

A PRODUÇÃO CULTURAL DE SÃO PAULO DE MEADOS DO SÉCULO XX: metropolização, modernidade e música popular caipira/sertaneja

Anderson de Oliveira¹

Resumo

Traçar os caminhos pelos quais transformaram a cidade de São Paulo numa das maiores metrópoles urbanas do América Latina. Berço do movimento modernista brasileiro, do começo dos anos 20, logo se tornou celeiro de vasta produção cultural, influenciando decisivamente, o fazer artístico, acadêmico e com rebatimentos em âmbito político e social. Como arena cultural, que experienciou movimentos de vanguarda e influenciou gerações, cabe-nos discutir aqui a contribuição da música popular paulista(na) para a conformação da cidade no imaginário da população, principalmente a música caipira/sertaneja, para quem essa música dialogava, e as características com as quais essa música tornava-se singular, em relação a outros movimentos artísticos e literários que compunham a produção cultural de meados do século passado na cidade paulista.

Palavras-Chave: São Paulo – Metropolização – Produção Cultural – Música Caipira/Sertaneja.

Abstract

To trace the paths by which they transformed the city of São Paulo into one of the largest urban metropolis in Latin America. The birthplace of the Brazilian modernist movement of the early 1920s, it soon became a barn of vast cultural production, decisively influencing artistic, academic and political repercussions. As a cultural arena, which has experienced avant-garde movements and influenced generations, it is up to us to discuss here the contribution of the popular music of São Paulo to the conformation of the city in the imaginary of the population, especially the country music (caipira/sertaneja), and the characteristics with which this music became singular, in relation to other artistic and literary movements that composed the cultural production of the middle of the last century in the city of São Paulo.

Keywords: São Paulo – Metropolization – Cultural Production – Country Music (caipira/sertaneja).

¹ Mestre em Ciências Sociais (2012) – UFBA. Doutorando em Ciências Sociais – Unicamp. Email: anderson.eslie@gmail.com

Introdução

Nesse breve artigo, iremos expor questões importantes na análise da produção cultural da São Paulo de meados do século XX. São Paulo que, em fins do século XIX, ainda era uma cidade que mantinha aspectos coloniais fortes, voltada para cultura do café, se transforma numa das maiores metrópoles latino-americanas, seguida por Buenos Aires, México, entre outras.

Num primeiro momento, iremos discutir as contribuições de Simmel e Richard Morse sobre a formação das metrópoles e, em especial, a formação histórica de São Paulo, que nos parece interessante para confrontar elementos que serão expostos nos momentos seguintes da análise. Num segundo momento, discutiremos com Richard Morse e Maria Arminda Arruda as contribuições, no plano da cultura, do movimento modernista e novo modernismo, que conformaria a cidade como a principal capital do país.

Já num terceiro momento, discutiremos a importância da música caipira/sertaneja, tanto para os intelectuais – preocupados em formatar uma identidade nacional que dialogasse com a “brasilidade”, expressão máxima daquilo que acreditavam ser o homem do mundo rural, e o seu folclore –, quanto para os artistas, criando uma estética singular e, junto ao rádio, difundindo o “sentimento saudosista” comum nas canções, ressaltando o mundo rural em contraposição à vida citadina. Assim, ao ritmo das transformações pelo qual passava a cidade de São Paulo, o estudo da música caipira nos parece interessantíssimo na discussão da “arena” cultural paulistana, e sua inclusão como um dos elementos mais influentes na nova “tradição” modernista, principalmente musical, que se constituía.

São Paulo: Da colônia a metrópole

Um dos fundamentos psicológicos na qual se eleva o tipo das individualidades da cidade grande é, sem dúvida, a intensificação da vida nervosa, resultante da mudança rápida e ininterrupta de impressões que são interiores e exteriores. Ao criar estas condições psicológicas, a cidade grande propicia uma oposição profunda em relação à cidade pequena e à vida no campo. É com essa introdução que Simmel nos alerta para as mudanças decisivas nas cidades em processo de metropolização. Mudanças essas que não se fixam somente na sua expansão

geográfica, nem no fluxo cada vez mais crescente de migrantes e/ou imigrantes, mas também numa postura diferenciada em relação às pessoas, coisas e costumes. Preocupado com a constituição das cidades grandes como espaço privilegiado de sociabilidade e convivência, no final do século XIX e começo do século XX, Simmel se interessa por entender o homem citadino, seu espírito, sentimentos, sua maneira de agir nesse novo ambiente, até então, pouco explorado nas análises sócio-históricas: as metrópoles.

O papel das cidades no surgimento dessas mudanças socioculturais, decisivas na vida do homem moderno, não pode ser entendido somente como cenário, passivo às transformações que figuram nas metrópoles. Elas funcionam como produtoras de formas de sociabilidade e interação social, ativa na constituição da vida urbana, devido, sobretudo, ao papel desempenhado pelo capitalismo nas mudanças que ocorreram em todas as esferas sociais pós Revolução Industrial. Diferente das cidades menores, onde os seus habitantes se baseiam no ânimo e nas relações pautadas no sentimento, o habitante da cidade grande possui uma atitude mais intelectualista sobre as coisas. Mais que isso, o citadino cria um órgão protetor contra o desenraizamento com a qual as correntes e discrepâncias do meio externo o ameaçam. Essa intelectualização das reações dos indivíduos, numa tentativa de se defender das “coações” da metrópole, evitando submeter-se às emoções e afetos inconstantes, é o que Simmel chama de entendimento. Como o princípio monetário, as relações e reações que se originam do individual não se esgotam com o entendimento lógico, ao contrário, as relações de ânimo entre as pessoas se fundamentam nas suas individualidades, enquanto que as relações de entendimento contam os homens como números, indiferentes entre si. O dinheiro, cita, indaga o que é comum a todos, ou seja, o valor de troca. Essa monetarização da vida moderna, decorrente da necessidade de substituição dos vínculos de sangue e de parentesco por algo impessoal, prático e universal – como o dinheiro –, dá a tônica das relações na sociedade moderna, criando o chamado *caráter blasé*, fenômeno anímico reservado de modo incondicional à cidade grande.

O *caráter blasé* é a consequência dos estímulos nervosos, que se alteram rapidamente e se transformam em seus antagonismos. Sua essência é o embotamento frente à distinção de coisas. Em suma, é a incapacidade de reagir a novos estímulos, uma atitude de total indiferença com as coisas, anulando-as.

“Essa disposição anímica é o reflexo subjetivo fiel da economia monetária completamente difusa. Na medida em que o dinheiro compensa de modo igual toda a pluralidade das coisas; exprime todas as distinções qualitativas entre elas mediante distinções do quanto; na medida em que o dinheiro, com sua ausência de cor e indiferença, se alça a denominador comum de todos os valores, ele se torna o mais terrível nivelador, ele corrói irremediavelmente o núcleo das coisas, sua peculiaridade, seu valor específico, sua incomparabilidade” (SIMMEL, 2005, p. 581-582).

Essa total indiferença com as coisas deriva, segundo Simmel, de uma defesa fisiológica frente aos vários estímulos que atingem o habitante das grandes cidades modernas, resultado da compressão de homens e coisas, estimulando o indivíduo ao máximo da atuação nervosa. Nesse sentido, como garantia de uma espécie e medida de liberdade pessoal, é que Simmel vai nos falar da reserva como atitude espiritual dos cidadãos uns com os outros. Essa liberdade pessoal garantida pela reserva não é, contudo, acompanhada por um “sentir-se bem”. Simmel aponta para os efeitos indesejáveis da liberdade. Mais do que uma mera aventura individual, a liberdade nas grandes cidades implica na negação de tudo que não afirme o indivíduo como aquele que pode gozar da vida na urbe.

“Pois a reserva e indiferença mútuas, as condições espirituais de vida dos círculos maiores, nunca foram sentidas tão fortemente, no que diz respeito ao seu resultado para a independência do indivíduo, do que na densa multidão da cidade grande, porque a estreiteza e proximidade corporal tornam verdadeiramente explícita a distância espiritual. Decerto é apenas o reverso dessa liberdade se, sob certas circunstâncias, em nenhum lugar alguém se sente tão solitário e abandonado como precisamente na multidão da cidade grande; pois aqui, como sempre, não é de modo algum necessário que a liberdade do ser humano se reflita em sua vida sentimental como um sentir-se bem” (SIMMEL, 2005, p. 585).

As mudanças nos modos de vida e de produção, fruto da urbanização, estão associadas ao desenvolvimento do sistema capitalista. Simmel, diferente de outros teóricos que se prestaram a elogiar as benesses do progresso, é profundamente tocado pelos efeitos que esse novo modo de viver, agir e de pensar modernos produz para os habitantes das novas metrópoles. Para ele, a função da cidade é fornecer o lugar para o conflito e para tentativas de unificação da liberdade pessoal e individualização espiritual.

Mas, como pensar a cidade de São Paulo dentro desse prisma? Ainda que com importantes peculiaridades em relação a outras capitais latino-americanas, São Paulo

creceu ao patamar de metrópole negando o passado pré-moderno, objetivando o presente, e apontando para um futuro promissor. Richard Morse (1970), ao estudar a formação histórica da capital paulista, pretende tecer o fio que liga a vila sem importância na empresa colonial portuguesa à potência dos anos de metropolização. Essa mesma metropolização também atraía seu olhar para a história da cidade, partindo de um ponto comum na análise histórica, mas construindo um olhar particular sobre a mesma, expressa no par comunidade-metrópole e na história cultural da nova cidade que emergia a passos largos para a modernidade.

No final do século XIX deparamo-nos com uma cidade em intenso fluxo, cujo passado não é mais sentido e cujo presente e futuro imediato requerem urgência. A industrialização crescente, movida pelo advento das ferrovias, e o contingente populacional que se descolava para a capital, geraram o que Morse chamou de “sociedades urbanas híbridas ou heterogêneas” (1970, p. 274). Para ele, este fato levou os cientistas sociais a questionarem a validade das dicotomias simplistas entre comunidades isoladas e integradas, e a vida secularizada e individualizadora da cidade. Nesse ponto, Morse dialoga com a perspectiva de Simmel sobre os efeitos da produção de um novo modo de vivência e de pensamento modernos. Mais que isso, ele aponta já na São Paulo da década de 1890 a intensa transformação por qual passa a cidade, fortemente apoiado nos pressupostos simmelianos.

“Entretanto, se em nossa história de São Paulo nos detivermos face à metrópole que brotava em 1890 e a compararmos com a cidade agrária de 1820, encontraremos confirmada uma progressão linear no sentido da “desintegração” social. Ainda mais, mesmo um olhar apressado na cidade do século XX sugere que a tendência não se reverteu nem se enfraqueceu, que a vida está permeada, mais que nunca, por relações transitórias, parciais, individualizadas; pela urgência neurótica do poder, prestígio e riqueza” (MORSE, 1970, p. 274).

É certo dizer que São Paulo ainda não é uma metrópole nos anos de 1890, mas estão contidas, já naquele período, os elementos que a tornarão nos anos posteriores – “espírito positivista, uma economia em franca expansão que se baseará numa nova mão-de-obra livre imigrante - que em poucos anos se constituirá na classe operária do início da industrialização e também num novo mercado consumidor -, a expansão da mancha urbana, decorrente desse novo afluxo populacional mas, também, os limites dessas transformações” (CASTRO, 2010, p. 15). Ainda que nas décadas posteriores,

principalmente nas décadas de 40 e 50, São Paulo já tenha se tornado um dos grandes centros latino-americanos, a discussão entre comunidade e metrópole persiste.

Para Morse, São Paulo ainda mantinha relações comuns à comunidade (no sentido de cidade provinciana), pois convivia com aspectos típicos do tradicionalismo de tempos de colônia, embora estivesse em processo crescente de metropolização. Essa influência é sentida no modernismo de Mário de Andrade, num momento de promoção e fixação do ideário de identidade nacional e nacionalismo, e mesmo em Villa-Lobos, que exaltam o homem do campo, ingênuo, e sem a corrupção daqueles que habitam a cidade grande, ou ainda na própria relação dos habitantes com a cidade, e o sentimento de saudosismo de um lugar que não existe mais.

Partindo de várias fontes: "Jornais, relatos, diários, canções, cartas e pregões se combinavam com estudos científicos e estatísticas, literatura, arquitetura, urbanismo e sociologia" (CASTRO, 2012, p. 11), Morse concebia a cidade como uma entidade cultural. Assim, o estudo sobre São Paulo pode ser visto como uma história cultural, compreendendo a cidade por diversos e distintos materiais, aliado ao criterioso estudo acadêmico e intelectual. Mais tarde, o autor discorrerá sobre o papel dessas "metrópoles periféricas", identificando as peculiaridades de cada uma em seus processos de metropolização e modernização (nas mais diferentes esferas) que as distinguem dos grandes centros europeus, tais como Paris e Londres.

Modernidade e modernismo: A arena cultural paulistana de meados do século XX

O modernismo pelo qual experimentou São Paulo não pode ser entendido como uma erupção repentina de fevereiro de 1922. Como Morse indica, a Semana de Arte Moderna “envolveu de uma grande quantidade de reações à vida do século XX, reações estas fragmentárias, espontâneas e não formais, e que por 25 anos mais ou menos vinham impregnando as atitudes e a retórica oficiais herdadas do século anterior” (MORSE, 1970, p. 340). Além disso, outras capitais latino-americanas estavam mergulhadas em contexto semelhante de modernização. Ao propor estudar as cidades como “arenas culturais”, Morse afirmava que pretendia vislumbrá-las como palco de expressões e manifestações do ambiente urbano para além dos estudos, descrições e análises acerca do ambiente citadino. Tomando a cidade de São Paulo como ponto de partida, “uma florescente capital financeira e tecnológica que fora catapultada de séculos de vida exígua e espartana para se tornar o centro industrial mais atualizado do

continente” (MORSE, 1995, p. 217), o autor pretende, através da comparação de poucas arenas urbanas, particularizar e aprofundar a compreensão sobre a “tomada de consciência” [*prise de conscience*] modernista das décadas de 1920, bem como seus desdobramentos no plano da cultura que estavam sendo gestadas nas metrópoles em expansão.

São Paulo, a pauliceia desvairada dos poemas da maturidade de Mário de Andrade, para Morse, precisaria não de um ato de decifração, mas sim de um ato de cognição, diferente, por exemplo, de Buenos Aires. O próprio Mário era a personificação do Modernismo: “Poesia e prosa criadoras, musicologia, pesquisas sobre temas folclóricos ou eruditos, sociologia, crítica de todas as artes, tudo isso estava nos seus domínios” (MORSE, 1970, p. 351). Em um contexto na qual a jovem república recrutava dos seus intelectuais a construção de um ideal nacionalista e de identidade nacional, que caracterizasse o “povo brasileiro” no imaginário social, as ações dos modernistas ganharam fôlego. Mais que isso, foram patrocinados, seja pela burguesia industrial que crescia, seja pelo próprio Estado, exercendo grande influência no plano cultural, sendo Mário de Andrade um dos grandes porta-vozes do movimento. Assim, a cidade de São Paulo toma a dianteira do discurso modernista, através de seus intelectuais e gestores, se transformando, então, num dos maiores centros latino-americanos na primeira metade do século XX.

Embora tendo Paris como inspiração, não se pode dizer, nas palavras de Morse, que esse novo centro (periférico) reflita o centro na qual se inspira. A cidade periférica, dirá Morse, “não é mimética, mas responde a uma lógica interna” (1995, p. 217). A imaginação livre é desafiada a ver e não a entender, não a explicar, mas sim a apreender. Na esteira do legado deixado por Morse, Maria Arminda do Nascimento Arruda oferece uma compreensão reformulada sobre o pluralismo cultural de São Paulo e do entrelaçamento entre modernismo, modernidade e modernização. Ao traçar o panorama da cultura em meados do século passado, enfatizando o caráter singular das linguagens no período, Maria Arminda dá mostras da particularidade, no qual os próprios intelectuais e artistas viam-se como introdutores e interlocutores de profundas cisões em relação ao legado deixado pelo modernismo dos anos 20. Germinava em São Paulo, o que ela chamou de “novo modernismo”, respaldado numa cultura plural

heterogênea e múltipla, “atrelado a uma realidade interligada ao movimento exterior” (ARRUDA, 1997, p. 39).

Segundo Maria Arminda Arruda, a ênfase no presente, dada por São Paulo, resulta na crença de um futuro promissor identificado “com a realidade de uma sociedade de classes aberta e com um regime de participação democrática” (ARRUDA, 1997, p. 40). Desse modo:

“A afirmação do progresso, reconhecido na interpenetração da ciência e da tecnologia, já revelava os princípios da cultura que se gestava na cidade. Ao mesmo tempo em que o passado era abjurado, impondo a construção de novos princípios identitários a grupos sociais inteiros, a perspectiva do futuro estava ancorada na concepção do progresso recém iniciado. (...). São Paulo, naquele momento, vivenciava a descrença plena em relação ao legado histórico anterior e essa atitude se exprimia na emergência de um tecido cultural renovado, produzido na esteira da modernização abrupta e evidente na transformação da linguagem em vários campos: nas ciências sociais, nas artes plásticas, na poesia, na arquitetura, no teatro, no cinema, na mídia” (ARRUDA, 1997, p. 40).

A ciência e a técnica (expressas no método científico de Florestan Fernandes e no movimento concretista na poesia e nas artes), para ela, seriam um dos baluartes do novo modernismo, rechaçando, assim, o primeiro momento. Os modernistas de 22 estariam na base da cultura urbana, por reorientarem o olhar para a captação de novos ângulos da realidade paulistana. Se eles construíram uma nova ordem de percepção, as gerações seguintes concretizaram uma consciência moderna que lhe fora decisiva. A cidade-metrópole torna-se, então, objeto de remodelações, onde a concepção urbana deixa de ser um problema de população, mas um dado da cultura. Desse modo, resume Maria Arminda Arruda, a cultura de São Paulo absorve a noção de moderno, identificado com o progresso e a ideia de um futuro civilizado e articulado internacionalmente, nos mais diferentes campos de expressão.

“No processo, esse tecido cultural firmou-se em oposição a qualquer tradição, inclinando-se na vertente da rejeição ao passado. Nesse sentido preciso, suspendeu a história, estilizando-a em múltiplas linguagens, ainda que produzidas numa experiência social comum, que implicaram na perda de contato com as raízes do próprio movimento modernista paulista” (ARRUDA, 1997, p. 49).

Se Morse busca a cidade não somente como “descrito e analisado”, mas também como “experimentado e expresso”, Maria Arminda Arruda busca transformações na

cidade através das linguagens e das instituições presentes. Ao estudar São Paulo, e na esteira da conclusão de Heloisa Pontes de “analisar os intérpretes dessas novas linguagens” (2013, p. 6), focando-se no teatro, este texto tenta analisar a música criada na metrópole paulista, sua contribuição para a conformação da cidade no imaginário da sua população, para quem essa música dialogava, e as características com as quais a música popular paulista(na) tornava-se singular, em relação a outros movimentos artísticos e literários que compunham a produção cultural de meados do século passado na cidade paulista.

Música popular paulista(na): A música caipira/sertaneja em destaque

A cidade de São Paulo apresentava um cenário musical bastante fragmentado já no início do século XX. Fruto da simbiose de várias tradições e culturas presentes na cidade (festas religiosas/profanas dos meios rurais, cultura negra africana, e dos imigrantes, sobretudo dos italianos), a música popular em São Paulo começou a ser produzida e divulgada por uma “extensa e crescente estrutura de difusão, que revelava e apontava para um certo cosmopolitismo” (MORAES, 2000, p. 1).

Com a acentuada mudança pelo qual passava a cidade, as atividades ligadas à música popular acompanharam essas mudanças, e com ela colaboraram. A antiga cidade, colonial, vinculada à cultura do café, foi-se dilacerando, dando lugar a metropolização, industrialização, expansão territorial, etc., transformando-se na “cidade que não para”, sem tempo para conservar suas tradições, vivendo intensamente o presente, enquanto olha fixamente para o futuro. O impacto dessa cidade que não para e as mudanças provocadas pelo novo cenário cultural, diz José Vinci de Moraes, “tiveram um caráter bem peculiar, principalmente no processo de diversificação e de circulação das novas culturas populares urbanas e nos meios de produção e difusão de massa” (2000, p. 2). Essas alterações da realidade histórica e cultural da cidade provocaram ambiguidades, na música popular, sobretudo. Vinci de Moraes dirá:

“De um lado, a imposição de modelos e modas, restrições e orientações, massificação e fragmentação gradativamente se tornava regra e apontava para a mercantilização e para o consumo rápido e uniformizado da nova cultura popular urbana. De outro lado, a formulação de novas temáticas e sensibilidades musicais, a profissionalização dos artistas populares, a possibilidade de realização artística nos diversos campos e meios de difusão, a expansão da difusão cultural favoreciam a diversificação e a multiplicação de uma

rica cultura popular urbana, ainda em construção” (MORAES, 2000, p. 2).

Esse processo foi captado pelo rádio. Difundindo uma trilha ampla e cheia de ritmos distintos, ajudou a expandir a música popular paulista(na) no meado do século XX. Dentre esses ritmos estavam a música rural sertaneja, o choro e o samba. Nas primeiras décadas do século XX, principalmente entre os modernistas, a relevância e o papel da música rural na construção de uma cultura nacional tomaram grande parte do tempo e pensamento desses intelectuais e artistas. A discussão se dava em torno da autenticidade e das tradições folclóricas advindas de uma cultura rural, que manteriam o aspecto nacional, tornando-a singular e expressão da brasilidade.

É sabida a ligação entre os compositores nacionalistas e o popular. É sabido também o vasto material que eles compuseram com o tema “folclórico”. Mas, como ressalta Wisnik: “o que pouco se fala é que o povo homenageado e imaginado por esses músicos, o povo bom-rústico-ingênuo do folclore, difere drasticamente de um outro que desponta como anti-modelo” (1982, p. 131). Esse povo era a massa urbana que crescia vertiginosamente e que causava estranheza e desconforto com sua presença na cidade. A oposição entre a música rural e urbana (principalmente do samba) fica clara na crítica de Luis Heitor, citado por Wisnik:

“Refiro-me, aqui, justamente à aptidão do brasileiro, como criador e como apreciador da música dita “artística”. E acho perigosa a confusão que às vezes se faz, no Brasil, englobando sob o rótulo de música popular não o fundo musical anônimo, de que a música artística se utiliza, para tonificar-se, mas a música sem classificação, baixa e comercial, que prolifera em todos os países do mundo, sem que por isso tenha direito a ocupar um lugar na história da arte” (HEITOR, 1950 apud WISNIK 1982, p. 132).

Por longos anos, o discurso nacionalista modernista tentou renegar as contribuições da cultura popular que emergia nas cidades, em outras palavras, da contribuição negra na cultura brasileira. Em nome da estilização da cultura popular rural, renegava-se tudo que pudesse tensionar e mostrar as contradições sociais existentes no espaço urbano. O cerne do problema está no fato de que “o nacionalismo musical modernista toma a autenticidade dessas manifestações como base de sua representação em detrimento da vida popular urbana porque não pode suportar a incorporação desta última” (WISNIK, 1982, p. 133), ou seja, a cultura popular só poderia ser inserida dentro do contexto nacional-populista se fosse “domesticada”, se

não oferecesse qualquer tipo de “ameaça” à construção do ideário nacional, que estava sendo pensado e aplicado pelos intelectuais e artistas vinculados ao Estado Novo.

Assim, dado ao caráter paternalista e conservador do tecido musical brasileiro àquela época, o elemento popular somente poderia ser admitido em sua vertente mais tradicional e estável, na qual é possível a documentação e classificação, qual seja; o folclore. À medida em que o país se industrializava e se modernizava, a discussão do Brasil como “um país do futuro” se acentuava. Mais que isso, o que se via em centros como São Paulo, por exemplo, era a ideia de uma descrença plena em relação ao seu legado histórico anterior, seu passado colonial. Esse tipo de interpretação nos revela o caráter ambíguo do pensamento modernista de então, na qual, ao mesmo tempo em que se discutia e vivenciava o modernismo, a “redescoberta” do país se dava dentro de uma tradição “passadista” da qual esses intelectuais e artistas combatiam.

Mario de Andrade, como dito anteriormente, foi o grande entusiasta dessa perspectiva da autenticidade do homem rural, ainda que por um viés conservador, que era o seu projeto de nação. Na música, Villa Lobos talvez fosse a melhor expressão da busca de uma “brasilidade modernista”, criando uma intertextualidade entre as correntes contemporâneas da música erudita europeia com elementos “tradicionais” brasileiros. Dessa forma, o tradicional foi ocupando espaço dentro da modernidade, seja pelos músicos, seja pelos modernistas, que a adotou como um dos pontos do seu programa, ainda que o aproveitamento do folclore como matéria-prima não significasse dar espaço à produção regionalista, como vai nos dizer Geni Duarte, “mas utilizar essa fonte e beber nela a própria essência da nacionalidade” (2006, p. 108).

Embora o choro e o samba tivessem também destaque na propagação da música popular em São Paulo, a música sertaneja teve papel significativo, pois estabeleceu tensões e convergências entre as culturas populares rurais e urbanas, criando uma nova combinação social e cultural. Combinação essa bastante aceita pelas camadas mais pobres da cidade e pelo rádio, que soube muito bem como captar essa tendência. Nomes como Marcelo Tupinambá, Cornélio Pires, Mandi e Sorocabinha, Paraguassu, tiveram influência na difusão da música caipira na cidade, através dos programas voltados para esse público, que variava de esquetes humorísticos a música sertaneja, tais como *Nhô Totico*, *Arraial da Curva Torta* e *Serra da Mantiqueira* faziam sucesso nas rádios paulistanas. Vinci de Moraes nos mostra que o sucesso dos programas de rádio com a

temática caipira advém do crescimento da população migrante de outras regiões do país, vinda principalmente das regiões rurais:

“Alguns programas, apesar de carregarem a identificação de “caipira”, ultrapassavam esses limites, revelando parte do amplo espectro sociocultural da cidade, ao misturar personagens estrangeiros com caipiras e, por isso, alcançando bastante sucesso entre as camadas populares. Um dos fatores determinantes para a expansão e o sucesso dos discos, dos programas e dos artistas caipiras foi o crescimento da população migrante, vinda principalmente do interior do país (SP, MG, NE, NO etc.), em busca de vida melhor na maior metrópole industrial da nação. Originários da zona rural, o fluxo de migrantes já era maior que o de imigrantes nos anos 30. Esses novos desenraizados foram decisivos na formação e na ampliação do público e do mercado consumidor de música sertaneja na capital paulista da década de 1930, pois, muito provavelmente, identificavam-se com essa cultura/música que tratava do universo rural” (MORAES, 2000, p. 6).

Duplas caipiras, programas de rádio, cantores solo, que eram muito difíceis de encontrar no começo do século, já no início dos anos 30, multiplicavam-se de maneira espantosa. Desse modo, e de maneira significativa, a música sertaneja deixa marcas na memória cultural e musical da cidade. Mais que isso, começou a estabelecer novas intersecções com outros segmentos culturais da cidade, sobretudo entre os imigrantes, na qual a música caipira encontrou a disposição necessária para a sua propagação, fazendo de São Paulo o palco de cruzamentos e simbioses de culturas populares que ultrapassavam as fronteiras nacionais. Como aponta Vilela (2013), as gravações das músicas caipiras, vinculadas nas rádios representavam a terceira maior fatia do mercado de discos do país, e “contribuíram para que o migrante dos bolsões rurais se fixasse na cidade sem perder totalmente os valores culturais de origem” (2013, p. 85).

Cornélio Pires foi um grande entusiasta da música caipira/sertaneja, e o desenvolvimento de suas atividades se tornaram marcantes no cenário da música popular paulistana, a exemplo da “Turma Caipira Cornélio Pires”, composta por vários cantores e duplas caipiras, realizando apresentações musicais na capital e no interior. No fim da década de 20, início dos 30, ainda no período de solidificação e maturação do rádio no Brasil, Cornélio surpreendeu a todos do cenário fonográfico brasileiro: Por razões de ordem comercial, as empresas fonográficas resistiam a gravar as músicas caipiras, e seus artistas. Cornélio, então, financiou o estúdio e a prensagem, pela Colúmbia, de cinco discos, cada um com tiragem de cinco mil unidades, totalizando vinte mil unidades, vendidas de mão em mão, nas apresentações da Turma Caipira

Cornélio Pires na capital e interior do estado. Os discos “independentes” tiveram considerável sucesso, abrindo espaço para outras gravadoras, como a RCA Victor, que criou sua própria caravana, a “Turma Caipira Victor”, convidando os artistas que mais se destacaram com o sucesso dos discos independentes: Mandi (Manuel Rodrigues Lourenço) e Sorocabinha (Olegário José Godoy).

Além do espaço nas gravadoras e na rádio, os caipiras também tiveram certo destaque no cinema. Aproveitando a hype da formação de uma cena caipira/sertaneja na cidade de São Paulo, filmes de forte apelo popular foram lançados ao longo dos anos 30, tendo a temática caipira como tema principal, como *Acabaram-se os Otários*, com Genésio Arruda (1929), por exemplo, além de um documentário filmado e produzido por Cornélio Pires, chamado *Vamos Passear* (1934), com o objetivo de registrar os sambas rurais, modas de viola, entre outros, do qual muitos participaram de sua Turma Caipira.

Na esteira dessa “agitação” caipira, um ponto importante a se destacar, diz respeito à sensação de “saudade” sentida por esses migrantes e imigrantes. Numa cidade que se reconstruía ininterruptamente, e que se pretendia negar o passado, esse sentimento se refletia na cultura paulistana, de modo a dificultar o enraizamento dessas populações. A vida no campo e nas cidades menores, a visão idílica do mundo rural perdido entre o passado e o presente, das relações mais próximas, enfim, tinham na música sertaneja a válvula de escape perfeito para extravasar essas sensações.

“Saudade de uma cidade que já não existia mais e que, ao modernizar-se, dificultava o enraizamento de seus habitantes. Saudade das pequenas cidades do interior e da vida do campo, mais natural e saudável, percepções fortemente enraizadas na cultura caipira. Saudades de um tempo idílico, perdido em algum lugar do passado recente ou remoto” (MORAES, 2000, p. 8).

Essa oposição também se refletia no campo dos valores, opondo a ingenuidade e pureza do mundo rural ao artificialismo do mundo urbano, como ressalta Geni Duarte: “Nas letras dessas canções não se buscava a positividade do caipira enquanto trabalhador, mas a idealização de uma vivência campestre definida em oposição à vida na cidade” (2006, p. 113). Num eterno “vir a ser”, como São Paulo era entendida, é correto afirmar que a música caipira/sertaneja se configurava enquanto uma ode à nostalgia e ao saudosismo, seja real, seja imaginário.

Nesse sentido, a análise de Simmel se faz presente, quando nos diz sobre o impacto da metropolização nas subjetividades dos seus habitantes, caracterizadas pela atitude blasé e pela reserva, fruto de um constante processo de desenraizamento das relações dos habitantes da e na cidade. Esse vai ser o preço a se pagar por se erguer uma outra cidade, grande, moderna, em cima da anterior, o que evidenciaria, mais cedo ou mais tarde, as mais profundas contradições. Porém, em relação ao sentimento saudosista, essas contradições foram fontes de inspiração, e a música sertaneja parece ter sido um dos grandes veículos que deram vazão a essas referências, sobretudo, “para realizar as transições e as intersecções entre os universos rural e urbano” (MORAES, 2000, p. 9).

Considerações finais

Procuramos mostrar nesse breve artigo a importância que teve a música caipira/sertaneja para a cidade de São Paulo, bem como os esforços de intelectuais, modernistas principalmente, num primeiro momento, de conformá-la no imaginário social como a expressão da brasilidade, ainda que sob um viés conservador. Entretanto, foram os artistas que a demarcaram no plano da cultura, difundindo principalmente através do rádio, suas composições, dialogando fortemente com as camadas mais pobres da nova metrópole (migrantes das zonas rurais de outras regiões, imigrantes de outras nacionalidades, ex-escravos, etc.), estabelecendo-se, junto com o choro e o samba, como estilo musical predominante de meados do século XX.

Partindo da afirmação de Richard Morse, na qual diz que não se pode dizer que a periferia reflita completamente o centro, vimos que a cidade de São Paulo teve que conviver com importantes ambiguidades, peculiaridades, fruto de uma constante simbiose cultural dadas pelo seu cosmopolitismo. Ainda que, como expresso na análise de Maria Arminda Arruda, a nova metrópole tentasse objetivar o presente, mirando um futuro tido como promissor, em detrimento do seu passado colonial, os traços tradicionais mantiveram diálogo – conflituoso – com as novas tendências modernas, tendo na música caipira seu suporte e ferramenta principal de propagação.

Essa cidade grande, que demanda um olhar diferenciado, expresso nas análises de Simmel, vai ser confrontada, na música caipira, com o olhar daquele que vivenciou a realidade do mundo rural. Esse choque de realidades distintas criará a inspiração

necessária para os cantos saudosistas dos músicos caipiras/sertanejos, de um tempo idílico e de um mundo dos quais não voltarão, mas que serve ainda de abrigo para sobreviver nesse novo mundo da metrópole moderna. Essa característica singular conformará a música caipira no imaginário das populações trabalhadoras das indústrias da capital paulistana.

Inserida numa onda global de reformulação urbana, que efetivamente influenciaria no plano histórico-político-cultural-social das cidades, São Paulo – que poderíamos traduzir na afirmação de Adrian Gorelik de que “as cidades e suas representações se produzem mutuamente” (2011, p. 138) –, se apresenta como um objeto de estudos interessantíssimo, dado a vastidão de elementos que podem ser analisados, e que nos desvelariam momentos ainda desconhecidos, ou pouco estudados por outros analistas até então.

Referências bibliográficas:

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Metrópole e cultura: o novo modernismo em meados do século*. **Tempo Social**; Ver. Sociol. USP, S. Paulo, 9(2): 39-52, outubro, 1997.

CASTRO, Ana Cláudia Veiga de. **São Paulo comunidade, São Paulo metrópole: a cidade de Richard Morse**. I Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo. RJ, 2010.

_____: Dois Autores em Busca de um Passado: Richard Morse e Sergio Buarque na Construção da Especificidade Paulista. **Revista Anpur**. 2012.

DUARTE, Geni Rosa. *Música popular brasileira e tradição: As apropriações do regional (São Paulo/Rio de Janeiro, 1900-1940)*. **Saeculum – Revista de História** [14]; João Pessoa, jan./jun. 2006.

GORELIK, Adrián. 2011. **Correspondencias: arquitectura, ciudad, cultura**. Buenos Aires: Nabuko.

HEITOR, Luis. *Música e músicos do Brasil*. Rio de Janeiro. Casa do estudante do Brasil, 1950. Apud WISNIK, José Miguel; SQUEFF, Ênio. **Nacionalismo musical**. In: **Getúlio da Paixão Cearense**. São Paulo. Ed. Brasiliense, 1982.

MORAES, José Geraldo Vinci de. **Polifonia na metrópole: história e música popular em São Paulo**. *Tempo*, Rio de Janeiro, no 10, pp. 39-62. 2000.

MORSE, Richard. As cidades 'periféricas' como arenas culturais: Rússia, Áustria, América Latina. **Estudos Históricos**, vol.8, no.16, pp.205-225, 1995. (originalmente publicado no Journal of Urban History, vol. 10, n. 4, 1984).

_____. **Formação histórica de São Paulo (da comunidade à metrópole)**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.

PONTES, Heloisa. **Espaço, produção cultural e cidade**. 37º Encontro Anual da ANPOCS. ST 06: Espaço e território no pensamento brasileiro. 2013.

SIMMEL, G. As grandes cidades e a vida do espírito. In: **Mana** – Estudos de Antropologia Social. V. 11 nº 2, out., pp. 577-591, 2005/1903.

VILELA, Ivan. **Cantando a própria história**. Música caipira e enraizamento. São Paulo: Edusp, 2013.

WISNIK, José Miguel; SQUEFF, Ênio. Nacionalismo musical. In: **Getúlio da Paixão Cearense**. São Paulo. Ed. Brasiliense, 1982.

Recebido em: Abril de 2018
Aprovado em: Junho de 2018