ao sertão, que era de suma importância para a projeção do Brasil como nação moderna. Urzêda Filho (2008) discorre sobre o tema:

Os discursos de Vargas em defesa da criação do Estado-Nação, unificado e progressista, além de legitimar o poder autoritário, visavam atender interesses do capital urbano-industrial e mesmo do setor agrário tradicional. Ou seja, a expansão da fronteira agrícola, na forma em que se processou no país, favoreceu o aumento da produção de alimentos para atender a demanda da população urbana e também contribuiu para a reprodução do latifúndio e da agricultura tradicional no Centro-Oeste (pp.13-14).

Como se nota, o discurso do rompimento das fronteiras permeou a política no Brasil por décadas. Segundo Martins (1997), a fronteira é o local onde se encontram várias temporalidades históricas, ficando demarcados os limites de atraso/progresso tradição/modernidade, civilização/barbárie. A fronteira fica sendo um espaço para a

construção de mitos que permeiam a imaginação popular. Os governos se aproveitaram dessa mitificação da fronteira e construíram discursos ideológicos como forma de tocar seus projetos.

Sendo assim, o projeto da Transamazônica não foi diferente, e surgiram discursos políticos para justificar a realização da grande empreitada. Com discursos políticos carregados de ideologia e romantismo, os militares se viam como os norte-americanos, rompendo a fronteira do Oeste. Sobre a questão da influência da ideologia de fronteira dos norte-americanos no Brasil, Arissane Damaso Fernandes (2006) comenta:

No Brasil do início do século XX ela (ideologia de fronteira) adquiriu um tom muito semelhante. A exemplo do que nessa ótica teria ocorrido nos Estados Unidos, a fronteira no Brasil e a conquista do Oeste do país passaram a ser vistas com base numa literatura nacionalista, como um processo essencial para a formação da Nação brasileira.

Num contexto de internacionalização da economia brasileira, a abordagem em torno da fronteira adquiriu um tom de modernização, num momento em que se pressupunha a necessidade de se aumentar a produção para impulsionar a indústria e as exportações. Esta modernização das áreas de fronteira seria impulsionada, sob a égide dos militares, quando teve início a conquista da chamada última fronteira do país, a Amazônia. (p.3)

Como atesta Fernandes (2006), a conquista da última fronteira tocada pelos militares atendeu às aspirações do capitalismo conservador de ampliação das áreas de produção de matéria-prima e ampliação de mercado consumidor. Continua Skidmore: “Os projetos ambiciosos do governo militar no setor público, como no caso da Amazônia, devem ser vistos no contexto de uma estratégia econômica para maximizar investimento, tanto público como privado” (1988, p. 294).

O projeto da Transamazônica, apesar de criado em uma ditadura, não ficou alheio a críticas. Críticas ao projeto ocorreram principalmente por parte dos políticos nordestinos, que não gostaram da retirada dos recursos financeiros destinados à região para tocar o projeto. As críticas também eram feitas por agrônomos, geógrafos, geólogos e antropólogos que não viam com bons olhos a colonização da Amazônia para efeito de desenvolvimento capitalista. Isso porque já havia estudos comprovando a baixa qualidade do solo amazônico para a produção agrícola, sendo sujeito a rápido esgotamento devido a lixiviação do solo provocada pelo ciclo de chuvas. Segundo Skidmore (1988), a face autoritária do governo Médici se fez presente ao tocar o projeto ignorando todos os prognósticos técnicos e apelos políticos.

Sendo assim a música de Tonico e Tinoco ajudou na formação de uma opinião pública favorável ao projeto da Transamazônica. As duas primeiras estrofes da canção informam do vazio demográfico e da necessidade de povoar. “*Grande tapete verde, o teu*

*mundo encoberto,/a estrada Transamazona trouxe você bem mais perto.* O verso fala da imensidão verde desprovida de civilização que não chegou a romper a fronteira que se encontra encoberta aos olhos do mundo. Reafirmando o que foi discutido sobre o mito da fronteira, logo a estrada faria a aproximação entre o mundo bárbaro e o mundo da civilização. Assim sendo, a estrada exerceria o papel de desbravadora e elemento de integração.

Na segunda estrofe, está mencionada a necessidade de se mudar para a região norte. A migração é justificada por fatores como a exploração de grande capacidade produtiva dessa região, que aparece na quinta estrofe da canção: *“Do teu seio sai minério, do teu mato sai madeira/é um celeiro de fartura, tem petróleo e seringueira”*. As riquezas das terras amazônicas sempre estiveram presentes na pauta de discussão das forças armadas brasileiras. Agora, a discussão chega até a sociedade civil com o intuito de convencer sobre a viabilidade da colonização da Amazônia. A mística do enriquecimento fácil fez com que as pessoas acreditassem na idéia da ocupação de áreas tão remotas e hostis.

Na penúltima estrofe os nossos compositores atrelaram o projeto da transamazônica ao discurso do progresso tocado pelo governo que tem como objetivo levar o desenvolvimento capitalista para regiões ainda não exploradas. O que mais chama a atenção é a sensibilidade da sociedade civil para essa dinâmica progressista do capitalismo. O tema sempre foi muito discutido no seio intelectual, mas a apropriação deste discurso pelo povo aparece como novidade. *“Um governo trabaiando, o nosso Brasil que avança/ a estrada Transamazona transporta nossa esperança”*. Veja-se como estão ligados o trabalho do governo e o avançar do país.

Frases como essas ecoaram pelo do Brasil nas ondas dos rádios e dos sons das vitrolas, formando opiniões em acordo com a ideologia do governo militar. Sobre o acesso da população brasileira às informações veiculadas pelo mercado fonográfico nos anos 70, Renato Ortiz (1994) argumenta:

O aumento do volume de venda cresce de 25 milhões para 66 milhões de discos comercializados anualmente. O LP, que foi introduzido em 1948, mas até década de 60 era ainda considerado um produto caro, cada vez mais é caracterizado como um elemento de consumo, inclusive das camadas mais baixas. (p.128)

Conforme é discorrido por Ortiz, a indústria cultural crescia em grandes proporções, atingindo um número expressivo de pessoas. Dentro deste crescimento apontado pelo sociólogo, vamos encontrar a população de baixa renda participando do mercado de consumo de bens culturais.

Portanto, mensagens levadas pelas canções de Tonico e Tinoco foram escutadas por um público cada vez maior. Sendo assim, as ideologias transmitidas nas canções chegavam a uma grande parcela do povo, informando que o Brasil estava no caminho da prosperidade, guiado pela via governamental. Via que passava pela conquista da Amazônia, pois era a última fronteira a ser vencida. Portanto, o último obstáculo para a efetivação do progresso no Brasil.

### 3.2.3 Soldados da Educação

Analisaremos a canção “*Bendito Seja o Mobral*”. Composta por Tonico, Tinoco e José Caetano Erba, em 1972 foi gravada em 1973, no LP *Azul Cor de Anil*. A canção tem como ritmo a marcha. Como o dobrado, a marcha tem origem nas bandas militares e a partir daí foi sendo incorporada aos vários gêneros da música brasileira. A canção, coincidência ou não, novamente tem uma mensagem musical ligada ao estilo militar.

#### BENDITO SEJA O MOBREAL

O cabocro roceiro e pacato,  
estudante da escola rural,  
traz nos olho o verde do mato  
e no peito o diploma Mobral.

Brasil é feliz agora,  
alcançou seu ideal,  
com a luz da nova aurora,  
bendito seja o Mobral.

Escolinha modesta da roça,  
rodeada de pés de café,  
o Brasil se levanta e remoça,  
numa nova alvorada de fé.

Brasil é feliz agora,  
alcançou seu ideal,  
com a luz da nova aurora,  
bendito seja o Mobral.

Na cidade se pranta edifício,  
no sertão nós prantamo semente,  
de mão dada não há sacrificio,  
elevando um Brasil para frente.

*Brasil é feliz agora,  
alcançou seu ideal,  
com a luz da nova aurora,  
bendito seja o Mobral.*

A canção reforça a importância do Movimento Brasileiro de Alfabetização (MOBRAL). Esse programa educacional surgiu em 1967, com a lei número 5.379, mas só ganhou força a partir de 1971. Tinha como objetivo alfabetizar jovens e adultos que engrossavam as fileiras do analfabetismo no Brasil. Segundo Bello (1993), os índices de analfabetismo no Brasil nos anos 60 e 70 variaram entre 39% a 14%. Assim sendo, o governo militar visou “atacar”, com uma política de Estado específica, um problema grave da sociedade brasileira.

Combater o analfabetismo parecia ser uma atitude nobre por parte do governo. Mas junto com a boa vontade governamental de educar, havia interesses menos nobres do ponto de vista educacional. “A alfabetização e a educação de massa podem ser fatores de libertação ou de dominação” (FURTER, 1975 apud BELLO, 1993: p. 10). No caso do MOBRAL, o objetivo pretendido foi a dominação. O MOBRAL foi usado para levar até às massas a ideologia do governo militar. Sobre tal ideologia, Bello (1993) comenta:

O MOBRAL pode ser considerado como uma instituição criada para dar suporte ao sistema de governo vigente. Como Aparelho Ideológico de Estado, o MOBRAL teve uma atuação perfeita. Esteve onde deveria estar para conter qualquer ato de rebeldia de uma população que, mesmo no tempo do milagre econômico, vivia na mais absoluta miséria (p. 10).

Como nos apresenta Bello, o MOBRAL atuou junto às populações de baixa renda, oferecendo uma proposta educacional que limitava o senso crítico dessas populações, tornando-as mais suscetíveis à dominação. O MOBRAL, a princípio, se embasou na proposta pedagógica de Paulo Freire, que tinha como objetivo a emancipação conscientizadora do homem como membro da sociedade. Mas de Paulo Freire o MOBRAL utilizou apenas o método, pois o objetivo foi substituído por outro: o de tornar o alfabetizando um mero cumpridor de leis e seguidor da ordem vigente. Confirma Ridenti (1993), que o governo militar se apropriou da proposta utópica libertária de Paulo Freire, transformando-a em uma ideologia que ajudou na manutenção do regime.

A letra da música nos mostra o encantamento dos compositores com o programa educacional. Tônico teve uma experiência de professor alfabetizador nos tempos em que morava na fazenda em Botucatu. Ensinava os agregados da fazenda a ler e escrever, numa escolinha de pau-a-pique que existia próximo a sua casa. Os versos “*Escolinha modesta da roça/ rodeada de pés de café*” contêm traços do passado de Tônico e Tinoco, pois a descrição da canção se assemelha à localidade onde eles viviam. Como diz Pesavento (2007), “as

sensibilidades seriam, pois, a forma pelas quais indivíduos e grupos se dão a perceber, comparando como um reduto de tradução da realidade” (p. 57). A descrição da escolinha foi um resgate da memória daquelas emoções vividas na juventude do compositor.

Mas além das lembranças da juventude, na letra da música encontramos passagens significativas para a discussão sobre a divulgação da ideologia dos militares. Ao descreverem as características comportamentais dos habitantes da zona rural, a canção reforça os objetivos do MOBRAL: formar homens obedientes às determinações do governo. “*O cabocro roceiro e pacato*” nos dá idéia de passivo, obediente alheio à contestação, sem vontade própria, conduzido. Os valores que ligamos ao termo *roceiro pacato* estavam contidos na Lei de criação do MOBRAL, como atesta Bello (1993):

A primordial preocupação do **MOBRAL** era tão somente fazer com que os seus alunos aprendessem a ler e a escrever, sem uma preocupação maior com a formação do homem.

Foi criado pela Lei número 5.379, de 15 de dezembro de 1967, propondo a alfabetização funcional de jovens e adultos, visando "**conduzir a pessoa humana (sic) a adquirir técnicas de leitura, escrita e cálculo como meio de integrá-la a sua comunidade, permitindo melhores condições de vida**"(grifo do autor.) Como podemos notar a preocupação implícita nos objetivos específicos é a de fazer constante relação do indivíduo com o seu meio próximo, numa tentativa de repasse de responsabilidades e enquadramento do indivíduo numa verdade que não faz parte de seus interesses imediatos. A característica básica da educação oferecida era uma espécie de **culto de obediência às leis** (grifo do autor) (pp. 1-3.)

Outro elemento contido na ideologia do MOBRAL é que o acesso àquela forma de escola levaria o estudante a ter melhor condição de vida. Elemento também encontrado na letra da música, cujo o refrão informa: “*Brasil é feliz agora/alcançou o seu ideal/ com a luz da nova aurora/ bendito seja o Mobral*”.

Os versos do refrão dizem que o brasileiro, a partir daquele momento, encontrou sua felicidade. A Felicidade foi proporcionada pelo governo militar, com atos que geravam oportunidades às pessoas, que antes não as tinham. Segundo a canção, e mais precisamente o refrão, o ouvinte deveria acreditar que havia chegada a hora de ser bem educado, de ter melhorias nas condições de vida. Ele alcançaria “*o seu ideal*”. Que ideal é esse? É o ideal do progresso, novamente manifestado nas letras das canções. Ideal proposto pelo governo, mas que também percebido pelos habitantes do campo. Pelo menos, a chegada da educação dava essa idéia. O verso “*elevando um Brasil para frente*” mostra explicitamente a presença dessa ideologia do progresso.

Os valores ideológicos de integração nacional do governo militar estavam presentes também nos versos que compõem a última estrofe: “*Na cidade se pranta edifício/no*

*sertão nois plantamo semente/de mão dada não há sacrificio/ elevando um Brasil para frente*". Novamente se destaca a integração dos brasileiros, sejam moradores do campo ou da cidade, em prol de um objetivo maior que é a transformação do Brasil em potência. A canção faz, outra vez, o papel de mediadora entre a ideologia do governo e o povo.

### 3.2.4 Um Brasil de Liberdade?

Vimos até o momento como as canções compostas ou interpretadas por Tonico e Tinoco expressavam os valores da ordem vigente, ou seja, expressavam a ideologia da ditadura militar. Vimos expressas a ideologia da integração nacional e a ideologia do progresso. Agora discutiremos outro fator que marcou a ideologia militar. Trataremos da questão da exaltação aos valores patrióticos, e da construção de uma memória nacional. Ela serviu de fonte de inspiração para os nossos artistas.

O ano de 1972 foi marcado pelas comemorações do Sesquicentenário da Independência do Brasil. Ocorreu uma grande mobilização para a realização da festa dos 150 anos da Independência. Tais comemorações tiveram a duração de seis meses, iniciando-se em abril com os festejos de Tiradentes e encerrando-se no dia 7 de setembro com o desfile militar e civil por todo o país. A comemoração contou com o traslado dos restos mortais de D. Pedro I de Portugal para o Brasil, que foram entregues pelo presidente português ao presidente brasileiro, em 22 de abril de 1972, no Rio de Janeiro. Além da entrega dos despojos mortais de D. Pedro I, foi realizado um torneio de futebol envolvendo várias seleções nacionais, entre elas Brasil e Portugal, denominado Taça da Independência. Ela foi vencida pela seleção brasileira, em uma final contra a seleção portuguesa. Outros eventos importantes foram a inauguração do monumento a Independência no Museu do Ipiranga em São Paulo, juntamente à reestruturação do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), considerado pelo governo como responsável pela guarda da memória histórica do Brasil. Houve ainda a estréia do filme *Independência ou Morte*, do cineasta Carlos Coimbra, com Tarcísio Meira no papel principal.

Movidos pelo entusiasmo de participar das comemorações dos 150 anos da Independência do Brasil, o sertão e os sertanejos também participaram da festa. Tonico e Tinoco foram os porta-vozes, fazendo uma canção especialmente para as festividades do Sesquicentenário. Compuseram-na em 1972, como uma marcha intitulada exatamente *Sesquicentenário*. A canção fez parte de um disco compacto simples gravado em 1972, sendo

utilizado para veiculação no rádio para marcar a homenagem dos homens do sertão, na ocasião tão especial para a Nação brasileira.

Ao homenagearem o Sesquicentenário, Tônico e Tinoco ajudaram novamente na divulgação da ideologia do governo militar. Contribuíram para a formação de um patriotismo ufanista, que muito enalteceu os símbolos patrióticos da integração nacional. Para entendermos melhor como isso se deu, analisaremos a letra da canção:

#### SESQUICENTENÁRIO

Recordando o santuário  
os heróis da inconfidência,  
neste sesquicentenário  
da gloriosa independência.  
Pátria liberta e segura  
este brado de sul a norte,  
e lutaram com bravura, Brasil,  
Pela independência ou morte.

Salve o povo brasileiro,  
e seu gesto varonil.  
Salve Dom Pedro I  
Libertou o meu Brasil.

Salve 7 de setembro,  
foi o dia da vitória.  
desde criança me lembro,  
dos heróis da nossa história.  
Pátria liberta e segura,  
dando glória ao Senhor.  
Por ter sempre a liberdade, Brasil,  
Um Brasil de paz e amor.

Salve o povo brasileiro,  
e seu gesto varonil.  
Salve Dom Pedro I  
Libertou o meu Brasil.

A canção faz uma narrativa de como foi a festa de comemoração do Sesquicentenário, quando foram inaugurados monumentos em memória dos chamados “heróis” da independência. Descreve os inconfidentes como os mentores da independência política, o que terminaria de fato com o “Grito do Ipiranga” em 7 de setembro de 1822. Todos os discursos contidos na canção enaltecem os feitos do Brasil e seu povo.

Mas o que mais merece destaque são as passagens da última estrofe, que diz: *Por ter sempre a liberdade, Brasil/Um Brasil de paz e amor*. A palavra “liberdade” não condizia com a realidade vivida no país naquele contexto. O Brasil vivia o momento mais duro da

repressão, em que vigorava o AI-5 e os aparelhos de segurança do Estado. A censura contra os meios de comunicação atuava de forma implacável.

Liberdade no Brasil, naquela época, pouco existia, mas havia, por parte do governo, a intenção de veicular as idéias de liberdade, harmonia, amor e paz. Os irmãos Perez, como a maioria dos outros brasileiros, seguiram acompanhando e divulgando as idéias apresentadas pelo governo militar. Esse fato de ser guiado pelas idéias de governos autoritários costuma ser mais comum do que se imagina.

Como acabamos de demonstrar, no 150º aniversário da Independência do Brasil, ocorreram vários eventos de comemoração. Foram atos estratégicos do governo para construir uma “memória nacional”, ou seja, uma identidade pautada em torno de símbolos que fazem nascer o patriotismo e visam tornar a sociedade harmônica e unida. Segundo Nora (1993), a construção de locais de memória fortalece os laços nacionais que se erguem em torno dos símbolos do passado e buscam sua legitimação para os objetivos do futuro.

No caso do Brasil dos militares, a legitimação ocorreu embalada pelos resultados econômicos produzidos com o *Milagre econômico*, que dava aos brasileiros uma perspectiva de construção de uma nação mais rica e próspera no futuro bem próximo. Esta relação entre as comemorações do Sesquicentenário da Independência e as suas motivações políticas é comentada por Janaina Martins Cordeiro (2008):

E, no caso particular das comemorações do Sesquicentenário da Independência, isso implica em compreender uma série de escolhas: o porquê centrar as festividades na figura de D. Pedro I (FICO, 1997: 64) e mais que isso, quem seria esse D. Pedro que se estava rememorando: o líder de pulso firme, resoluto, que com um gesto realizou a independência do país, pacificamente. E daí a importância em, ao mesmo em que se comemorava a liberdade do Brasil, celebrar também a amizade com Portugal, exaltando D. Pedro como o “Imperador de dois povos”. Assim, se construíam as pontes entre a independência política realizada em 1822 e a independência econômica que a Revolução realizava desde 1964 (p. 4).

O ideal dos militares na construção de símbolos patrióticos ligando passado e presente deu certo. As comemorações do Sesquicentenário foram um sucesso. Ocorreu a adesão de grande parte da sociedade civil. Os segmentos sociais queriam participar dos festejos. Participação que significava estar presente em um momento ímpar da história do Brasil: seus 150 anos de liberdade política e os primeiros anos de independência econômica. Sendo assim, seria importante para a sociedade civil participar da festa, mesmo que legitimando um regime autoritário de exceção. Prossegue a autora:

Encontramos manifestações de adesão de grupos como os Lions Clubes, Confederação Brasileira de Basketball, Academia Fluminense de Letras, entidades femininas como a União Cívica Feminina (UCF) e o Movimento de Arregimentação Feminina (MAF) ambos de São Paulo, Sindicato dos Jornalistas do Estado da Guanabara e outros órgãos de representação dos profissionais de imprensa, como a União dos Profissionais de Imprensa e a própria Associação Brasileira de Imprensa (ABI), que integrava a Comissão Executiva Nacional do Sesquicentenário da Independência. Além desses, podemos observar também o desejo de participação nas comemorações expressos por entidades religiosas as mais diversas (católicas, israelitas, maçônicas), sindicatos dos professores, dentre outras. Encontramos também manifestações individuais, como por exemplo, a do escoteiro José Alves Pessoa, 69 anos que atravessou o Brasil a pé, do Oiapoque ao Chuí, repetindo o feito de seu grupo de escotismo em 1922, quando das comemorações do centenário da Independência (CORDEIRO, 2008 pp. 5-6).

Como apresentado pela historiadora carioca, havia interesse por parte da sociedade civil em participar das comemorações do Sesquicentenário da Independência. Uma forma de integrar a “nova” fase da história do Brasil, em que o país consolidava-se em uma Nação promissora que trilhava o rumo glorioso do desenvolvimento. Os resultados econômicos do país naquele momento eram ótimos. Quem não aderiria a um governo que dava certo? A grande maioria dos brasileiros queria pegar uma carona no “trem do progresso” que passava pelas portas da sociedade. Cordeiro (2008), referindo-se ao momento político e econômico pelo qual passava o Brasil durante o *Milagre Econômico*, comenta: “Nas areias movediças havia os que afundavam, mas também os que emergiam, surgidos de todos os lados, desenraizados, em busca de uma referência, querendo aderir” (AARÃO REIS, 2005 Apud CORDEIRO, 2008, p. 5). Portanto, o 150º aniversário da Independência do Brasil serviu para dar a essas pessoas sem referências uma oportunidade de aderir ao projeto de modernização conservadora tocado pelo governo militar brasileiro. E novamente a ideologia dos militares chega aos sertanejos pelas vozes de Tônico e Tinoco.

### 3.2.5 “Rindo ou Chorando,” Mas Levando o Brasil Pra Frente

Compondo e interpretando canções que evidenciavam o cotidiano do Brasil, Tônico e Tinoco expressaram a forma como a sociedade civil estava interpretando o momento vivido. Focamos nossas análises em especial aos anos em que o país estava sob a tutela dos militares e pudemos constatar que a euforia com o *Milagre Econômico* contagiava a maioria dos brasileiros. Havia no país, durante esse período, uma sensação de avanço, de rompimento de barreiras, de progresso proporcionado pela modernidade conservadora.

Sensíveis a toda essa dinâmica econômica, os compositores populares desprovidos

de engajamento político, retrataram em versos este processo. Foi o caso de Teixeira, que compôs em 1973 a canção *Motorista do Progresso*. Ela foi gravada por Tonico e Tinoco em 1975, no LP *Vou Voltar ao Mato Grosso*, e regravada em 1977, no LP *Tonico e Tinoco em Festa*. O ritmo da canção é a toada. Ritmo muito bom para se contar uma história musicada, devido ser tocado em compassos lentos.

A canção *Motorista do Progresso* referendou a ideologia militar. Nesta canção os ideais do progresso se manifestaram glorificando as ações do governo, que ampliou a capacidade produtiva do país, com a produção escoada pelo caminhão em todos os cantos do Brasil. Para melhor análise, apresentaremos a letra:

### MOTORISTA DO PROGRESSO

Quem viaja o Brasil de ponta a ponta  
 Nos dedos a gente conta os caminhões de transporte  
 Como é bonito ver um caminhão roncando  
 Um brasileiro guiando vem do sul ou vai pro norte  
 Vai rodando escoando a produção  
 E o progresso da nação aumenta de hora em hora  
 Ronca o gigante deslizando sobre a pista  
 É o valente motorista sofre calado e não chora.

Motorista brasileiro de coragem,  
 Vai ele de viagem pensando em sua amada  
 Vai cantando, vai gemendo, vai chorando  
 Saudades pra trás deixando na poeira da estrada.  
 Peço aos outros que têm carros bonitão  
 Ao passar um caminhão acene muito gentil  
 Note bem que no carro de transporte  
 Vai um brasileiro forte do progresso do Brasil.

Se lá adiante ver um caminhão tombado  
 O motorista esmagado por debaixo do cargueiro  
 Pinte uma cruz com pinche da própria pista  
 Descansa ali um motorista do progresso brasileiro  
 Reze a Deus que proteja o bom chofer  
 Quando ele for ou vier pro interior ou cidade  
 Ele é humano nosso irmão, nossa gente  
 Seu coração é valente mas tem amor, tem saudade.

Motorista, sei que a tua vida é dura  
 Mas a tua alma é pura igual a cor do céu anil  
 Ah se não fosse a força desse teu braço  
 O progresso era um fracasso, o que seria do Brasil  
 Rindo ou chorando e levando o Brasil pra frente  
 Este grande continente cada vez tem mais valor  
 Leva contigo motorista brasileiro  
 São Cristóvão padroeiro, meu zeloso guardador.

A ideologia do progresso ecoava na sociedade brasileira nos anos 70. O sucesso da política econômica do governo gerava um clima de satisfação que se apresentava nas expressões culturais. “*Quem viaja o Brasil de ponta a ponta/Nos dedos a gente conta os caminhões de transporte*”. Os versos demonstram que o país está tomado por caminhões. Em todos os locais, sejam eles mais longínquos, vamos encontrar um caminhão representando a integração do Brasil. O sul e o norte são produtores de riquezas e estão juntos, ligados pelas rodovias construídas pelo governo para facilitar a integração nacional. A disseminação de caminhões por todo o país significa que a industrialização era forte e contribuía para o desenvolvimento da Nação.

Em outro verso da mesma estrofe, o compositor expressa a sensação de enriquecimento do Brasil: “*Um brasileiro rodando escoando a produção/E o progresso da nação aumentando de hora em hora*”. O caminhão era visto como o elo do progresso, pois fazia a ponte entre as indústrias e o consumidor que, espalhado pelos locais mais distantes do país, era atendido pelo encurtador de distâncias, não apenas físicas, mas também distâncias mentais que separavam o atraso do progresso. Sobre o assunto, Wolney Honório Filho (1992) comenta:

O caminhão não foi somente uma solução prática que interligou as riquezas de regiões centrais às litorâneas. Mas também atuou fortemente enquanto figura mental, desbravando consciências e criando necessidade de progresso (p.113).

A necessidade de progresso que afirma o historiador mineiro estava no inconsciente coletivo da sociedade de mãos dadas com os resultados do desenvolvimento. O Brasil era um verdadeiro canteiro de obras; oportunidades de emprego afluíam por toda a parte; o país “foi tomado por uma incontida euforia desenvolvimentista”( AARÃO REIS, 2005 Apud CORDEIRO 2008, p. 5).

O progresso esboçado na canção interpretada por Tônico e Tinoco apresenta somente a face do desenvolvimento científico e tecnológico. A noção idealizada pelos iluministas e positivistas dos séculos XVIII e XIX englobando a evolução de toda a sociedade já tinha sido esquecido. O que imperava era a visão parcial, em que o desenvolvimento tecnológico é que importava, sendo que as desigualdades sociais provocadas pelo sistema capitalista eram tidas como problemas de menor importância frente ao desenvolvimento.

O próprio Delfim Neto, Ministro da Fazenda do governo Médici, atestava que as desigualdades sociais estavam em segundo plano em relação ao progresso. Ele dizia “que

primeiro era necessário crescer o bolo para depois dividi-lo” (SKIDMORE, 1988, p.286).

Mesmo com as controvérsias relacionadas ao progresso, nossos artistas seguiram cantando os versos que afirmavam a ideologia do governo militar. Vejamos esta passagem na última estrofe: “*Ah se não fosse a força desse teu braço/O progresso era um fracasso, o que seria do Brasil/Rindo ou chorando e levando o Brasil pra frente/ Este grande continente cada vez tem mais valor*”. Os versos procuram exaltar a importância do motorista para a sociedade brasileira. Seu labor era fundamental para o êxito da Nação. Seguindo no mesmo sentido, todos trabalhando para o “*ninguém segura esse país*”, o motorista tem que fazer sua parte porque, afinal, ele também é responsável pelo sucesso da nação.

O motorista a todo custo tem que seguir sua jornada, mesmo sofrendo ou chorando. Ele está incumbido de levar “*o Brasil pra frente*”. Sua missão é contribuir para o crescimento da pátria e para que ela se estabeleça como uma nova potência.

### 3.3 O BRASIL NOS EMBALOS DO PROGRESSO SERTANEJO

Neste capítulo tivemos a oportunidade de conhecer um pouco da vida, da carreira de Tônico e Tinoco, e também de analisar algumas canções compostas e interpretadas pela dupla. Demonstramos todas as dificuldades enfrentadas pelos irmãos Perez. Eles eram migrantes do campo, custando a estabelecer-se na cidade. Vimos, então, que os percalços não foram obstáculos para que eles se tornassem a dupla sertaneja mais importante do Brasil. A dupla que teve uma carreira que durou 60 anos, influenciou várias gerações de artistas ligados ao gênero sertanejo, sobreviveu à modernização da música e só finalizou com a morte de Tônico, em 1994.

Sendo os porta-vozes do sertão, suas canções embalaram fases importantes da história brasileira, dentre elas o período da ditadura militar. Nesse período, a maioria dos brasileiros foi contagiado pela euforia desenvolvimentista durante o *Milagre Econômico*. Como dupla cantava as coisas que via e vivia no cotidiano, suas canções foram evoluídas por temas que expressavam diversos aspectos do período. Os irmãos Perez reafirmavam nas suas canções os discursos, programas e projetos tocados pelos militares, ajudando em um processo de criação de uma consciência coletiva em apoio ao regime. Pairava no Brasil a modernização conservadora, administrada pelo governo ditatorial e apoiada por grande parte da sociedade civil.

Portanto, a canção, com sua capacidade comunicativa, estabeleceu um elo

importante entre a ideologia do governo militar e a sociedade civil, principalmente os apreciadores das canções sertanejas que derivavam das camadas populares do campo e da cidade, pois elas levaram a mensagem otimista de um Brasil forte, justo e bem dirigido pelo governo. Neste país as dificuldades seriam superadas, bastando confiar no regime e ser paciente.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O uso da música sertaneja como fonte histórica nos permitiu reflexões interessantes sob a sociedade brasileira. Com o arcabouço teórico da História Cultural, pudemos enveredar por caminhos ainda não pavimentados, cheios de obstáculos, porém interessantes. Diante de todas as dificuldades teóricas e metodológicas, tentamos trazer mais uma possibilidade de compreender esse período importante da história brasileira. Com olhos e ouvidos atentos, buscamos analisar como alguns aspectos da ditadura militar estiveram presentes nas canções compostas e interpretadas por Tonico e Tinoco.

Enfrentamos de frente o desafio de trabalhar com a música, uma fonte muito polissêmica, composta de linguagens poéticas em forma de texto, e musicais englobando ritmo, melodias, harmonia e outras particularidades mais. Marcos Napolitano nos deu a deixa de como trabalharmos com esse tipo de fonte quando nos sugeriu o desenvolvimento de sensibilidades audiovisuais.

Vencidas dificuldades analíticas de se trabalhar com a música, fomos encontrando respostas para as hipóteses lançadas. Encontramos nas canções de Tonico e Tinoco elementos que as ligavam com o discurso ideológico da ditadura militar, principalmente discursos que evidenciavam o progresso como fator importante para o sucesso do Brasil enquanto potência mundial.

Usando os conceitos de ideologia e utopia trabalhados por Mannheim, identificamos nas canções da dupla a visão de mundo pregado pelo regime militar durante seus governos. Constatamos que, durante o *milagre econômico* houve um maior número de canções evidenciando o progresso e também no mesmo período ocorreram às manifestações ufanistas por todo o Brasil. E como já dito por Tinoco: “as nossas canções retratavam o cotidiano do povo brasileiro” (in Sanches 2002, p. 73). Cotidiano tomado por boas notícias de que o país crescia velozmente rumo ao desenvolvimento empolgante.

Diante do bom momento econômico que o país vivia Tonico e Tinoco seguiram com as canções que demonstravam um progresso virtuoso, que dava esperança e fé aos marginalizados sociais. O capitalismo conservador estruturou-se no Brasil durante o regime militar ganhou adeptos no campo cultural “é curioso perceber como essa dimensão da vida econômica brasileira reflete no plano cultural”(ORTIZ, 1994, p.210). Os reflexos políticos e econômicos dos governos militares foram cantados em prosa e versos por nossos artistas, consolidando ainda mais a ideologia governista. Ouvintes de rádio, telespectadores, ou seja,

apreciadores das canções da dupla foram atingidos pelas mensagens musicais que contribuíram para a formação de um “inconsciente coletivo”. Exaltava-se a ideologia militar, as canções referendaram e contribuíram atenuando as relações entre a sociedade civil e o regime. As canções enquanto mensagens musicais tinham uma importância enorme, pois eram compostas ou interpretadas pela dupla sertaneja mais importante do país, “Dupla Coração do Brasil”, portanto, porta-vozes do sertão. Quando eles cantavam que o sertão estava seguindo em frente, rumo ao progresso, movido pela força da integração do governo e sociedade civil, causava um forte impacto. Esses versos eram tidos como reais permitindo o estreitamento dos laços de afinidade entre os promotores do progresso, no caso, o governo militar e os promovidos pelo desenvolvimento membros da sociedade civil, que não tinham motivos para revoltarem-se contra o governo.

Mesmo as canções de Tônico e Tinoco referendando e divulgando a ideologia militar, não os entendemos como colaboradores do regime. Dissemos nos capítulos anteriores que este trabalho busca humildemente, romper com a visão binária e dicotômica, que entendia o período da ditadura militar como composto por colaboradores do regime e vítimas dele. Portanto, entendemos que Tônico e Tinoco não figuravam entre colaboradores ou opositores, mas se portavam como a maioria da população brasileira: indiferentes aos efeitos nocivos de um regime autoritários de exceção. Neste caso, cantavam as coisas que consideravam positivas, apresentavam suas interpretações da realidade social. Interpretações movidas pelo senso comum, portando, isentas de intencionalidade política ou ideológica.

Segundo Cordeiro (2008), o regime militar foi capaz de estabelecer um diálogo com a sociedade civil, que possibilitou a constituição de vários pontos de sustentação movidos por elementos de identificação. Como elemento de identificação percebemos a tentativa de construção de uma ideologia nacional, pautada no progresso e na consolidação da economia, afirmada pelo capitalismo conservador. Junto com a construção da ideologia nacional militar estruturou-se a indústria cultural, que foi utilizada como elemento de pavimentação do caminho entre a sociedade civil e os ideais militares. Dentro desta dinâmica política ideológica que viveu a sociedade brasileira estavam às canções de Tônico e Tinoco atuando como relatos históricos do período.

Este estudo resgatou os relatos sonoros das canções de Tônico e Tinoco tentando inovar as formas de analisar a sociedade brasileira, em especial o período da ditadura militar. Talvez não tenhamos correspondido às expectativas analíticas que o objeto mereça, mas deixamos aqui uma pequena contribuição para os estudiosos da história do Brasil, que possam

interessar-se por este tema ampliando ainda mais o leque analítico, preenchendo as possíveis lacunas deixadas em aberto no presente trabalho.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBURQUERQUE Júnior, Durval Muniz de. *História a arte de inventar o passado*. São Paulo: Edusc, 2007.

\_\_\_\_\_. As Sombras do Tempo: a saudade como maneira de viver e pensar o tempo e a história In: ERTZOGUE, Maria Haizenreder & PARENTE, Temis Gomes (orgs.). *História e Sensibilidade*. Brasília: Paralelo 15, 2006. p. 117-139.

\_\_\_\_\_. A Invenção do Nordeste e Outras Artes. 2 ed. São Paulo: Cortez, 2001.

ALENCAR, Maria Amélia Garcia de. “*Violas que conta histórias*”: o sertão na música popular urbana. 2004. Tese de Doutorado. UNB, Brasília.

ALMEIDA, Maria Geralda. Em busca do poético do sertão: um estudo de representações In. *Espaço e Cultura*, UERJ – 1998.

ALMEIDA, Renato. *Compêndio de História da Música Brasileira*. (2ª edição) Rio de Janeiro, F. Briguiet e Cia., 1958.

ANDRADE, Auro Moura. *Um Congresso contra o arbítrio: diários e memória*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BAKHTIN, M. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. 4ª ed. São Paulo, Hucitec, Brasília: Editora da UNB, 1999.

BARBOSA, Marisa Geralda. *Algumas considerações acerca da indústria cultural: suas potencialidades politizadoras e reprodutoras*. Revista Eletrônica Espaço Acadêmico, Maringá - Paraná - UEM, n. 5, 2004.

BELLO, José Luiz de Paiva. *Movimento Brasileiro de Alfabetização - MOBRAF. História da Educação no Brasil. Período do Regime Militar*. Pedagogia em Foco, Vitória, 1993. Disponível em: <<http://www.pedagogiaemfoco.pro.br/heb10a.htm>>. Acesso em: 10/10/2009.

BHABHA, Homi. O compromisso com a teoria. In: *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

BORGES, Barsanufio Gomides. *Goiás: “Modernização” e Crise*. Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2004.

BURKE, Peter. *Cultura Popular na Idade Moderna*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

\_\_\_\_\_. *O que é História Cultural?* Tradução de Sérgio Góes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

CÂNDIDO, Antonio. *Os parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 7ª ed., 1987.

CALDAS, Waldenyr. *O que é Música Sertaneja*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1999.

CASTRO, Paulo Roberto Moura. *Coleção completa da Obra Musical de Tonico e Tinoco*. Disponível no site: [www.widesolf.com.br/users/pcastro](http://www.widesolf.com.br/users/pcastro) . acessado 26/01/2009.

CAVALCANTI, Alberto R. *Música popular – janela-espelho entre o Brasil e o mundo*. Tese de Doutorado apresentada no Departamento de Sociologia da Universidade de Brasília, 2007. Disponível no site: [http://repositorio.bce.unb.br/bitstream/10482/1102/1/Tese\\_2007\\_AlbertoCavalcanti.pdf](http://repositorio.bce.unb.br/bitstream/10482/1102/1/Tese_2007_AlbertoCavalcanti.pdf)

CHARAUDEAU, Patrick. *Análise do Discurso Político*. Tradução Fabiana Komesu e Dílson Ferreira da Cruz. São Paulo: Contexto, 2006.

CHARTIER, Roger. A “Nova”*História Cultural existe?* In. *História e Linguagens*. Porto Alegre: 7 letras, 2006.

\_\_\_\_\_. *“Cultura Popular”: Revistando um conceito historiográfico*. In. *Estudo Históricos*. Vol. 8 Rio de Janeiro, 1995.

\_\_\_\_\_. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Tradução Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

COELHO DOS SANTOS, Francisco. *O acaso das origens e o caso das finalidades*. In. *Modernidade e Urbanização no Brasil*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1998.

CORDEIRO, Janaína Martins . *Lembrar o passado, festejar o presente: as comemorações do Sesquicentenário da Independência entre consenso e consentimento (1972)*. In: XIII Encontro Regional de História - Anpuh/Rio - Identidades, 2008, Seropédica. Anais eletrônicos - XIII Encontro Regional de História - Anpuh/Rio - Identidades, 2008.

FALCON, Francisco. *História Cultural: uma nova visão sobre a sociedade e a cultura*. Rio de Janeiro: Campus, 2002.

FERNANDES, Arissane. Damaso. . *A expansão da fronteira e a formação de uma ideologia no Brasil*. Revista História Hoje (São Paulo), v. 10, p. 1-15, 2006.

FICO, Carlos. *Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar*. Revista Brasileira de História, São Paulo, v. 24, n. 47, p. 29-60, 2004.

\_\_\_\_\_. *"Prezada Censura": cartas ao regime militar*. Topoi (Rio de Janeiro), Rio de Janeiro, v. 5, p. 251-286, 2002.

\_\_\_\_\_. *Algumas notas sobre historiografia e história da ditadura militar*. Estudos de História, Franca, v. 8, n. 1, p. 69-90, 2001.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, Emblemas, Sinais*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

HOBSBAWN, Eric e RANGES, Terence. *A invenção das Tradições*. Tradução: Celina Candin Cavalcante. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

- HOLANDA, Sergio Buarque de. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 5 Ed., 1969.
- HONÓRIO FILHO, Wolney. *O Sertão nos embalos da música rural 1929-1950*. 1992. Dissertação (mestrado em História) PUC São Pulo.
- IBGE, *Censos histórico*. Página oficial do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. □[www.ibge.gov.br/censoshistorico](http://www.ibge.gov.br/censoshistorico)>
- KASEKER, Mônica Panis. *O desempenho eleitoral de radialistas políticos nas eleições proporcionais de 2002 no Paraná*. Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Sociologia, no Curso de Mestrado em Sociologia, do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, 2004.
- LÖWIT, Karl. *O sentido da história*. 5 ed. Rio de Janeiro :Edições 70., 1991.
- LÖWY, Michel. *Ideologia e ciências sociais: elementos para uma análise marxista*. Michel Löwy. 13. ed. São Paulo: Cortez, 1999.
- MANNHEIM, Karl. *Ideologia e Utopia*. Ed. 2. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1972.
- MARRAMAIO, Giacomo. *Céu e terra: genealogia da secularização*. Tradução: Guilherme Aberto Gómez de Andrade. Fundação . São Paulo: Editora UNESP, 1997.
- MARTINS, José de Souza. *Fronteira: a degradação do outro nos confins do humano*. São Paulo: Hucitec, 1997.
- MENDONÇA, Alzino Furtado de. *Trabalhos acadêmicos: planejamento, execução e avaliação*. Goiânia: Faculdades Alves e Faria, 2008.
- MONEGO, S. . *Idéia de Progresso: Uma Reflexão*. In: II Seminário de História Regional: Imigração, colonização e Movimentos Sociais, 2007, Passo Fundo. Caderno de Resumos: II Seminário de História Regional: Imigração, colonização e Movimentos Sociais, 2007.
- MORAES, José Geraldo Vinci de. *História e música: canção popular e conhecimento histórico*. Revista Brasileira de História. Vol. 20 n.39 São Paulo, 2000.
- NAPOLITANO, Marcos. *História & Música*. 3 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.
- NEPOMUCENO, Rosa. *Música Caipira: da roça ao rodeio*. 2 ed. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- NORA, Pierre. *Entre história e memória*. Projeto História. São Paulo. 1993.
- OLIVEN, Rubens George. *Cultura e modernidade no Brasil*. São Paulo em Perspectiva. Vol. 15 n. 2. São Paulo: 2001.
- OLIVEIRA, Allan de Paula. *O tronco da roseira - uma antropologia da viola caipira*. Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina, 2004. Disponível no site <http://www.musa.ufsc.br/allan.pdf>

OLIVEIRA, Márcia Ramos de. Oralidade e Canção: a música popular brasileira na história. In. *História Cultural e Representação: Cultura, Ideologia e Arte*. São Paulo: Edusc, 2006.

ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. 5 ed São Paulo: Brasiliense, 1994.

RICOEUR, Paul. *Ideologia e Utopia*. 1 ed.. Rio de Janeiro: Edições 70 Bib. de Filosofia, 1991.

RIDENTI, Marcelo. *O fantasma da revolução brasileira*. Editora da Universidade Estadual Paulista; Prismas. São Paulo, 1993.

\_\_\_\_\_. *Em busca do povo brasileiro*. Record. Rio de Janeiro, 2000.

SANTANNA, Romildo. *A moda é viola: ensaio do cantar caipira / Romildo Sant. Anna*. São Paulo: Arte & Ciência; Marília, SP: Ed. UNIMAR, 2000.

SANCHES, Gildo. *Tinoco: um herói do sertão*. Osasco: Gráfica e Editora Perez, 2002.

SANTOS, Elizete Ignácio dos. *Música caipira e música sertaneja - classificações e discursos sobre autenticidades na perspectiva de críticos e artistas*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2005. [http://www.ifcs.ufrj.br/~ppgsa/mestrado/Texto\\_completo\\_226.prn.pdf](http://www.ifcs.ufrj.br/~ppgsa/mestrado/Texto_completo_226.prn.pdf)

SETEMY, Adrianna Cristina Lopes . *Censura moral na imprensa: o regime militar entre a repressão e a legitimação*. In: XXIV Simpósio Nacional de História, 2007, São Leopoldo. Anais do XXIV Simpósio Nacional de História, 2007. *Referências adicionais: Classificação do evento: Nacional; Brasil/ Português; Meio de divulgação: Digital; Homepage: <http://www.anpuh.uepg.br>*. Acessado em 26/05/2009.

SIMMEL, Georg. *A metrópole e a vida mental*. In. VELHO, Otavio Guilherme. O fenômeno urbano. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

SILVA, Edison Matheus Costa da Silva. *Uma indústria fonográfica na Amazônia: música popular paraense na segunda metade do século XX*. Texto integrante dos Anais do XIX Encontro Regional de História: Poder, Violência e Exclusão. ANPUH/SP – USP. São Paulo, 08 a 12 de setembro de 2008. Cd-Rom.

SILVA, Marcos. *Sons de História*. Revista Entre o Passado & Futuro. Revista de História Contemporânea. São Paulo N.º02 – Setembro/2002. Disponível no site: <http://www.gtehc.pro.br/GTHC%20-%20Revista%20Virtual%20-%20N.%202.htm>

SKIDMORE, Thomas. *Brasil de Castelo a Trancredo*. 8 ed. Tradução Mário Salviano Silva. Paz e Terra. Rio de Janeiro, 1988.

PENSAVENTO, Sandra Jatahy. *História e História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

\_\_\_\_\_. *Sensibilidades no tempo, tempo das sensibilidades. Journée d'étude, "Representations et sensibilités dans les Amériques et la Caraïbe. Momôires singulières et identités sociales"* 2004.

\_\_\_\_\_. *Historia & Literatura: uma velha-nova história. Tables des matières.* 2007.

PEREZ, Léa Freitas. *Notas reflexivas sobre a modernidade e a cidade.* In. *Modernidade e Urbanização no Brasil.* Porto Alegre: EDIPUCRS, 1998.

QUADROS, Eduardo Gusmão. *Quando clío se apaixonou por hermes: Paul Ricoeur e as práticas historiográficas.* In: *Liber Intellectus*, v. 1, nº 1, junho de 2007.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena História da Música Popular: da modinha a lambada.* São Paulo: 6 ed. rev. e aum. Art, São Paulo, 1991.

TORRANO, Jaa. *O mundo como função das musas.* In: HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses.* São Paulo: Iluminuras,

TORRESINI, Elizabeth W. R. *A modernidade, a cidade e uma passagem da obra "Olhai os lírios do campo" de Érico Veríssimo.* In. *Modernidade e Urbanização no Brasil.* Porto Alegre: EDIPUCRS, 1998.

URZÊDA FILHO, Osiris. *História visual em Goiás: modernidade e tradição* I SEMINÁRIO DE PESQUISA DA PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA – UFG/UCG. Disponível em [www.ufg.br/this2/uploads/.../37\\_OsirisDeUrzedda\\_HistoriaVisualEmGoiias.pdf](http://www.ufg.br/this2/uploads/.../37_OsirisDeUrzedda_HistoriaVisualEmGoiias.pdf). acesso: 11/11/2009.

VICENTE, Eduardo. *Música popular e as novas tecnologias de produção industrial – uma análise das tecnologias digitais no campo de produção da canção popular.* Dissertação de Mestrado apresentada no Departamento de Sociologia da UNICAMP, 1996.