

ENTRE SONS E RUÍDOS: CONSIDERAÇÕES SOBRE GÊNERO NAS TRADIÇÕES RURAIS E NA MÚSICA CAIPIRA

BETWEEN SOUNDS AND NOISES: CONSIDERATIONS ON GENDER IN RURAL TRADITIONS AND COUNTRYSIDE MUSIC

Lays Matias Mazoti Corrêa¹

Resumo

O objetivo desse trabalho busca analisar as diferentes formas enunciadas pela autoridade patriarcal na cultura e música caipira em seus aspectos mais estruturais e tradicionais, assim como investigar suas permanências, descontinuidades e conflitos narrados pela dupla Alvarenga e Ranchinho em um contexto histórico marcado por profundas transformações (os anos de 1930 e 1940). Através da proposta de uma *sociologia do ruído*, problematizarei as questões de gênero a partir das metáforas dos sons - privilégio do poder mandante cujo princípio é ordenar a sociedade neutralizando seus conflitos - e dos ruídos, os barulhos dissonantes que ameaçam à ordem social vigente e, por isso, são constantemente expurgados das práticas culturais. Dessa forma, pretendo desvelar a utópica harmonia social das relações de gênero, traçando, brevemente, alguns dos ruídos que ressoam sobre os paradigmas históricos e culturais existentes.

Palavras-chave: Gênero. Sociologia do ruído. Cultura caipira. Música caipira.

Abstract

The aim of this study is to analyze the different forms listed by patriarchal authority in culture and countryside music in its most structural and traditional, as well as investigate their continuities, discontinuities and conflicts narrated by double Alvarenga and Ranchinho in a historical context marked by profound transformations (the 1930s and 1940s). By proposing a sociology of noise, I explain gender issues from the metaphors of sounds – privilege of the principal power whose principle is to order society neutralizing their conflicts - and the noise, the discordant noises that threaten the social order and, therefore, are constantly purged of cultural practices. Thus, I intend to unveil the utopian social harmony of gender relations, tracing, briefly, some of the sounds that resonate on existing historical and cultural paradigms.

Keywords: Gender. Sociology of noise. Countryside culture. Countryside music.

Notas iniciais

Contemporâneo é aquele que percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo, algo que, mais do que toda luz, dirige-se direta e singularmente a ele. Contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o facho de trevas que provém do seu tempo. AGAMBEN, 2009, p. 64.

¹ Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da UNESP-Marília. Mestre e licenciada em História. Bolsista Capes. laysmm@gmail.com

A música sertaneja contemporânea apresenta certo predomínio de duplas e temáticas fundamentalmente masculinas que envolvem desde o pavoneio fetichista do “sertanejo ostentação” pelo *Camaro Amarelo* até o universo do *Ai se eu te pego* e do *Tchê Tchê Rere* do “sertanejo pegação”, nos quais o homem é o agente dominador dessa atividade e sujeito-protagonista da balada moderna.

Há muito tempo tais elementos têm produzido em mim certo incômodo diante daquilo que Agamben (2009, p. 64) aponta como escuridão, essa que, nesse contexto, exprime-se a partir da escassa presença da mulher e do universo da feminilidade nesse gênero musical. Nesse sentido, o presente trabalho objetiva analisar as permanências desses silêncios e escuridões na história da música popular, dedicando-se ao estudo da música caipira.

Apesar de me dedicar frequentemente ao estudo de objetos de pesquisa que se encontram no passado, o tempo presente sempre se mostrou frutífero para mim, visto que a seleção da música caipira como fonte analítica se pautou a partir do estranhamento diante das modificações estéticas que adquiriu, até ser conhecida, hoje, sob o selo genérico sertanejo (e todas as suas variáveis)². Todas essas inquietações estiveram presentes no meu trabalho desenvolvido no mestrado cujo resultado se apresentou na dissertação *Sem ordi não há porgueço e nós sêmo disordero! Humor, paródia e vida urbana em Alvarenga e Ranchinho (1930/40)*.

Nesse estudo, uma das problemáticas abordada buscou analisar o cancionário anedótico de Alvarenga e Ranchinho num contexto histórico marcado por transformações profundas e diversas, envolvendo análises de canções que traziam em seu seio questões relacionadas ao espaço público - o Código Penal, a Constituição, o advento do Cruzeiro, a crise da gasolina – e também ao ambiente privado: as relações intra e extraconjugais e a representação dos papéis femininos.

Naquele momento, apesar de realizar um exame sobre as questões de gênero, outras problemáticas do objeto de pesquisa me ocuparam de tal forma que essa análise me parece, hoje, leviana demais e, por isso, proponho-me a aprimorá-la. Nesse sentido, busco endossar a discussão tecida no trabalho de outrora a partir da categoria de gênero numa tentativa de “explicar as continuidades e descontinuidades e dar conta das persistentes desigualdades” (SCOTT, 1995, p. 74) no que tange à abordagem das mulheres na música popular. Para tanto,

² Além do “sertanejo pegação” e do “sertanejo ostentação”, a variabilidade popular da música sertaneja contemporânea apresenta subdivisões a partir de outras temáticas abordadas: “sertanejo universitário romântico” ou “sertanejo melody” (como Luan Santana) e o “sertanejo rosa”, duplas formadas por um homem e uma mulher (como Maria Cecília e Rodolfo); e também de seu hibridismo melódico expresso por categorias como “arrochanejo”, “popnejo”, “funknejo”, “rocknejo”, “sambanejo” “pagonejo” e “gospelnejo”.

sugiro uma *sociologia do ruído*, isto é, uma análise dos elementos dissonantes do meio social que constantemente são expurgados pelo poder dos sons da autoridade patriarcal vigente.

Dessa forma, tomo como aprendizado as palavras de um historiador do tempo presente quando esse ressalta que “escrever é escrever sobre si mesmo” (MARANHÃO FILHO, 2009, p. 139), já que a história produzida é marcada também por nossas escolhas, inquietações e experiências, isto é, nossa própria subjetividade. Embora não trabalhe precisamente na chamada História do Tempo Presente e me utilize da História Oral, o método empregado aqui em muito se assemelha a ela. Digo isso quando penso que as oralidades não se restringem apenas às falas dos entrevistados e à confecção das transcrições, mas sim da leitura e da escuta atenta do todo de um documento que representa visões de mundo e apresenta-se como mecanismo articulador de memórias e representações.

A música caipira apresenta traços marcantes da tradição oral comum à cultura que lhe é relativa e se expressa através de características que lhe são específicas. A estrutura melódica, a performance dos músicos, juntamente com a letra denotam outros sons, sentidos e ruídos bem diferentes daqueles quando se analisa somente a composição dos versos. Dessa forma, a música não se faz somente através de palavras, mas sim em toda sua composição estética, melódica, de arranjo, de sotaques, silêncios, pausas, ruídos e, sobretudo, de ausências. O seu conjunto – “verso e música” (MORAES, 2000, p. 204) – compõe aquilo que chamamos de canção e é ela que se apresenta enquanto documento a/o pesquisador/a interessada/o pelo conhecimento histórico e pela memória da cultura popular.

Cultura e Música caipira: o lugar das mulheres na conformação cultural de um complexo híbrido

Assim como as palavras, todo gênero musical - para além dos sentidos que estimula e das emoções que desperta - também possui sua história. Ligada às tradições ritualísticas e à cultura caipira, a música caipira está intimamente relacionada com as comunidades que a gerou. O início dessa formação cultural concentra-se no período colonial brasileiro, cuja delimitação geográfica da cultura caipira ficou conhecida como “Paulistânia”³ (CÂNDIDO, 1971), eixo de expansão e difusão dos bandeirantes a partir das entradas, bandeiras e monções.

³ A Paulistânia compreende os atuais estados de São Paulo, Minas Gerais, Goiás, Mato Grosso, Mato Grosso do Sul, norte do Paraná e sul de Tocantins.

Para Antônio Cândido, essa região formou uma variação subcultural designada por ele enquanto *cultura rústica*. Essa rusticidade apresenta-se a partir do “universo das culturas tradicionais do campo; as que resultaram do ajustamento do colonizador português ao Novo Mundo, seja por transferência e modificação dos traços da cultura original, seja em virtude do contato com o aborígine” (1971, p. 20).

Cornélio Pires, folclorista dileitante e o primeiro a veicular a música caipira em disco, adicionou as influências negras a esse híbrido cultural, fornecendo a seguinte descrição da música caipira:

Este é o canto popular do caipira paulista⁴ que se percebe bem a tristeza do índio escravizado, a melancolia profunda do africano no cativo, e a saudade enorme do português saudosos da sua pátria distante. Criado, formado esse meio nosso caipira, a sua música é sempre indolente, sempre melancólica e sempre terna (PIRES, 1929).

Esses são os primeiros elementos desse complexo cultural que demarcaram a cultura caipira e, por consequência, sua música: os portugueses, os indígenas e os africanos escravizados. É certo que Cornélio Pires reproduz uma visão idealizada e apresenta certa equidade dos traços históricos e culturais que formam a cultura caipira a partir de uma perspectiva de miscigenação que indica certa harmonia cultural entre portugueses, indígenas e africanos⁵. Ao observar a música caipira, podemos perceber que muitas das influências foram recebidas do lado opressor desse tripé - o português colonizador: o idioma, a viola, a estruturação poética a partir do romance⁶, “danças e canções como o recortado, a folia do divino, cana-verde, fola, chula [*espécie de samba de roda*], dança de São Gonçalo” (CALDAS, 1987, p. 15. Grifo meu).

A influência negra na música caipira apresenta-se na adição de “ritmos e danças acompanhados por percussões, como lundus, batuques e congadas” (NEPOMUCENO, 1999, p. 66), assim como o batuque e o jongo concebidos como modalidades do samba rural. Esses últimos, segundo Cornélio Pires, alegravam as festanças em que participavam conjuntamente mulheres e homens:

⁴ Para Cornélio Pires, a delimitação geográfica do caipira enquanto paulista possui significados que ultrapassam a Paulistânia de Antônio Cândido. Durante a primeira metade do século XX, Cornélio Pires defendeu o caipira como símbolo cultural do estado paulista e como modelo de brasilidade, cultuando São Paulo como “agente civilizadora da nação” (DUARTE, 2000, p. 74).

⁵ Uma perspectiva semelhante e bastante discutida academicamente é o chamado “mito da democracia racial”, cuja crítica é atribuída em relação à produção de *Casa Grande e Senzala* (1933), de Gilberto Freyre. Ao analisar a relação entre brancos e negros, o autor produz uma análise que sugere a formação de uma sociedade fraterna, minimizando as diferenças e os conflitos entre colonizadores/colonizados e senhores/escravos.

⁶ No Brasil, o romance teve seu caráter popular acentuado e continuou a ser disseminado pela tradição oral nas formas poéticas e musicais. Tônico, da dupla Tônico e Tinoco, atesta essa influência: “nóis cantava romance (...) de três hora, duas hora (...) que tava tudo de cor de cabeça. Nóis tinha diversos romance que nóis cantava lá na fazenda e era bem apreciado” (TONICO E TINOCO, 1991).

Na sala grande o cururu, na salinha-de-fora os modistas, contadores de façanhas, e no terreiro, o batuque da negrada e o samba dos caboclos, a dança preferida das caipirinhas, que dançam e saracoteiam, desembaraçadas, de lenço em punho, em acenos aos moços'. Festa com tropeiros, 'morenas', violeiros, pinga, quentão e o de-comê'. 'Arriba o samba, sambadô! Abre a roda, moçada! Acerta os pandêro! Firma a viola!', eram as palavras-de-ordem ouvidas no meio da cantoria (2002, p. 103).

Sobre a influência indígena, sabemos que o catolicismo fora introduzido no Brasil por Portugal e muito difundido pelos jesuítas através da catequese. Nesse trabalho, utilizavam frequentemente da viola e de outros instrumentos, já que muitos, como o padre José de Anchieta, perceberam que:

os indígenas, com os quais travou contato, utilizavam a música como veículo de intermediação com o mundo sagrado. (...) o padre Anchieta se utilizou do cururu e do cateretê, duas danças de origem tupi, para catequizá-los. Para isso inseria textos litúrgicos nas melodias e danças desses índios. Anchieta tratou de aprender o tupi-guarani e o trouxe para um molde de estruturação gramatical latino inserindo termos em espanhol e português aos vocábulos faltantes na língua. Essa língua recebeu o nome de *nheeng'atu*⁷. (...) Junto das violas, os portugueses tocavam também flautas, pifes, tambores e gaitas, e aliaram a isso as maracas, buzinas e flautas indígenas (VILELA, 2010).

Incorporados à cultura e música caipira, no cururu e cateretê as mulheres geralmente não podiam participar. Esses traços predominantemente masculinos são justificados pela artista Inezita Barroso como uma herança indígena. Sobre as origens do machismo na música caipira e a presença masculina quase unânime no universo artístico, Inezita dispara: "Nas tribos a mulher não entra nas danças, não canta e nem assiste, e essa tradição passou para o caipira. Mulher não entra nas rodas de cateretê, por exemplo, e cantando caipira e tocando violão então, pelo amor de Deus! Eu é que sei!" (*apud* NEPOMUCENO, 1999, p. 333).

Essa assertiva de Inezita precisa ser analisada com mais cuidado, para evitar generalizações. Existem vários estudos sobre as mulheres na colônia – portuguesas, negras e indígenas – que apontam para uma variação considerável do grau de subserviência delas em relação aos homens e ao poder vigente. Ribeiro (2000) ressalta que dentre essas mulheres, as

⁷ É preciso destacar que o tupi-guarani é um tronco linguístico no qual derivaram vários dialetos no Brasil e na América do Sul, dentre eles o chamado *nhengatu*. Concebido como variação moderna do tupi antigo (conjunto de dialetos falados por nativos em toda a costa brasileira até 1500, antes do contato com o português colonizador), sua origem e disseminação estão relacionadas ao trabalho missionário dos jesuítas que, na verdade, buscou a conformação de uma uniformidade linguística frente às variações do tupi que eram utilizadas pelos nativos. Apesar de ter sido um dos dialetos mais falados no tempo colonial, no século XVIII, a promulgação da lei *Diretório dos Índios* por D. José I, rei de Portugal - através do então ministro Marquês de Pombal - proibiu o uso de qualquer outra língua que não fosse o português, intensificando o processo de incorporação dos nativos à cultura dos brancos portugueses através de outras proibições e da miscigenação. Interessante observar que José de Souza Martins (2003) considera as peculiaridades do dialeto caipira uma variação do português fortemente influenciado pelo *nhengatu*, esse que, após a proibição de seu uso, adentrou o interior do território colonial, conseguindo resistir à repressão linguística que se fez mais frequente ao longo do litoral da América Portuguesa.

indígenas eram àquelas que possuíam maior independência, principalmente quando afastadas das missões religiosas.

Assim, essa reclusão de mulheres indígenas da vida social e cultural das tribos mencionada por Inezita Barroso deve ser entendida como resultado do processo de deculturação imposto pelo projeto colonial que reproduziu, em grande medida, a representação dos papéis femininos das mulheres ibéricas, que, no imaginário quinhentista, segundo Ribeiro, “faziam parte do ‘*Imbecilitus Sexus*’ uma categoria que se enquadravam crianças, mulheres e doentes mentais. As únicas funções das mulheres era casar, cuidar do marido e dos inúmeros filhos que gerassem” (2000, p. 79-80). Dessa forma, qualquer atividade que fugia desses propósitos não contava com a participação e a presença feminina⁸.

Voltando à dança mencionada por Inezita, de fato, o cateretê (também chamado de catira) até pouco tempo atrás⁹ era marcado por duas fileiras de homens uma de frente para a outra, trajados com camisa xadrez, chapéu e, por vezes, lenço no pescoço¹⁰. As apresentações eram conduzidas por uma dupla de violeiros e os dançarinos tinham que acompanhar o ritmo realizando fortes movimentos e sons com as palmas das mãos e a sola das botinas nos pés entre os intervalos da cantoria. Dependendo da região, a dança inclui também pulos e giros dos participantes. Dadas essas características, durante muito tempo a participação das mulheres foi negada pela robustez que a dança apresentava, sendo ela vista como antítese da feminilidade genérica que comumente era e ainda é atribuída às mulheres: dócil, frágil, delicada.

Antônio Cândido¹¹ atestou essa desigualdade e confirmou a frequência do descontentamento à presença feminina em danças como o cururu. Nas festas, as mulheres

⁸ Uma dessas tarefas que fugiam dos propósitos femininos concentrou-se na própria instrução de mulheres indígenas. Os próprios indígenas dirigiram-se ao Padre Manuel da Nóbrega com o pedido para que os jesuítas alfabetizassem também as mulheres, já que elas eram vistas por eles enquanto suas companheiras, numa visão equânime de importância na vida social e cultural. O próprio Padre Nóbrega enviou uma carta com o pedido de licença para realizar a tarefa, mas a solicitação foi negada pela rainha Dona Catarina sob a justificativa que educar as mulheres poderia ser perigoso demais. Apesar dessa proibição, houve várias indígenas que conseguiram burlar essas regras e desafiar os impedimentos, como é o caso de Catarina de Paraguassu, considerada pela historiografia como a primeira mulher alfabetizada na colônia.

⁹ Somente no final do século XX e início do XXI que as mulheres passaram a fazer parte da dança. Atualmente existem alguns grupos de catira constituído apenas por mulheres, como o grupo feminino *Orgulho Caipira* de Itaguari, Goiás.

¹⁰ Comumente a permanência do lenço no pescoço enquanto acessório faz referência à figura dos tropeiros, esses que se utilizavam do mesmo para proteger o nariz e a boca da poeira no trabalho de condução das tropas de animais e também para protegerem o rosto da picada de mosquitos e pernilongos nos trajetos precários em que eram submetidos.

¹¹ A referência constante ao autor justifica-se pela importância de sua pesquisa sobre a cultura caipira, uma das primeiras da Escola Paulista de Sociologia. Seu estudo fora desenvolvido no município de Bofete, interior de São Paulo, como tese de doutorado defendida em 1954 (publicada dez anos mais tarde) e nela buscou aliar uma análise sociológica e antropológica sobre a comunidade da região em um momento marcado por transformações econômicas que incidiam diretamente à sua organização social e cultural.

ficavam restritas ao ambiente interno da casa e sua função era permanecer em alerta para realizar os desejos dos convidados: “No empalissado construído à frente das residências para as danças e cantos, só penetra para servir café, pão ou quentão”, pois somente “lhe cabe preparar alimentos e atender os pedidos dos convidados” (CÂNDIDO, 1971, p. 274).

Essa questão, porém, não se apresentou enquanto unanimidade em todas as regiões. A presença de mulheres dependia diretamente do valor concebido às tradições e variava entre comunidades. Assim, naquelas cujas influências africanas se faziam mais evidentes, as danças oportunizavam maior sociabilidade entre mulheres e homens. Outras, porém, marcadas preponderantemente pela confluência portuguesa e indígena influenciada pelas missões religiosas, apresentavam traços mais conservadores e, nesse caso, as mulheres eram impedidas de qualquer participação. Quando essa lhe era consentida, somente podiam contemplar a masculinidade exibicionista dos homens que se esforçavam para impressioná-las.

Retomando a análise realizada a partir das observações de Inezita, seria no mínimo inquisidor responsabilizarmos as tradições culturais indígenas pelos traços predominantes masculinos da cultura caipira e do machismo presente em sua música. Como vimos, essa questão está relacionada mais a uma herança ibérica¹² do que propriamente a forma de organização social das comunidades indígenas. Se pensarmos na constituição das famílias do mundo rural, podemos perceber que sua base se apresenta a partir do patriarcalismo introjetado pelos portugueses: “A expressão ‘família caipira’ indica uma modalidade de organização familiar que entronca diretamente no tipo chamado patriarcal, desenvolvido no Brasil no tempo da Colônia” (CÂNDIDO, 1971, p. 263).

A herança patriarcal na relação conjugal entre mulheres e homens iniciava-se desde o namoro, que, assim como o noivado, era marcado pela distância do casal, “fase em que as pessoas não se tocam, mal se olham e quase não trocam palavras” (CÂNDIDO, 1971, p. 271). O arranjo matrimonial era percebido pela família da moça em função das necessidades econômicas e de definição de sua posição social. Era feito através do rapaz ou do pai interessado em casar a/o filha/o e deveriam sempre ser acertadas entre as figuras paternas de ambas as famílias.

¹² É preciso levar em conta que essas características culturais expressas pela representação dos papéis femininos das mulheres ibéricas também contou com a influência moura, dada a sua permanência na Península Ibérica até o século XV. Assim como podemos perceber diversas influências árabes na história da música ibérica – seja através da introdução do alaúde e da guitarra latina que dariam origem, mais tarde, à viola – a inferioridade e desigualdade com que as mulheres árabes eram tratadas, marcou substancialmente a cultura ibérica em função dos mais de 800 anos de presença moura na península.

Ao casar-se, a mulher desempenhava dupla função: econômica, ajudando o companheiro no plantio, colheita e no cuidado dos animais; e doméstica, na qual lhe competia “todo o trabalho de casa (...) fazer roupas, pilar cereais, fazer farinha, além das atribuições culinárias e de arranjos domésticos” (CÂNDIDO, 1971, p. 263). Segundo o autor, as jornadas laboriosas femininas eram mais árduas que a de seus companheiros e, mais tarde, elas ficavam marcadas pelos sacrifícios exercidos através de “sinais dolorosos das provações físicas a que são submetidas, além das sucessivas maternidades” (1971, p. 263). Nesse sentido, para o autor, os homens eram os maiores beneficiados pelo casamento, pois conseguiam a satisfação sexual, ajuda na lavoura e alimentação regular, gozando de “apreciável liberdade de movimentos, inclusive eventuais transgressões de caráter sexuais” (1971, p. 275).

Apesar de perceber todos esses aspectos, em muitos momentos Cândido relativiza essas questões ao ressaltar que as relações de gênero na organização familiar e social são de paridade e equidade. Em uma passagem mais alarmante, o autor concebe a comunidade caipira de seu estudo constituída por indivíduos a-sujeitados, isto é, dominados totalmente pela cultura patriarcal imposta sem possibilidade de resistência ou transgressão às normas vigentes: “certos traços revelam inferioridade que independe da vontade dos indivíduos e mergulha as raízes no passado” (1971, p. 263).

Tanto seu estudo, quanto a sua própria abordagem revelam a contínua naturalização e relativização das desigualdades presentes nas relações de gênero, não se atentando para o fato de que “gênero é uma forma primária de dar significado às relações de poder”, pois “constrói e legitima as relações sociais” (SCOTT, 1995, p. 88), servindo-se dele “para articular as regras de relações sociais” e “construir o significado das experiências” (SCOTT, 1995, p. 82).

Na organização dessas tarefas cotidianas, as famílias caipiras organizavam suas vivências a partir do tempo da natureza e do tempo sagrado atualizado constantemente através dos rituais lúdico-religiosos. Nesse sentido, a sociedade e cultura caipira estruturavam-se de forma circular, a partir de um tempo cíclico (THOMPSON, 1998). Há, portanto, uma espécie de “eterno-retorno”, uma vez que as ideias de início e fim se enlaçam e se confundem, pois se acredita

Que vida e morte são apenas parte de uma existência maior, já que tudo na natureza (...) pode ser identificado com ciclos, que cruzam e se integram em ciclos maiores. (...) A cultura oral favorece isso, pois história e tradições estão associados a lugares e eventos, fazendo que a natureza seja também parte da memória viva, dando ressonância ao ‘passado’ experimentado, fazendo que os ancestrais e os marcos significativos estejam presentes paralelamente ao agora que se experimenta (MACHADO, 2012, p. 18).

Nesse sentido, o tempo vivido expressava-se a partir desse caráter cíclico, e marcou, por sua vez, as práticas e tradições culturais. A música caipira apresenta esse elemento em sua estruturação melódica e é essa característica cíclica que lhe confere a classificação enquanto *música modal*¹³. Nas palavras de José Miguel Wisnik, “a música modal participa de uma espécie de respiração do universo ou então da produção de um tempo coletivo, social (...) uma espécie de suspensão do tempo, retornando sobre si mesmo” (1989, p. 40).

A abordagem de Wisnik sobre os sons, ruídos e sentidos da música modal nos permite refletir mais a fundo sobre o lugar e a representação das mulheres na cultura e música caipira. Ao conceber os sons enquanto feixes rítmicos, estáveis e afinados, cujo princípio é a ordenação do mundo através da música, os ruídos, por sua vez, são marcados pela irregularidade caótica de frequências atípicas. Esses se constituem pelo barulho e caos do mundo, aquilo que destoa da regularidade social. Inspirando-se na proposta de Wisnik quanto à “antropologia do ruído” (1989, p. 32), proponho uma *sociologia do ruído*, estabelecendo analogias e representações entre sons/ruídos presentes na música caipira e as relações de gênero percebidas nas comunidades rurais e perpetuadas, mais tarde, nas cidades.

No universo predominantemente masculino da música caipira, os sons enunciam o patriarcalismo do mundo rural, enquanto os ruídos representam os barulhos dissonantes de mulheres que, embora impedidas ou relegadas à passividade contemplativa nas tradições culturais caipiras, se fazem necessárias e importantes para a organização social; em outras palavras, para a transformação definitiva dos sons em músicas: “O jogo entre som e ruído constitui a música” (WISNIK, 1989, p. 33).

Ao fazer música, as culturas trabalharão essa faixa em que som e ruído se opõem e se misturam (...) Nos rituais que constituem as práticas da música modal invoca-se o universo para que seja cosmos e não-caos. Mas, de todo modo, os sons afinados pela cultura, que fazem a música, estarão sempre dialogando com o ruído, a instabilidade a dissonância (WISNIK, 1989, p. 27).

As frequências irregulares dos ruídos expressam sua divergência à norma social vigente podendo vir a abalá-la e, por isso, têm que ser neutralizadas. Nesse sentido, a metáfora dos ruídos apresenta-se como representações simbólicas daquelas/es que durante muito tempo foram excluídas/os, negligenciadas/os ou silenciadas/os pela História, como no caso das mulheres (PERROT, 1988), “onde o corpo da terra e do som é apropriado pelo poder

¹³ Numa linguagem mais sociológica, a característica modal pode ser entendida como a música estabelecida a partir de modos e costumes. Certamente, foi dessa etimologia que se criou a nomenclatura de um dos principais ritmos da música caipira: a moda de viola.

mandante, o som passa a ser privilégio do centro despótico, e as margens e as contestações tendem a se tornar ruídos, cacófatos sociais a serem expurgados” (WISNIK, 1989, p. 34).

Tomarei para análise a composição do *duo* de vozes na música caipira. Tradicionalmente constituída através de duplas masculinas, o dueto é marcado pelo canto alto e agudo, a produção de um falsete típico e a voz anasalada que “conserva resquícios de línguas e dialetos ameríndios” (SANT’ANNA, 2000, p. 93). Muitos violeiros sugerem que essa característica se associa a afinação do instrumento e, por isso, demandaria um canto mais alto e agudo para se alcançar o tom. No entanto, também podemos associar esse aspecto a imitação da voz feminina, já que a apresentação musical de duas pessoas – em sociedades reguladas pelo patriarcalismo, pelo gênero binário e pela norma heterossexual - é concebida enquanto um casal constituído por um homem e uma mulher; como “não era de bom tom que o recato feminino participasse diretamente das cantorias”, dado os impedimentos morais que as mulheres eram constantemente submetidas, a “voz estridente e em falsete arremeda a presença da mulher na dupla”¹⁴ (SANT’ANNA, p. 94).

Ainda que as mulheres na cultura caipira exerçam atividades importantes para a vida familiar, a ausência da voz feminina “verdadeira” possui significados sociais e faz referência ao lugar destinado às mulheres nas sociedades patriarcais: o lugar do silêncio e do privado, mantendo-as, assim, afastadas, já que esse ruído poderia desarmonizar a ordem social. Em outras palavras, é uma tentativa de expurgar os ruídos da “harmoniosa” norma vigente que não concebe espaço para as visibilidades femininas. O *duo* de vozes enunciam os sons dessa sociedade construída e alicerçada na autoridade masculina, reforçando, por sua vez, seus valores, costumes e práticas culturais.

Um único som afinado, cantado em unísono por um grupo humano, tem o poder mágico de evocar uma fundação cósmica: insemína-se coletivamente no meio dos ruídos do mundo, um princípio ordenador. Sobre uma frequência invisível, trava-se um acordo, antes de qualquer acorde, que projeta não só o fundamento de um cosmo sonoro, mas também do universo social (...) Assim, a música oferece tradicionalmente como o mais intenso modelo da sociedade harmonizada e/ou, ao mesmo tempo, a mais bem acabada representação ideológica (simulação interessada) de que ela não tem conflitos (WISNIK, 1989, p. 33-4).

¹⁴ É preciso lembrar que os espaços de sociabilidades e de lazer relativos à cultura caipira eram marcadamente masculinos, uma vez que as mulheres eram relegadas ao espaço privado, da casa e dos cuidados com os afazeres domésticos, os filhos e o marido. Essa ausência de mulheres nesses espaços, mais especificadamente, nas apresentações musicais, pode ser percebida desde a Idade Média a partir da formação de corais, esses que, por também restringirem a participação feminina, contavam com homens que cantavam em falsetes para imprimir a complementaridade das vozes. Em apresentações teatrais nesse mesmo período, os papéis femininos eram encenados por atores que se vestiam de mulheres e arremedavam vozes femininas. Apesar do termo *drag queen* ter aparecido no final do século XVIII e início do XIX, muitos atribuem sua gênese às performances desenvolvidas desde a Idade Média.

Os falsetes enquanto representações femininas imprimem uma ideia falsa de uma sociedade sem conflitos de gênero ou – para aqueles que resistem em perceber essas desigualdades dada a naturalização recorrente das invisibilidades femininas – quando se admite a existência dos conflitos o faz a partir da condição de que esses possam ser harmoniosamente resolvidos através da utilização dos próprios falsetes: afinal, por que assegurar visibilidade às mulheres através da incorporação de sua voz se elas podem ser representadas por meio de falsetes?!

Muitos desses elementos tradicionais da cultura caipira persistiram ao longo das transformações que alteraram significativamente as paisagens rurais forçando seus sujeitos ao êxodo. Migrante como suas comunidades, a música caipira chegou às cidades e passou a ser difundida através de programas radiofônicos e gravações em disco cujo público-alvo era, justamente, os sujeitos interioranos que foram para as cidades grandes em busca de melhores condições de vida.

É certo que há um longo debate sobre a “contaminação” da música caipira nas cidades: José de Souza Martins (1975), Waldenyr Caldas (1979) e José Ramos Tinhorão (2006) são os principais nomes que consideram que a música do campo a partir do segundo quartel do século XX perdeu sua autenticidade sendo, muitas vezes, cantadas por “falsos” caipiras. Por esse motivo, entendem-na como música sertaneja, pois seu valor de uso comunitário transformou-se em valor de troca, ou seja, mercadoria. Não prolongarei esse debate, pois não corroboro com essas análises que concebem a música caipira a partir da égide de pureza, autenticidade e tradição e do valor de troca/mercadológico no contato com o urbano, já que nas décadas de 1930/40 ainda não podemos falar de uma indústria cultural articulada e estruturada que somente se manifestaria com maior veemência a partir dos anos de 1950.

A música caipira, enquanto prática sociocultural se deslocou e se renovou no momento em que o meio rural brasileiro também passava por transformações, assim como os sujeitos pertencentes à cultura caipira. Dessa forma, incorporou temas e sotaques extraídos das novas relações citadinas e dos diversos grupos de imigrantes; experimentou novos sons em meio à polifonia das grandes cidades (como o samba e as marchinhas carnavalescas) e adicionou outros ritmos populares latino-americanos, como a guarânia, a polca, o chamamé, o rasqueado paraguaios.

Nesse sentido, a segunda parte desse trabalho busca entender justamente esse momento em que a música caipira vai para a cidade. Meu objetivo consiste em analisar quais aspectos relativos à sua estrutura modal se mantiveram a partir de seu deslocamento e, ao mesmo tempo, quais foram os elementos que se modificaram. Para tanto, utilizarei de

algumas canções da dupla Alvarenga e Ranchinho da década de 1930 e 1940 para analisar as questões de gênero que a *sociologia do ruído* aqui proposta abarca.

Outro(s) tempo(s): As paisagens sonoras em transformação

A primeira música caipira veiculada em disco foi uma moda de viola intitulada *Jorginho do Sertão* (1929) recolhida por Cornélio Pires e cantada em parceria com Mariano da Silva e Rubens da Silva (o Caçula) integrantes de sua *Turma*¹⁵. Nesse romance, já podemos perceber a permanência das relações patriarcais, pois é baseada no diálogo entre um trabalhador rural, o Jorginho, seu patrão e suas filhas que lhe são oferecidas para casamento:

O Jorginho do Sertão/ Rapazinho inteligente/ Numa carpa de café/ Ele enjeitô três casamento.

Ele acabô seu serviço/ Tão alegre tão contente/ Veio dizê pro seu patrão:/ “Quero a minha conta corrente”.

“Jorge: a conta eu não lhe dô/ Pro vosso procedimento/ Tenho três filha sorteira/ Eu lhe ofereço em casamento”.

Logo veio a mais velha/ Por sê a mais interessera:/ “Jorginho case comigo/ Que eu sou a mais trabalhadeira”

Logo veio a do meio/ Cheia de tope e de fita:/ “Jorginho case comigo/ Que eu das três sô a mais bonita”

Logo veio a mais nova/ Vistidinho amarelo:/ “Jorginho case comigo/ Que das três sô a flor da terra”

O Jorginho do Sertão:/ É rapaz de pouca luma;/ “Não posso casáco’ as três,/ Ai, eu não caso cum nenhuma”.

Na hora da despedida:/ (...) É que a moreninha chora:/ “Ai, ai, ai, ai”...

Apesar das “vozes” femininas serem retratadas na letra, a canção preserva os sons da masculinidade patriarcal. O humor presente envereda-se na própria trama enunciada, manifestando-se através do rebaixamento das personagens femininas para promover, por sua vez, a ascensão do protagonista, Jorginho, que recusa as ofertas de casamento. Dessa forma, constata-se a preservação da autoridade masculina do pai que oferece as filhas como meio de pagamento e a de Jorginho que tem a possibilidade de aceitar ou refutar a proposta. As personagens femininas, no entanto, permanecem subalternizadas, já que suas subjetividades são retratadas a partir de sua passividade.

Essa verve humorística na música caipira influenciou a geração de duplas que surgiram a partir dos anos de 1930, como Alvarenga e Ranchinho¹⁶. De forma semelhante, o

¹⁵ Trata-se da *Turma Caipira de Cornélio Pires* que, em sua primeira fase, compreendia também: Ferrinho, Sebastião Ortiz, Arlindo Santana e Zico Dias. Mais tarde, muitos destes artistas formariam duplas de sucesso com gravações em rádios e discos, como é o caso de Zico Dias e Ferrinho e Mariano e Caçula. Outras duplas também foram “descobertas” por Cornélio Pires e levadas à capital paulista para as gravadoras, como Tônico e Tinoco.

¹⁶ Formada inicialmente por Murilo de Alvarenga e Diésis dos Anjos Gaia, a dupla iniciou a carreira no circo, em Santos, em 1933. Inicialmente, cantavam “sério” a duas vozes, principalmente tangos e valsinhas, mas depois

humor presente em suas canções também atua nessa lógica: rebaixam-se personagens e/ou localidades – mulheres, políticos e as cidades fundamentalmente – e promove-se a ascensão de outros, o caipira, comumente o homem do campo que possui a sagacidade de analisar as relações urbanas modernas, sejam elas a política, o casamento, as crises econômicas, os conflitos sociais internos e externos, entre outros aspectos.

Nas décadas de 1930 e 1940, Alvarenga e Ranchinho produziram uma série de canções sobre os papéis femininos. Para uma análise mais detalhada, selecionei apenas três de um conjunto vastíssimo de músicas que construiu e consolidou representações femininas¹⁷. Nas apresentações radiofônicas, não era raro a referência da dupla em relação à chamada “mulher moderna”, apresentando-se como resultado dos novos costumes urbanos que contrastavam com os valores da tradição rural.

A música caipira produzida nas cidades proporcionou, em certa medida, maior espaço às mulheres se comparadas com outras sedimentadas pela tradição rural. No entanto, estas ainda eram representadas através da voz da autoridade masculina que, por vezes, as apresentavam em forma de caricaturas grotescas. Assim, permaneciam subalternizadas, pois tais representações invisibilizavam as experiências femininas e, por sua vez, suas subjetividades (SCOTT, 1998). Esse é o caso da moda de viola *A mulher e o rádio*, de 1939. Escrita em parceria com Chiquinho Sales a canção narrada em oitavas fornece uma comicidade que se concentra no recurso utilizado para a produção do riso: a comparação entre as subjetividades e os corpos femininos em relação ao funcionamento de diferentes aparelhos de rádio.

Muié dos 14 ano/ Inté 16 é galena/ Pra entendê esses rádio/ Percisá de muita antena/ 17 a 20 ano/ Num descansa todo ano/ Que nem rádio do vizinho/ Dia e noite tá falano.

De 30 a 40 ano/ Sorterona assim estão/ Cum o rádio sempre ligado/ Que nunca pega estação/ Cuarenta, cinquenta ano/ Que tem o miór cardume/ Namora gordo engomado/ Sem controle de volume.

De cinquenta pro sessenta/ Que co tempo se consome/ É rádio que a gente escuita/ De repente a música some/ De sessenta pro setenta/ É rádio já sem calor/ Além de eletricidade percisá de mulador.

De setenta, oitenta ano/ Esses já não dão mais nada/ Esse rádio tão antigo/ Tá com as árvua já cansada/ Dos oitenta pros noventa/ Tão raro que inté dá dó/ Acaba inté desmontano/ Tá bão pra ir pro brechó¹⁸

perceberam que artisticamente era mais interessante fazer rir do que chorar e adotaram o humor e as vestes caipiras em suas apresentações.

¹⁷ Esse conjunto abrange as canções: *A mulher e o telefone* (1937), *A mulher e o rádio* (1939), *Você não era assim* (1938), *A mulher e o bonde* (1939), *A muié pra cada um* (1939), *A muié e o cinema* (1940), *A mulher e a carta* (1941), *A muié e o relógio* (1941), *A muié e a carne* (1945), *A muié que eu queria* (1948), *A mulher e a política* (1948), *A mulher e os estados* (1948) e *As mulheres e os escritores* (1948).

¹⁸ **A mulher e o rádio**. In: ALVARENGA E RANCHINHO. ODEON - Nº 11776. 10/1939. 78 rotações. Lado A. 3'10". Remasterizado por *Ao chiado brasileiro*.

A canção é precedida de um diálogo entre a dupla e Chiquinho Sales, oralidade que permanece na música caipira gravada em disco. Tal aspecto busca retratar as rodas de viola entre os caipiras de outrora, bem como a causalidade do encontro de compadres, familiares e amigos nos espaços de sociabilidades e lazer predominantemente masculinos da cultura caipira. Na introdução em questão, essa causalidade é retratada com a chegada de Sales com um aparelho de rádio embaixo do braço, compra adquirida por solicitação da sogra. Ali as comparações de diferentes mulheres já começam a ser feitas em relação ao rádio: mulher bonita com marido ciumento “é o tipo do rádio blindado”, a leviana “é um rádio que tá sempre em perigo de curto circuitito”, a loira “é um aparelho de rádio que as lâmpada demora pra isquentá”, as morenas “só dá no prijuízo, tá sempre com as válvulas queimada”, a não-mentirosa “é um aparelho de rádio que ainda não inventaram” e a ignorante “é o tipo de aparelho de onda curta”.

Na canção, cada estrofe articula duas piadas jocosamente formuladas a partir da relação entre diferentes faixas etárias com as características tidas como femininas (14-16 anos: mulher confusa/ 17-20: mulher falante/ 30-40: mulher que quer casar/ 40-50: mulher que grita) e o funcionamento sexual dos corpos femininos (50-60-70: mulher sem libido, na menopausa/ 70-80: mulher cansada e 80-90: mulher sem valor).

Em *A mulher e o bonde*, de 1939, a lógica humorística persiste: o riso se configura pelas características negativas atribuídas às mulheres, distinguindo-se apenas o agente selecionado para a comparação, o bonde. Estruturada em sextilhas, essa moda de viola acrescenta aos estereótipos femininos as distinções de estado civil, mulher casada, moça solteira, mulher velha solteira; e as peculiaridades físicas, mulher gorda e mulher feia.

*A muier é como o bonde/ Que são iguar no serviço/ A mulher corre perigo/ E o bonde tem picipício/ O bonde tem tabuleta/ E a muier tem compromisso.
Muier casada e fier/ Foi pra isso que casou/ Tem a hora do serviço/ Pra isso se contratou/ É um bonde que caminha/ Chega no ponto e parou.
Muier gorda passeando/ É bonde que toca andá/ Gordura por todo canto/ Não pode mais engordar/ É bonde superlotado/ Não ixeste mais lugar.
Moça sortera que passa/ Namorano o dia inteiro/ Nem percura pelo um home/ Vê quarqué rapaz sortero/ A gente logo adivinha/ É bonde sem motorneiro.
Muié véia sorteron/ Cara de grande amargura/ Vem na rua passeando/ Mostrando sua feiúra/ É um bonde bem barato/ É um bonde cara-dura.¹⁹*

Entre as caricaturas construídas, duas se sobressaem em função dos valores tradicionais aplicados em seu julgamento: a mulher casada e fiel que realiza devidamente suas

¹⁹ **A mulher e o bonde.** In: ALVARENGA E RANCHINHO. ODEON - Nº 11808. 12/1939. 78 rotações. Lado B. 2'54". Remasterizado por *Ao chiado brasileiro*.

obrigações domésticas contrasta com a moça solteira que muito namora e, por esse motivo, é comparada ao bonde sem motorneiro (condutor desse transporte), isto é, sem a direção da autoridade masculina exercida pelo pai e/ou pelo marido. Na comparação desses versos, fica clara a preferência quanto ao “tipo” de mulher que é idealizada, bem como os papéis femininos que essa deveria exercer. Essas representações ainda ressoam no imaginário presente através de antinomias que classificam as “mulheres que são pra casar” e as “mulheres que não são pra casar”.

Interessante observar que, se Alvarenga e Ranchinho enfatizavam a existência da chamada “mulher moderna” nos programas radiofônicos, eles compactuavam em alguma medida com o imaginário popular sobre as representações dos papéis femininos e das feminilidades naquele momento de transformação. A partir da década de 1920, conforme Caulfield (2000), as mulheres que passaram a ser vistas como “modernas” estavam submetidas a um julgamento moral, sendo, muitas vezes, consideradas suspeitas.

A crescente publicização das figuras femininas no pós-1^o Guerra Mundial gerou um debate intenso entre vários campos sociais e profissionais que se concentraram na definição do conceito de honra e moral. Enquanto para alguns essas categorias deveriam continuar assentadas nas tradições de outrora e, por isso, lamentavam “o declínio da família, dos valores, alegando que a ‘mulher moderna’ tornar-se-ia carente de virtudes”, outros atores sociais “procuravam incorporar as transformações sociais por que passavam a fim de interpretar os conceitos de honestidade e virgindade” (RINALDI, 2015).

É justamente nesse contexto de transição marcado pelo jogo de forças expresso por esse debate sociocultural que Alvarenga e Ranchinho lançaram seus apontamentos sobre as transformações verificadas, ora apoiando determinados valores que reificavam a ética, moral e os “bons” costumes de outrora, ora abrindo-se para a reflexão e diálogo sobre os novos comportamentos e valores femininos que estavam surgindo.

Como destacado, é fato que os novos tempos trouxeram mudanças nos hábitos e costumes, criando novas virtudes femininas. A passividade, submissão, doçura que antes caracterizavam as mulheres não mais se relacionam com a mulher-moderna. Essa maior “liberdade” também está intrínseca aos acontecimentos dos anos de 1930 e 1940. Ela reflete diretamente a conquista feminina do direito ao voto e de se candidatar a cargos públicos nos anos 1930 e, a partir dos anos 1940, o crescimento da incorporação do trabalho feminino em ocupações mais diversas, incluindo o meio artístico, antes dominados majoritariamente por homens. Esses novos posicionamentos sociais alcançados pelas mulheres tornaram múltiplas as possibilidades de suas vivências, questão essa que pode ser percebida através do aumento

de sua vaidade incentivada pelas indústrias de cosméticos e pelas “estrelas” do rádio e do cinema.

O samba “sério” *Você não era assim*, feito por Alvarenga e Ranchinho em parceria com José Fernandes, lançado em 1936, trabalha, de forma mais explícita, essas mudanças nos modos femininos. A alteração dos costumes se expressa pela *vaidade, boemia e inversão de valores* no ambiente doméstico, já que a mulher passou a *pisar forte e falar grosso*, posturas consideradas estranhas a ela. O caráter mais “ajuizado” da canção se justifica pelo uso restrito do recurso cômico, pois esse se limita em expressar o contraste entre os costumes novos e antigos a partir de uma linguagem urbana, sem vestígios do dialeto caipira caricaturizado²⁰.

[Refrão] *Que razão tem você/ Pra falar mal de mim/ Você está pensando que é gente/ Você antigamente não era assim.*
 (...) *Lá na Penha circular/ Você era de outro jeito/ Em vez de falar de mim/ Me tratava com respeito/ Não gostava de bebida/ E não tinha essa vaidade/ O culpado sou eu mesmo/ Por lhe trazer pra cidade.*
 (...) *Admito que você/ Trate de se endireitar/ Porque você tem tanto orgulho/ Que nem sabe conversar/ Pisa forte e fala grosso/ Não cumprimenta ninguém/ Só conversa em dinheiro e anda sempre sem vintém.*²¹

Na canção, a cidade é tomada em outros sentidos e propõe uma visualização mais precisa de seus espaços físicos -a *Penha circular*- e das relações sociais estabelecidas nos mesmos. Na queixa do marido, eu lírico da canção, é possível encontrar orações que acenam diretamente para a mudança comportamental feminina: *você antigamente não era assim, você está pensando que é gente* ou *você era de outro jeito*. Os responsáveis apontados são o próprio marido e a *cidade*, como se constata nos versos *o culpado sou eu mesmo por lhe trazer pra cidade*. O marido, no desfecho da canção, solicita que sua esposa volte a ser como era antes, endireitando-se. Semelhante a anterior, essa canção está repleta por juízo de valores construídos a partir da relação passado-rural e presente-cidade: a mulher que agora pisa forte e fala grosso deve voltar a ser uma “mulher direita” como antigamente, isto é, submissa, passiva, silenciada, a-sujeitada no lugar que lhe era designado: a casa, o espaço privado.

No Brasil, a autoridade patriarcal dos tempos da colônia e do Império ressoou (e ainda ressoa) no contexto republicano. Nas cidades não era diferente. O samba também dançou e narrou esse contexto de transformações, basta lembrarmos *Ai que saudades da Amélia*, de Mário Lago e Aaulfo Alves, gravado pelo último em 1942. O sentimento saudosista expresso

²⁰ O samba é considerado um gênero musical fundamentalmente urbano, apesar de possuir raízes em sonoridades rurais. Em músicas urbanas, a dupla não utilizava o sotaque caipira caricaturizado (recurso empregado não só para a produção do riso – via estranhamento, mas da crítica aos valores urbanos, por exemplo, um advogado comumente era referenciado pela dupla como uma pessoa *destruída*, ao invés de *instruída*), deixando esse para os gêneros relativos ao mundo rural, como as modas de viola já citadas.

²¹ *Você não era assim*. IN: ALVARENGA E RANCHINHO. *Violeiro Triste*. Op. cit. Faixa 04. 2’43”.

pela mulher “de verdade” que exercia plenamente o seu papel diante da nova e diferente mulher que recusa a passividade e estabelece suas exigências ao marido também revela essas paisagens sonoras permeadas pelas mudanças nos modos e costumes femininos.

Em um dos programas de auditório da Rádio Nacional do Rio de Janeiro realizados pela dupla em análise, Ranchinho conta um “causo” sobre sua nova mulher, essa que é uma verdadeira Amélia, mas diferente em alguns aspectos:

Ranchinho: Ah, mas eu casei com uma muié que é uma verdadeira Amélia.

Alvarenga: Ah, que nada!

(...)R: Imagina vancê que eu casei e levo a merma vida de sorteiro..

A: O mermo rejumi?!

R: É... (...) Fico até tarde da noite na rua chego em casa uma, duas, três...Até quatro horas da minhã eu tenho chegado em casa.

A: E sua muié não fala nada, cumpadi?

R: Não, ela chega depois de mim. (risos)²²

O riso produzido se expressa por meio do contraste entre mudanças e permanências nos costumes: há a continuidade da *mulher-Amélia*, entendida como aquela dedicada exclusivamente aos cuidados domésticos; por outro lado verifica-se que seu comportamento assinala também algumas mudanças, pois seu universo não se limita mais somente ao espaço privado. Desse modo, o lazer e o espaço público, adquiriram importância nas vivências femininas e esse enredo sugere a coexistência de mulheres que executam suas atividades domésticas e, ao mesmo tempo, dedicam-se ao lazer e às suas necessidades. O elemento risível é próprio Ranchinho que se presta a rir de si mesmo diante da situação vivenciada em que a mulher goza das mesmas (ou até maiores) liberdades que ele.

Os “causos” e anedotas contados pela dupla apresentavam maior flexibilidade na representação da “mulher moderna”. Diferentemente da música caipira fundamentada por sua estrutura modal, pela tradição patriarcal e tratada como herança a ser cultuada e difundida, os programas radiofônicos ofereciam maior liberdade na criação artística, pois os números apresentados geralmente versavam sobre temas que contemplassem a construção de um retrato “sociológico” dos modos e costumes em voga²³. A produção artística de Alvarenga e Ranchinho apresenta-se, dessa forma, como testemunho desse momento de transição marcado pelos valores de outrora, arraigados no imaginário social, e as novas práticas, modos e costumes ensejados no meio urbano.

²² Collector-s Editora. *Assim era o rádio. Alvarenga e Ranchinho. nº 2*. 11/03/47.

²³ A transformação verificada no universo radiofônico nos anos de 1930 e 1940 com a popularização de suas programações valeu-se da influência de outras áreas artísticas como o circo, o cinema e o teatro de revistas, fato esse que contribuiu para as atuações da dupla nos programas de auditórios que se utilizavam do escopo das apresentações circenses e do teatro de revistas (esse último que Alvarenga e Ranchinho também possuíam experiências artísticas) para estabelecer maior interação com o público.

Torna-se importante ressaltar que isso não significa uma mudança de valores da própria dupla, já que outros números apresentados revelam a permanência da tradição patriarcal e da naturalização das desigualdades. No mesmo programa radiofônico, Alvarenga queixa-se com seu parceiro em relação à sua esposa. Essa, segundo ele, é muito nervosa, faz “cena” em todo lugar. Ao perceber a aflição de Alvarenga, Ranchinho recomenda tratá-la com remédios da flora medicinal. Não entendendo bem o que aquilo queria dizer, Alvarenga lhe questiona: “- Ah, dá um chá de foia?!” De imediato, Ranchinho lhe responde: “- Foia? (*risos*) Já viu trata muier com foia? (*risos*) Dá um chá de porrete que ela sara logo! (*risos*)”²⁴.

Esse é o número mais alarmante que a dupla produziu. O elemento risível é apresentado pela autoridade da força física masculina e, a partir dele, a violência contra a mulher é naturalizada, pois é apresentada como “cura” frente ao seu mal humor. A autoridade masculina é referenciada como corretivo ao mau comportamento feminino e aplaudido por isso. Os risos do auditório confirmam o longo caminho que tínhamos – e ainda temos - que percorrer para transgredir os padrões de gênero arraigados na sociedade brasileira.

Quando os ruídos se transformam em música:

Considerações reflexivas

Nos anos de 1930/1940, os novos posicionamentos sociais assumidos no espaço urbano por um número crescente de mulheres embaralharam o jogo de cartas marcadas da tradicional divisão sexual do trabalho e, por sua vez, os novos lugares sociais ocupados pelas mulheres. Tais transformações são retratadas nas canções, tendo em vista que “a música ensaia e antecipa aquelas transformações que estão se dando, que vão se dar, ou que deveriam se dar, na sociedade” (WISNIK, 1989, p. 13).

Na produção artística de Alvarenga e Ranchinho, humor e música apresentam-se enquanto conjunto analítico de significados que ultrapassa a concepção restrita de “um estado de espírito”, abrangendo, dessa forma, um sentido mais amplo, de “visão de mundo” (SALIBA, 2002, p. 15), apresentando-se a partir de símbolos culturais “que evocam representações simbólicas (...) e afirmam de maneira categórica e inequívoca o significado do homem e da mulher, do masculino e do feminino” (SCOTT, 1995, p. 86).

Dessa forma, a dupla pouco avançou nas abordagens referentes as questões de gênero, dando sequência à naturalização das desigualdades, à invisibilização e normatização das experiências, ridicularizando as diferenças. Alvarenga e Ranchinho consolidaram os

²⁴ Collector-s Editora. *Assim era o rádio. Alvarenga e Ranchinho. nº 2.* 11/03/47.

paradigmas históricos atribuídos aos papéis femininos, concebendo-os a partir de sua fixidez e não como “constructos subjetivos” (SCOTT, 1995, p. 82) que se alteram a partir dos contextos em que estão inseridos.

Nesse sentido, os sons da autoridade patriarcal enunciados pelas canções analisadas manifestam-se através de “um grande poder de atuação sobre o corpo e a mente, sobre a consciência e o inconsciente, numa espécie de eficácia simbólica” (WISNIK, 1989, p. 30). Assim, o esforço empregado no rebaixamento das personagens femininas visa silenciar possíveis ruídos que incorporaram novos costumes, aquele esforço constante em expurgá-los para manter os sons dominantes da norma vigente.

Até hoje a música caipira e sertaneja conservam muitos elementos da tradição patriarcal. As mulheres e os conflitos de gênero continuaram inviabilizados e neutralizados na música caipira através dos falsetes. Aliás, tal recurso persistiu para além dos anos de 1950 através das duplas da chamada *Jovem Música Sertaneja*, como Zezé Di Camargo e Luciano, Chitãozinho e Xororó e Leandro e Leonardo.

Apesar disso, a história da música registrou algumas personalidades femininas que, assim como Inezita Barroso, arriscaram-se nesse gênero musical predominantemente masculino: Ana Eufrosina da Silva Santos (Inhana) estabeleceu parceria com seu companheiro formando a dupla *Cascatinha e Inhana* a partir dos anos de 1940, ficando conhecidos através da guarânia *Índia* (1952); a primeira dupla feminina foi formada pelas *Irmãs Castro* (1940), Maria de Jesus Castro e Lourdes Amaral Castro, até hoje lembradas pelo sucesso *Beijinho Doce* (1945); em seguida apareceram as *Irmãs Galvão*, nos anos de 1950, constituída por Marilene Galvão e Mary Zuli Galvão. Essa última apresentou a principal causa do fim precoce de diversas duplas femininas caipiras que surgiram junto com elas – as obrigações exigidas pelos homens em função do casamento:

a dupla feminina chegava e, quando ficava famosa, aparecia aquele ‘bonitinho’, ‘maravilhoso’, ‘glorioso’ que dizia: ‘Eu vou casar com você, mas você não vai mais cantar...’ e ela parava. Muitas acabaram assim, como as Prima Miranda. Quando a colega aparecia com uma aliancinha, pronto! A gente já sabia que ia largar tudo (apud NEPOMUCENO, 1999, p. 151).

Ao lado de nomes como Tião Carreiro, Renato Teixeira e Almir Sater, a única mulher que figura numa lista de violeiros mais habilidosos do Brasil é Helena Meireles. De personalidade ímpar, Meireles revelou o preconceito dos pais em relação à sua afinidade com a viola: “Mulher que aprende a tocar, vai roçar nos homens e virar quenga, mulher da vida” (apud NEPOMUCENO, 1999, p. 400). Ela, porém, superou os preconceitos, saiu da casa dos pais e se aventurou pelo mundo. Ainda que tenha se casado duas vezes, sua verdadeira

parceria sempre foi a viola que lhe concedia a liberdade de ser quem é realmente: “Fui mulher que nasci para aguentar paradas duras, porque nunca aceitei ser mandada por homem. Nasci prá ser eu, resolver tudo, em qualquer lugar do mundo” (*apud* NEPOMUCENO, 1999, p. 405).

Em especial produzido pelo quadro *Bem Sertanejo* (2014) Roberta Miranda conta as dificuldades enfrentadas em sua recepção ao meio artístico. Ao percorrer o universo fonográfico para mostrar seu trabalho de composição, entregou a fita-demo à pessoa responsável e, ao virar as costas, ouviu a mesma ser descartada no lixo. O descaso justificava-se, ainda (anos de 1980!), pelo fato de ser mulher. A canção desprezada, *De igual para igual*, foi gravada por Matogrosso e Mathias em 1985, mesmo ano de *Majestade o sabiá*, cuja gravação foi feita por Jair Rodrigues em parceria com Chitãozinho e Xororó e também era de sua autoria. O sucesso dessas canções levou as gravadoras a procurá-la: em 1986 gravou seu primeiro álbum que alcançou 1,5 milhão de discos vendidos.

Assim como Wisnik destaca, o potencial ordenador do som vigente constitui-se a partir da “presença e ausência e está, por menos que isso apareça, permeado de silêncio” (1989, p. 18). Esses silêncios são naturalizados e estão arraigados em práticas culturais como a música caipira. A música sertaneja contemporânea, em quase todas as suas variáveis, perpetua as tradicionais relações de gêneros ditadas pelo poder patriarcal. Como podemos perceber, gradualmente, alguns ruídos ressoam sobre esses paradigmas e ameaçam o poder dominante. A música sertaneja transgrediu os limites da Paulistânia e tem ousado em algumas modalidades, seja através do *sertanejo rosa* como também do retorno de duplas femininas, como é o caso da dupla Simone e Simara que alcançou a visibilidade artística por meio do clipe de *Ele bate nela* (2014), canção que denuncia o problema da violência doméstica contra a mulher.

Os sons da autoridade patriarcal até hoje buscam neutralizar os conflitos de gênero, atribuindo-lhes uma aparente harmonia social ou a aceitação tácita das relações de poder estabelecidas. Aos mais aficionados pela tradição autêntica e identificados com a cultura patriarcal, certamente essas novas experiências estrondam seus tímpanos conservadores. Os exemplos acima citados são somente alguns dentre tantos ruídos dissonantes que se transformaram, enfim, em música, produzindo sua visibilidade audível a todas/os, quer gostem, quer não.

Referências Bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó-SC: Argos, 2009.
- CALDAS, Waldenyr. *O que é música sertaneja*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987.
- _____. *Acorde na aurora: música sertaneja e indústria cultural*. São Paulo: Ed. Nacional, 1979.
- CANDIDO, Antônio. *Os parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida*. , 8ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1971.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Literatura Oral no Brasil*. 3ª ed. Belo Horizonte / São Paulo: Editora Itatiaia / Editora da Universidade de São Paulo, 1984.
- CAULFIELD, S. *Em defesa da honra: moralidade, modernidade e nação no Rio de Janeiro, 1918-1940*. Campinas, Ed. da UNICAMP, 2000.
- DUARTE, Geni Rosa. *Múltiplas vozes no ar: o rádio em SP nos anos de 30 e 40*. Tese de Doutorado. PUC/São Paulo, 2000.
- HOLLANDA, Sérgio Buarque de. *Monções*. 3ª ed. ampliada. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- MACHADO, Jorge. Reflexões sobre o Tempo Social. In: *Revista Temática Kairós Gerontologia*, vol. 15, nº especial 13, 2012, p. 11-22.
- MARANHAO FILHO, Eduardo Meinberg de Albuquerque. Por uma História do tempo Presente: uma história de nós mesmos. IN: *Fronteiras: Revista Catarinense de História*, Florianópolis, n.17, p.137-151.
- MARTINS, José de Souza. A proibição da língua brasileira. In: *Folha de S. Paulo*, 20/7/03
- _____. Música sertaneja: a dissimulação na linguagem dos humilhados. In: *Capitalismo e tradicionalismo – Estudos sobre as contradições da sociedade agrária no Brasil*. São Paulo: Pioneira, 1975.
- MORAES, José Geraldo Vinci de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. *Revista Brasileira de História*. v. 20, n.39. São Paulo, 2000, p. 203-221.
- NEPOMUCENO, Rosa. *Música caipira: da roça ao rodeio*. São Paulo: Ed. 34, 1999.
- PERROT, Michele. *Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- PIRES, Cornélio. *Quem conta um conto...* Itu-SP: Ottoni, 2002.
- RIBEIRO, Arilda Ines Miranda. Mulheres Educadas na Colônia. In: LOPES, Eliane Marta Teixeira; FILHO, Luciano Mendes de Faria; VEIGA, Cynthia Greive (Orgs.). *500 Anos de Educação no Brasil*. 2. ed. Belo Horizonte, MG: Autêntica, 2000, p. 79-94.

RINALDI, Alessandra de Andrade. *Sexualização do crime no Brasil: um estudo sobre a criminalidade feminina no contexto das relações amorosas (1890-1940)*. Rio de Janeiro: Mauad X: FAPERJ, 2015.

SALIBA, Elis Thomé. *Raízes do riso: a representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo, Companhia das Letras, 2002.

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

SCOTT, Joan W. A Invisibilidade da Experiência. *Projeto História* 16, São Paulo, fevereiro de 1998, p. 297-325.

_____. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação & Realidade*. Porto Alegre, vol. 20, nº 2, jul./dez. 1995, pp. 71-99.

THOMPSON, E. P. Tempo, disciplina de trabalho e capitalismo industrial. In: *Costumes em comum*. São Paulo: Editora Schwarcz, 1998, p. 267 – 304.

TINHORÃO, José Ramos. Música sertaneja é esse negócio. In: *Cultura Popular: Temas e Questões*, Editora 34, 2ª Edição, 2006.

VILELA, Ivan. Vem viola, vem cantando. In: *Estudos avançados*, vol.24, n.69, 2010, pp. 323-347.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Documentos sonoros

A mulher e o bonde. In: *Alvarenga e Ranchinho*, Odeon - Nº 11808. 12/1939. 78 rotações. Lado B. 2'54''. Remasterizado por Ao chiado brasileiro.

A mulher e o rádio. In: *Alvarenga e Ranchinho*, Odeon - Nº 11776. 10/1939. 78 rotações. Lado A. 3'10''. Remasterizado por Ao chiado brasileiro.

Collector-s Editora. In: *Assim era o rádio: Alvarenga e Ranchinho*. nº 2. 11/03/47.

Jorginho do sertão. In: *Série Cornélio Pires*. Columbia, Nº 20006, 10/1929. 78 rotações. Remasterizado. Acervo próprio. 3'18''.

Você não era assim. IN: ALVARENGA E RANCHINHO. *Violeiro Triste*. 2000. Faixa 04. 2'43''.

Documentos audiovisuais

Bem Sertanejo. *Programa Fantástico*. Rio de Janeiro: TV Globo, agosto de 2014.

TONICO E TINOCO. *Ensaio*. São Paulo: TV Cultura, 07/05/1991.