

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO OESTE DO PARANÁ
CAMPUS DE MARECHAL CÂNDIDO RONDON
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
HISTÓRIA, PODER E PRÁTICAS SOCIAIS

LAYS MATIAS MAZOTI

“SEM ORDI NÃO HÁ PORGUEÇO E NÓIS SÊMO DESORDERO!”
HUMOR, PARÓDIA E VIDA URBANA EM ALVARENGA E RANCHINHO
(1930/40)

MARECHAL CÂNDIDO RONDON/PR

2011

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO OESTE DO PARANÁ
CAMPUS DE MARECHAL CÂNDIDO RONDON
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
HISTÓRIA, PODER E PRÁTICAS SOCIAIS

LAYS MATIAS MAZOTI

“SEM ORDI NÃO HÁ PORGUEÇO E NÓIS SÊMO DESORDERO!”
HUMOR, PARÓDIA E VIDA URBANA EM ALVARENGA E RANCHINHO
(1930/40)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História – História, Poder e Práticas Sociais, da Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Campus de Marechal Cândido Rondon-PR, como requisito para obtenção do título de Mestre em História.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Geni Rosa Duarte

MARECHAL CÂNDIDO RONDON/PR

2011

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
(Biblioteca da UNIOESTE – Campus de Marechal Cândido Rondon – PR., Brasil)

M47s Mazoti, Lays Matias
"Sem ordi não há porqueço e nós sêmo disordero!": humor,
paródia e vida urbana em Alvarenga e Ranchinho (1930/40) /
Lays Matias Mazoti - Marechal Cândido Rondon, 2011.
180 p

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Geni Rosa Duarte

Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Estadual
do Oeste do Paraná, Campus de Marechal Cândido Rondon, 2011.

1. *Alvarenga e Ranchinho - Música caipira.* 2. Vida
urbana. 3. Música caipira - Humor. 4. Música caipira -
Sátira. 5. Música caipira - Paródia I. Universidade
Estadual do Oeste do Paraná. II. Título.

CDD 22.ed. 781.642
307.76
CIP-NBR 12899

Ficha catalográfica elaborada por Marcia Elisa Sbaraini Leitzke CRB-9/539



unioeste

Universidade Estadual do Oeste do Paraná

Campus de Marechal Cândido Rondon - CNPJ 78680337/0003-46

Rua Pernambuco, 1777 - Centro - Cx. P. 91 - <http://www.unioeste.br>

Fone: (45) 3284-7878 - Fax: (45) 3284-7879 - CEP 85960-000

Marechal Cândido Rondon - PR.

Programa de Pós-Graduação em História - Nível Mestrado

Reconhecido pela Portaria Ministerial – MEC, nº 524, de 29/04/2008, publicada no DOU de 30/04/2008



Estado do Paraná

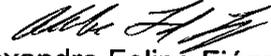
ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM HISTÓRIA

Ao três dias do mês de setembro de 2011, às 09:00 horas, na sala de aula do mestrado (nº 60) da Universidade Estadual do Oeste do Paraná – Campus de Marechal Cândido Rondon – UNIOESTE, reuniu-se, em sessão pública, a Banca Examinadora da Defesa de Dissertação de Mestrado em História constituída pelos professores Dr^a Geni Rosa Duarte (Orientadora) (UNIOESTE), Dr^a Tânia da Costa Garcia (UNESP), Dr. Alexandre Felipe Fiúza (UNIOESTE) e Dr. Robson Laverdi (UNIOESTE), para avaliarem o trabalho “*Sem ordi não há porgueço e nós sêmo desordeiro! Humor, paródia e vida urbana em Alvarenga e Ranchinho (1930/40)*”, apresentado pela pós-graduanda **Lays Matias Mazoti** para a obtenção do título de “Mestre em História” do Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em História da UNIOESTE, Campus de Marechal Cândido Rondon. A banca examinadora considerou o trabalho aprovado. Nada mais havendo a constar, eu Geni Rosa Duarte, orientadora do trabalho, lavrei a presente ata que vai assinada por mim, pelos demais membros da banca examinadora e pela pós-graduanda avaliada.

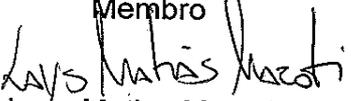
Marechal Cândido Rondon, 03 de setembro de 2011.


Geni Rosa Duarte
Orientadora


Tânia da Costa Garcia
Membro


Alexandre Felipe Fiúza
Membro


Robson Laverdi
Membro


Lays Matias Mazoti
pós-graduanda



unioeste

Universidade Estadual do Oeste do Paraná

Campus de Marechal Cândido Rondon - CNPJ 78680337/0003-46

Rua Pernambuco, 1777 - Centro - Cx. P. 91 - <http://www.unioeste.br>

Fone: (45) 3284-7878 - Fax: (45) 3284-7879 - CEP 85960-000

Marechal Cândido Rondon - PR.



Estado do Paraná

**PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA – PPGH
UNIOESTE**

PARECER DESCRITIVO

Título da Dissertação: *“Sem ordi não há porgueço e nós sêmo desordeiro!'
Humor, paródia e vida urbana em Alvarenga e Ranchinho (1930/40)”*.

Nome do concluinte: **Lays Matias Mazoti**

Integrantes da Banca:

1. Prof^a Dr^a Geni Rosa Duarte (orientadora)
2. Prof^a Dr^a Tânia da Costa Garcia (UNESP),
3. Prof. Dr. Alexandre Felipe Fiúza (UNIOESTE)
4. Prof. Dr. Robson Laverdi

Parecer:

<p>A banca ressaltou a originalidade do tema pesquisado e valorizou o enfrentamento das questões frente as involutivismo frente à bibliografia sobre o assunto. Ressaltou também a importância da contribuição para a bibliografia que trata do período, a partir da produção atual.</p>
--

Marechal Cândido Rondon, 03 de setembro de 2011.

*Ao meu sorriso mais sincero,
Patrícia, com amor e carinho.*

AGRADECIMENTOS

Não foi fácil chegar até aqui. Mas quando finalmente a conclusão parece estar próxima nos lembramos daqueles que deixaram o caminho menos tortuoso, tornando-se necessário agradecer cada auxílio, atenção ou gesto de carinho prestado.

Aos meus pais, esses que, mesmo sem compreender, de fato, minhas escolhas pessoais me apoiaram durante esse trajeto acadêmico. A minha “mãe intelectual”, querida orientadora, Geni, por nossas discussões sempre profícuas, por todo auxílio, carinho e atenção prestado, meu sincero muito obrigada.

Ao casal de amigos e professores, Vitor e Celma, os quais muito me ensinaram e me incentivaram durante a graduação. Muito de nossas conversas em classe e extraclasse ainda permanece em minha memória enquanto ensinamento intelectual, de conduta enquanto profissional e também pessoal.

Ao professor Robson, por seus ensinamentos em sala, sua amizade e aos projetos que ainda podemos executar em parceria, visando sempre promover maior conhecimento e respeito sobre a diversidade. Ao Júlio, o qual me deu, por meio de suas performances, boas doses de humor nos momentos finais da dissertação.

As professoras Yonissa e Méri, da linha de Práticas Culturais e Identidades, essa que, por meio de debates em aula ou no seminário de pesquisa adicionaram contribuições importantes ao trabalho. Aos componentes da banca de qualificação e defesa, Robson, Alexandre Fiuza, Geni e Tânia da Costa Garcia, muito obrigada pelas preciosas indicações sugeridas para o trabalho.

Aos amigos de curso, Guto, Silvia, Francisco, German e Márcia, os responsáveis por tornar menos fatigante a saga do pensamento e da pesquisa através dos nossos deliciosos devaneios etílicos.

Ao colega e pesquisador da música caipira Israel Lopes. Com sua dedicada atenção trocamos importantes informações que enriqueceram o trabalho, além do livro sobre Cornélio Pires ofertado e também pelas fontes enviadas a mim, por correio.

Por último e mais importante sempre está aquela pessoa que se apresenta como uma das razões de nossa dedicação e esforço para se realizar um bom trabalho. A paciência, carinho, atenção e amor de Patrícia, que tem, nesses últimos tempos, me aguentado no bom e no mau humor, meu carinhoso agradecimento.

*Nós tamo aqui, aqui, aqui
Pra fazê vancêis, vancêis, se rir
Nóis pede um favor, favor, favor
Sorria um bucado, bucado, bucado
Senão nóis tá mar, tá mar, tá mar
Nóis perde o imprego, o imprego, o imprego
Pegar no pesado, no pesado
Nóis não tamo acostumado
(...)*

Collector-s Editora. *Assim era o rádio. Alvarenga e Ranchinho. nº 2.*

O humorismo alivia-nos das vicissitudes da vida, ativando o nosso senso de proporção e revelando-nos que a seriedade exagerada tende ao absurdo.

Charles Chaplin

Resumo

A representação humorística da história brasileira sempre pôde ser percebida em diversos formatos artísticos: imagens, filmes, textos literários, peças teatrais e também na música. Na música popular, ultrapassando a concepção do ato de se contar “piadas”, assumiu, por vezes, um caráter cênico, performático e caricatural. Pensando sobre essa questão, busco nesse trabalho analisar as principais produções humorísticas da dupla caipira Alvarenga e Ranchinho, atentando-se, sobretudo, a articulação entre os recursos cômicos utilizados – sátira e paródia - com as questões vigentes no meio social das décadas de 1930 e 1940. Esses aspectos foram pensados a partir do campo das diversas transformações sócio-culturais que vigoravam naquele momento, uma vez que foi a partir dessas próprias mudanças que a música caipira pôde encontrar espaço para enfrentar os preconceitos citadinos - via apropriação humorística dessa “nova” representação do caipira – garantindo, assim, sua própria identidade.

Palavras-chave: 1) Humor; 2) Música caipira; 3) Sátira; 4) Paródia; 5) Vida urbana; 6) Alvarenga e Ranchinho

Abstract

The humorous representation of the Brazilian history could always be perceived in several artistic formats: images, movies, literary texts, theatrical pieces and also in the music. In the folk music, beyond the conception the act of telling “jokes”, it was assumed, sporadically, a character scenic, performative and grotesquely. Thinking on this question, I seek in this work to analyze the main humorous productions of the hillbilly duo partner, observing, especially, a articulation between comic features used - satire and parody - with the current issues in the social environment of the 1930s and 1940s. However, you must understand artistic production within the field of various socio-cultural transformations that prevailed at the time, once it was from these very changes that hillbilly music could find space to face the urban prejudice city – through appropriation of this “new” representation of the hillbilly – ensuring, this way, its own identity.

Keywords: 1) Humor; 2) Hillbilly music; 3) Satire; 4) Parody; 5) Urban life; 6) Alvarenga e Ranchinho

Lista de Ilustrações

<i>Figura 1</i> - Alvarenga e Ranchinho (Murilo Alvarenga e Diésis dos Anjos Gaia) no começo da carreira. Foto de Sibely Vieira. s/d.	26
<i>Figura 2</i> - Caricatura de Cornélio Pires por Bruno Venâncio, 2007	45
<i>Figura 3</i> - Alvarenga e Ranchinho antes e depois da adoção do traje e personagem caipira ..	68
<i>Figura 4</i> - Auditório da Rádio Nacional. Foto do Arquivo Rádio Nacional do Rio de Janeiro, s/d	75
<i>Figura 5</i> - Propaganda da brilhantina Glostora da década de 1940 com Alvarenga e Ranchinho.....	81

SUMÁRIO

Introdução	13
1. O caipira vai para a cidade: Alvarenga e Ranchinho na rota de Cornélio Pires	24
1.1. O que é, o que é: Um mineiro-paulista trapezista e um baixinho seresteiro? Uma dupla caipira!.....	24
1.2. Da “roça” para o livro: O caipira na literatura regionalista de Monteiro Lobato e Cornélio Pires	29
1.3. O caipira e a moda de viola na cena fonográfica	37
2. Da arena do circo ao palco dos programas de auditório da Rádio Nacional: Alvarenga e Ranchinho e a politização na cena radiofônica	59
2.1. E o samba abre-alas para Alvarenga e Ranchinho.....	65
2.2. Rádio Nacional do Rio de Janeiro: Alvarenga e Ranchinho nos programas de auditório	73
2.3. A batalha no front: Alvarenga e Ranchinho e a Segunda Guerra Mundial	89
3. No burburinho das metrópoles: a cidade como observatório social	102
3.1. Caipira ou sertaneja? Uma leitura musical para além de uma análise sociologicamente econômica e urbana	102
3.2. (Re)inventando a cidade e sua “modernidade”: a verve humorística de Alvarenga e Ranchinho	122
Considerações finais	145
Referências	148
ANEXO.....	156

INTRODUÇÃO

Quando pensamos no caipira, muitas vezes, a imagem por nós projetada revela um sujeito desprovido de “bons” adjetivos. Sua imagem oscila entre o “bom selvagem” e o preguiçoso. Essas representações, no entanto, são frutos do tempo histórico em que foram produzidas. Se durante o século XIX o caipira foi marcado por um viés romântico, enfatizado pelo caráter de tradição presente em seu modo de vida “natural”, no fim desse mesmo século e início do seguinte suas características mudariam de acordo com o novo tempo histórico que se inauguraria. A *Belle Époque*, com toda sua marcha civilizadora e modernizadora, traçou o caipira por tons pessimistas, associando-o a um passado rural, escravista e, portanto, arcaico, atrasado.

Comumente, esse personagem ainda é retratado como preguiçoso, tímido, apático, dada a força com que a produção do Jeca, do escritor Monteiro Lobato exerceu no imaginário popular. Tal personagem atravessaria diversas fases, uma vez que sua caracterização negativa foi relativizada ao longo do tempo, tendo em vista a aposta em sua regeneração através de medidas educativas e sanitárias.

O Jeca Tatu de *Urupês* se tornou a representação mais conhecida desse personagem, fazendo, de início, uma crítica à sua cultura e seus valores. Mais tarde, o escritor relativizaria sua descrição, recriando-o através de *Jeca Tatuzinho*, de 1924 do laboratório *Fontoura*, como produto do atraso e das deficiências, ou melhor, uma questão de saúde pública. Em sua última fase, o Jeca Tatu se transformaria, em 1947, no *Zé Brasil*, perdendo força literária, mas ganhando tons doutrinários. Se nos momentos anteriores, Monteiro Lobato concentrou a discussão dos males do personagem na figura do trabalhador rural ou no país, através de *Zé Brasil*, a responsabilidade da condição do Jeca fora atribuída à ação das classes dominantes e da estrutura fundiária brasileira no período¹.

Diferentemente dessa abordagem, temos a produção literária e musical efetuada, primeiramente, pelo folclorista, conferencista e escritor Cornélio Pires e, mais tarde, por outros músicos, como os humoristas Murilo Alvarenga e Diésis dos Anjos Gaia, o Ranchinho, objeto dessa dissertação. Nessas produções, pode-se perceber o viés romântico e idealizador

¹ Ver mais em LOBATO, Monteiro. *Urupês*. São Paulo: Brasiliense, 1959. (Obras completas de Monteiro Lobato, v. 13). LOBATO, Monteiro. *Mr. Slang e problema vital*. São Paulo: Brasiliense, 1959 (Obras completas de Monteiro Lobato, v. 8) e LOBATO, Monteiro. *Conferências, artigos e crônicas*. São Paulo: Brasiliense, 1959 (Obras completas de Monteiro Lobato, v. 15).

presente, sobretudo, no caipira proposto por Cornélio Pires. Porém, Alvarenga e Ranchinho, apesar de caminhar na trilha humorística iniciada por Cornélio, produziram um sujeito diferenciado, o qual se apresentará como uma representação justaposta entre essas diversas formas de conceber o caipira.

Esse trabalho consiste na análise do humor identificado na produção artística desses artistas. Mas para além daquilo que se faz rir será preciso entender a forma que esse riso foi recebido e como ele se configurava. Nesse ponto, muitas obras já publicadas podem nos auxiliar na tarefa de se compreender o riso e nos permitir refletir sobre os significados e sentidos do risível. Dentre essas, destaco a belíssima produção *O riso e o risível na história do pensamento*, de Verena Alberti, a qual busca retomar alguns intelectuais clássicos e contemporâneos sobre o assunto, estabelecendo uma ligação entre o riso e o pensamento que foi feito sobre ele, da Antiguidade Clássica até o século XX.

Segundo Alberti, os principais pensadores sobre o riso derivam suas análises da exclusiva capacidade humana de rir², já que o riso é estranho tanto ao animal quanto a Deus, estabelecendo-se, assim, entre o terreno da razão e da não-razão. Sendo esse o principal motivo de inquietação desses pensadores, suas buscas se concentrariam na investigação da essência do risível com aquilo e naquele que se faz rir.

Nessa filosofia sobre o riso, observam-se produções mais contemporâneas que o situam na esfera da não-razão ou *desrazão*, do não-lugar ou do *nada*, como Sigmund Freud³, Friedrich Nietzsche⁴ e Michel Foucault⁵ - só para citar alguns -, concebendo o riso como uma forma de redenção para o pensamento aprisionado na razão e sua ligação na busca pela verdade.

Porém é preciso lembrar que o próprio pensamento do riso é marcado por sua historicidade e pelo modo de conceber o mundo daqueles que o elaboraram. Assim, vejo de

² Segundo Alberti, a constatação sobre a exclusividade humana no direito ao riso fora feita primeiramente pelo filósofo Aristóteles (384 a.C. – 322 a.C.). ALBERTI, Verena. *O riso e o risível: na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002, p. 15.

³ Sobre Freud, Alberti coloca que há uma oposição entre o riso e o pensamento sério que é mediado pelo chiste, esse que se expressa em sua brevidade e na graça proporcionada pela liberação das emoções reprimidas. “Nos chistes de reflexão, diz Freud, o prazer decorre da possibilidade de pensar sem as obrigações da educação intelectual, à qual estamos fadados no momento em que a razão e o julgamento crítico declaram a ausência de sentido de nossos jogos de infância” *Idem*.p. 17.

⁴ Ao analisar Nietzsche, a autora pontua que, para ele, “o riso, a gaia ciência, o trágico com toda sua desrazão são necessários à manutenção da espécie” *Idem*. p. 15.

⁵ Nas palavras da autora: “Eis que reaparece a relação entre o riso e o impensável, ou mais especificamente, entre o riso e a ‘não-linguagem’. O riso de Foucault é provocado por um ‘não-lugar’: um espaço aonde o pensamento não chega e onde a linguagem não pode manter junta as palavras e as coisas” *Idem*. p. 16.

extrema importância as concepções do risível de Henri Bergson e Luigi Pirandello trazidas por Elias Thomé Saliba, em *Raízes do riso – representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*. Tal obra também se estabeleceu, para mim, enquanto leitura obrigatória, pois além da análise de Saliba se concentrar em grande parte do período proposto nesse trabalho, o autor estabelece uma história, não do riso propriamente dito como Alberti, mas do humor brasileiro, concebendo-o como uma das formas inteligíveis de representação de nossa história.

Segundo Saliba, Bergson e Pirandello atribuem determinada função ao riso e ao humorismo, diferindo, em partes, da proposta freudiana de que o riso é uma forma de redenção humana e “resultado geral de uma ruptura de determinismo”.⁶ Bergson se propôs a pensar o riso no momento em que se fomentava e se intensificava a produção de tecnologias e, ao lado de Freud e de Luigi Pirandello, introduziu “o cômico no paradoxal âmbito das concepções da *Belle Époque*”.⁷ Henri Bergson via na rigidez da estrutura do social e em seus elementos vivos, a resposta para aquilo que era cômico. Segundo ele, para compreendê-lo, o riso deveria ser colocado no seu ambiente natural, ou seja, a sociedade⁸.

Ao deslocar a comicidade para a sociedade, Bergson inauguraria uma nova possibilidade de compreensão sobre o riso. Por esse autor, o riso passou a ser percebido a partir dos princípios nele identificados, a saber:

- a) *humanidade* - rimos daquilo que apresenta “semelhança com o homem, à marca que o homem lhe imprime ou ao uso que o homem lhe dá”⁹;
- b) *insensibilidade* - “a comicidade só poderá produzir comoção se cair sobre uma superfície d’alma serena e tranquila”¹⁰. “O riso não tem maior inimigo que a emoção”¹¹;
- c) e *sociabilidade* - o riso enquanto agente de preservação do tecido social por meio da reintegração dos comportamentos desviantes. Dessa forma, concebendo-o enquanto uma forma de “mecanização da vida”, o riso ganharia, aos olhos de

⁶ 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, p. 23.

⁷ *Idem*, p. 24.

⁸ “Para compreender o riso, impõe-se colocá-lo no seu ambiente natural, que é a sociedade; impõe-se sobretudo determinar-lhe a função útil, que é uma função social. Digamo-lo desde já: essa idéia diretriz de todas as nossas reflexões. O riso deve corresponder a certas exigências da vida em comum. O riso deve ter uma significação social” (BERGSON apud SALIBA, Elias Thomé. *Op. cit.* p. 22.

⁹ *Idem*, p. 03.

¹⁰ *Idem, ibidem*.

¹¹ *Idem*, p. 104.

Bergson, uma função social, a de denúncia e correção das contradições, problemáticas e comportamentos identificados na própria sociedade.

Vou tomar um exemplo, simples e bem semelhante àquele usado pelo próprio autor. Um homem correndo pela rua que, desatentamente, escorrega numa casca de banana. O episódio provoca o riso naqueles que presenciam tal cena por dois motivos principais: primeiro, pela inesperada e involuntária queda do sujeito que rompe com a estrutura do cotidiano social comum. Segundo, o sujeito é desconhecido daqueles que presenciaram a cena, o que fornece a eles maior permissividade de rir da situação.

O comportamento desviante, nesse caso, seria a desatenção do sujeito que escorregou, já que se pressupõe que ele deveria ter mudado o percurso para se evitar a queda. O cômico concentra-se na rigidez mecânica provocada pelos movimentos musculares que desencadearam a queda e o riso é, ao mesmo tempo, um castigo ao sujeito e uma denúncia por sua desatenção. “O que há de risível (...) é certa rigidez mecânica quando seria de se esperar a maleabilidade e a flexibilidade vívida de uma pessoa”.¹²

É certo que a maioria desses autores e seus pensamentos já foram analisados, debatidos e criticados pela ambiguidade que suas ideias, por vezes, produziram. Assim, não é meu intento estabelecer mais uma dessas narrativas, já que busco apontar aqui somente algumas das características mais importantes de pensadores que possam a vir a corroborar com a proposta desse estudo.

Se Bergson contribui para análise do riso por meio de sua função social, Pirandello pode auxiliar no entendimento sobre a função do humorismo e dos humoristas. A análise desse autor voltou-se para os aspectos inerentes não ao riso, tampouco ao cômico, mas ao humor, entre eles:

- a) *a constatação da contradição entre a vida real e os ideais humanos;*
- b) *o sentimento do contrário* – resultado da observação de todo objeto passível ao riso. Esse sentimento se expressa pela consciência do ridículo, risível, por natureza, e que, ao mesmo tempo, desperta uma reflexão conduzindo a certo sentimento de piedade e compaixão. Assim, no humor pode-se identificar a comunhão entre o trágico e o cômico. O cômico, no entanto, é anterior ao humor, pois ele possui, apenas, o senso de advertência do ridículo que promove o riso, mas não a sua reflexão. É entre o cômico e o humor que se é colocada a atitude de

¹² BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação da comicidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 08.

reflexão que aproxima aquele que ri do objeto do riso. Por exemplo: Rimos do erro ou da queda inesperada de alguém. Se visivelmente percebemos que a pessoa se machucou, instintivamente nos punimos pelo riso dado. Ou seja, no humor, o cômico torna-se amargo em função do sentimento de perplexidade provocado pela reflexão.

- c) *a visão crítica do humorista* - Para Pirandello, o humorismo se traduziria por um “sentimento do contrário”, ou melhor, aquilo que se resulta de uma reflexão, de um estranhamento produzido, contribuindo para revelar “as possibilidades cognitivas do humor” e do humorista, esse que possui, conforme o autor, uma função desmistificadora e de crítica social.¹³

Seja o riso concebido como escape, com uma função social ou desmistificadora, já se pode perceber o peso e importância de sua análise e sua ligação estrita com o humor. No pensamento do próprio Saliba, a importância e caracterização da representação humorística se traduzem por meio do esforço e capacidade “de desmascarar o real, captar o indizível, de surpreender o engano ilusório dos gestos estáveis e de reconhecer, enfim, as rebarbas temporalidades que a história, no seu constructo racional, foi deixando para trás”.¹⁴ É partindo desse pensamento que busquei tratar aqui a produção artística e humorística de Alvarenga e Ranchinho.

Deixando um pouco de lado os meandros sobre o universo do riso, torna-se importante destacar o tipo de produção selecionada para a análise, bem como apontar algumas questões que precisaram ser levadas em conta para a delimitação temporal e temática desse trabalho.

A dupla, ao longo da carreira, totalizou um Alvarenga pra três Ranchinhos. Em função da vida boêmia de Diésis dos Anjos Gaia - o primeiro Ranchinho -, Alvarenga lançou mão de outros parceiros quando esse se fazia ausente. Alvarenga compôs, em alguns meses da década de 1950, parceria com seu irmão por parte de mãe, Delamare de Abreu. Além disso, houve também o Ranchinho II (apesar de ter sido o terceiro), Homero de Souza Campos que o acompanhou entre fins da década de 1950 até o fim da carreira, em 1978.

¹³ *Apud* SALIBA, Elias Thomé. *Op. cit.* p. 25. O humorista tem a capacidade de revelar o impensável, o indizível. Sobre a análise de Pirandello, Saliba ressalta que “A atitude humorística é desmistificadora por excelência, porque no momento mesmo que as formas lógicas tentam deter e paralisar esse fluxo, o humorista mostra que elas não se sustentam e revelam o que elas são: máscaras. Por isso, o pensamento do homem, quando humorista, ‘gira como uma mosca na garrafa’, procura apreender todos os lados da realidade, exercitando ao máximo, e levando ao limite, a sua percepção e o seu sentimento de contrário” *Idem*, p. 26.

¹⁴ *Idem*, p. 29.

Apesar disso, o nome artístico da dupla nunca mudou, configurando uma identidade que transpunha essa questão, ou seja, a troca de parceiros. Referindo-se ao personagem exercido por Diésis, o artista Rolando Boldrin¹⁵, ressaltou sobre sua importância, atribuindo a ele o papel de “primeiro e único Ranchinho”¹⁶. Essa colocação estava ligada muito mais a expressividade da performance cômica de Diésis na produção da dupla, do que propriamente ao seu nome enquanto artista.

Rolando Boldrin foi responsável por trazê-lo de volta a cena artística um tempo depois do término da dupla devido a morte de Alvarenga. Boldrin e o “eterno” Ranchinho apresentaram, em 1981, o *Som Brasil* na TV Globo. Mais que colegas profissionais, Boldrin e Diésis eram bem próximos, amigos, compadres de verdade, já que Boldrin era padrinho dos netos de Ranchinho. Em depoimento para a jornalista Rosa Nepomuceno, Boldrin ressaltou a importância de Diésis para Alvarenga e para a dupla.

Bem que o Alvarenga gostaria de ter podido levar toda a carreira com o Ranchinho primeiro e único. Ele gostava por demais do Diésis, que era muito engraçado. (...) Mas acontece que ele saía para o mundo, bebia, faltava aos compromissos, chegava atrasado, ao contrário do outro, muito sério e organizado, cabeça no lugar, fechando os contratos, escolhendo o repertório. Nas ausências de Ranchinho tinha que trabalhar com outros, mas, nesses períodos, fazia fotos de costas para não revelar o rosto do novo companheiro, na esperança de que Diésis voltasse. Mas ele era tão boêmio, tão desligado, que nunca se incomodou que outros usassem seu nome.¹⁷

Segundo Boldrin, o próprio Alvarenga ressaltava que ninguém conseguiria substituí-lo, em função de seu talento para a promoção do riso. Sem dúvida, a dupla tinha certa sintonia e mesmo com todas as interrupções, eles reataram a parceria várias vezes e sempre com o mesmo intuito – fazer rir.

Creio que essa questão já justifica, em parte, a escolha da delimitação temporal desse trabalho, focalizada nas décadas de 1930 e 1940. Assim, a análise permanecerá na atuação da dupla “verdadeira” - Alvarenga e Ranchinho -, com Murilo e Diésis. Mas o recorte temporal ainda exigiria mais uma delimitação, mesmo porque, apesar de se tratar de apenas 20 anos da

¹⁵ Ator, compositor, cantor e apresentador de TV, Rolando Boldrin era amigo da dupla, em especial, de Diésis. Aos 12 anos chegou a formar dupla – Boy e Formiga, composta em parceria com um dos irmãos. No entanto, não obteve muito sucesso, apenas algumas apresentações na rádio. Em 1953, foi para São Paulo tentar a carreira artística, permanecendo no gênero musical caipira e também divulgando alguns elementos da cultura caipira, como os “causos”. Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em <http://www.dicionariompb.com.br/rolando-boldrin/biografia>

¹⁶ NEPOMUCENO, Rosa. *Música caipira: roça ao rodeio*. São Paulo: Ed. 34, 1999, p. 297.

¹⁷ *Idem*.

história da dupla, a produção artística de Alvarenga e Ranchinho nesse período é consideravelmente vasta, compreendendo desde produções audiovisuais, musicais, até participações em programas radiofônicos.

Na busca por essas fontes históricas, me deparei com uma enorme quantidade de filmes¹⁸ que a dupla participou. A maioria dessas produções foi realizada nos estúdios das companhias cinematográficas *Cinédia*¹⁹, *Atlântida*²⁰ e *Sonofilms*²¹, nas quais Alvarenga e Ranchinho participaram como atores ou como músicos dos enredos. Ao lado disso, soma-se a extensa e produtiva carreira musical da dupla, totalizando aí mais de 600 discos de 78 rotações, algumas regravações remasterizadas lançadas posteriormente (*Anexo*) e também as apresentações radiofônicas.

Em função da quantidade e da diversidade de linguagens artísticas, foi preciso adotar um critério de seleção de fontes. Por isso, os filmes estrelados pela dupla não serão analisados nesse trabalho, uma vez que o foco permanecerá nas fontes musicais e nas apresentações da dupla na Rádio Nacional do Rio de Janeiro na década de 1940. Porém, isso não quer dizer que tais produções serão totalmente descartadas, mesmo porque a comunhão e confluência entre as mais diversas áreas artísticas daquela época – cinema, teatro, circo, rádio – devem ser levadas em conta para se estabelecer o panorama cultural no qual a dupla estava inserida.

Para uma análise mais profícua da verve humorística de Alvarenga e Ranchinho, os programas radiofônicos apresentados na Rádio Nacional do Rio de Janeiro se mostraram de grande valia, uma vez que possibilitou uma análise sobre a relação da dupla com o seu público, e o entrelaçamento desses por meio das temáticas e questões elencadas para a promoção do riso. Nesse sentido, a preferência pelos programas radiofônicos justifica-se pela

¹⁸ Na produção cinematográfica Alvarenga e Ranchinho tiveram 30 participações, como músicos, intérpretes de canções e como atores.

¹⁹ A *Cinédia* foi criada em março de 1930, idealizada pelo jornalista Adhemir Gonzaga e inspirada no modelo hollywoodiano de cinema. O estúdio se dedicou na produção de dramas e comédias musicais de cunho romântico e também carnavalesco, construídas sob um humor ingênuo, burlesco e, mais tarde, popular. Suas primeiras produções são consideradas hoje como precursoras das chanchadas.

²⁰ *Atlântida cinematográfica ltda* foi criada em setembro de 1941 por Moacir Fenelon e José Carlos Burle no Rio de Janeiro. Com produções de comédias musicais de baixo custo e uma linguagem mais concisa e direta, suas produções cinematográficas caíram no gosto do público, mas não dos críticos, esses que não as julgavam como cinema. Na verdade, foi a *Atlântida* que influenciou a *Cinédia* a tecer produções ao gosto e humor popular – as chanchadas -, comprando sua idéia de utilizar o carnaval como um de seus principais temas.

²¹ *Sonofilms* foi fundada em São Paulo, em 1930, pelo industrial Alberto *Byington Junior*. Primeiramente atuou sob a designação de *Byington & Cia*, depois *São Paulo Sonofilm* e, mais tarde, com a mudança para o Rio de Janeiro, *Sonofilms*. Suas primeiras produções também são consideradas como precursoras das chanchadas. Produziu um dos primeiros filmes sonorizados do país, o musical *Coisas Nossas (Brasil, São Paulo)*, de 1931, no qual contaram com a participação de Alvarenga e Ranchinho como intérpretes e Capitão Furtado como assistente de produção.

dinâmica e performance assumida pelo personagem caipira, essa que, em contato com o auditório, se expressava com mais liberdade, fornecendo tonicidade e vividez às piadas, *causos* e brincadeiras apresentadas. As gravações selecionadas para esse trabalho foram recuperadas pela *Collector-s Editora*, em formato K7, através do projeto *Assim era o rádio*, totalizando 10 programas radiofônicos realizados nos anos de 1947 e 1948.

O critério para a seleção das fontes “propriamente” musicais, gravadas em discos, pautou-se na contribuição que as mesmas pudessem trazer para a narrativa, bem como o auxílio que forneceram para a análise da “afinação humorística” produzida pela dupla, isto é, a identificação dos elementos, temas e questões que mudaram e/ou permaneceram ao longo da carreira desses artistas, já que o fim da década de 1930 e os anos de 1940 simbolizam o período de grande evidência da dupla, representado tanto pela grande quantidade de discos – mais de 130 LPs de 78 rotações - gravados nesses anos, como pelo sucesso obtido nos programas radiofônicos.

Num primeiro momento, ao se deter nas fontes elencadas para análise, a variedade rítmica e temática da dupla logo chama a atenção. Há de tudo um pouco: desde canções que tratam sobre os “malefícios” da modernidade em sua relação com a dualidade estabelecida entre campo e cidade, até músicas, piadas e anedotas que se referem a questões sócio-políticas daquele momento. Em função da intercalação entre “causo”/piada/anedota e canção e para uma melhor apresentação do texto, optei por destacar e diferenciar o discurso musical pelo recurso de fonte itálico e a conversa estabelecida pela dupla em fonte normal.

Para esse trabalho, as duas temáticas serão importantes, pois enquanto a primeira nos possibilita estabelecer uma reflexão sobre essas categorias – campo e cidade - a segunda nos permite problematizar não só esse projeto político moderno e sua recepção junto ao social, como a própria questão da singularidade e da permeabilidade da música popular, em especial, a música caipira, uma vez que ela “altera” seu foco e começa a tratar de assuntos fundamentalmente urbanos.

Nesse sentido, o primeiro capítulo foi destinado para a apresentação da dupla, o começo da carreira, sua trajetória e influências. Aqui, foi muito importante o referencial à produção literária de Monteiro Lobato e Cornélio Pires para o entendimento acerca das representações existentes em torno da figura do caipira e a confluência de tais disparidades para a construção do personagem da dupla. Cornélio Pires também é marcado por sua importância musical, uma vez que não se pode deixar de mencioná-lo quando o assunto é

música caipira, não só pela iniciativa de levar tal gênero para o universo fonográfico, mas também pela própria imagem do caipira que desenvolveu e defendeu durante sua trajetória artística.

Dentro do arsenal de documentos coletados, fontes de outras naturezas e consideradas “póstumas” ao período analisado, se mostraram de grande importância para a realização desse trabalho. O *Programa Ensaio*, gravado por Alvarenga e o Ranchinho II, em 1973, os periódicos *Revista do Rádio*, de 1956 e a *Revista Sertaneja*, de 1959, contribuíram com algumas “peças” significativas para montar o “quebra-cabeça” que se apresentou a história e trajetória da dupla, já que nesses documentos sua epopeia artística é narrada por seu principal integrante, o compositor e cantor Alvarenga.

No segundo capítulo, trabalhei alguns elementos artísticos importantes e específicos da dupla: a participação e produção musical no universo radiofônico, a composição e performance de seu personagem – o caipira – nos programas de auditório da Rádio Nacional do Rio de Janeiro e, principalmente, uma das matrizes humorísticas da dupla: a sátira política.

A escolha por essa abordagem partiu da necessidade de se compreender a relação da dupla com o meio radiofônico, uma vez que Alvarenga e Ranchinho, em algumas canções e jingles, utilizam-se de elementos próprios desse universo para a promoção do riso. Dada a importância do rádio nesse momento histórico (vasto alcance e comunicação com o social) – Alvarenga e Ranchinho, afinados em seu humor e ironia, investiriam cada vez mais nesses espaços para a produção de suas paródias políticas. Voltando-se mais para a *crítica musical*²², a dupla seria consagrada, mais tarde, como *Os Milionários do Riso*.

Em meados da década de 1940, Alvarenga e Ranchinho também tratariam sobre a inserção brasileira num conflito mundial: a Segunda Grande Guerra (1939-1945). Pensando nisso, ainda no segundo capítulo, selecionei algumas canções que fazem referência a esse contexto e que abordam criticamente a entrada e participação brasileira na guerra, os regimes totalitários e suas lideranças, em particular, Hitler e Mussolini.

Por fim, no terceiro capítulo, busco trabalhar com outras temáticas ligadas à questão da modernidade e ao meio urbano e que foram identificadas na produção da dupla nesse período. Elas se expressam em uma variedade tão rica de assuntos e temas do cotidiano urbano que não poderiam ser deixadas de fora desse trabalho. Nessa “revista” de costumes e

²² Como mostra Nepomuceno o trabalho da dupla é traduzido por eles próprios como crítica musical um gênero semelhante a sátira. NEPOMUCENO, Rosa. *Op. Cit.*p. 288.

comportamentos urbanos traçada por Alvarenga e Ranchinho, encontra-se sujeitos e assuntos mais diversos: a mulher “moderna”, o advogado, o futebol, o carnaval, o casamento e o divórcio, entre outros. Nesse enredo, se fez importante a discussão sobre os principais debates que giram em torno da questão da autenticidade da música caipira depois de alcançado o universo radiofônico e fonográfico.

Portanto, busco estabelecer uma abordagem sobre a produção musical e artística de Alvarenga e Ranchinho em sua relação com algumas questões referentes ao contexto histórico em questão. Digo isso pensando que, ao se trabalhar com a música popular, devemos levar em conta sua historicidade, pois ela – a música, a fonte histórica - é estabelecida e mediada por sujeitos, uma prática social, expressando-se, assim, não só enquanto representação cultural, mas também como “experiência histórica”.²³

Tal perspectiva busca superar a visão mecânica, reducionista e hierarquizada entre as instâncias *material* (superestrutura) e *simbólica* (infraestrutura), centralizando a discussão nas “ligações indissolúveis” entre o social e o cultural. As artes - como a música, o cinema, o teatro, a dança, o ritual - nesse sentido, formalizam experiências e concepções de mundo vívidas, expressando-se por meio de permanências, tensões, conflitos e mudanças resultantes da incorporação e atualização de “modos de vida”, “modos de ser”. Nas palavras de Raymond Williams:

O que o sociólogo cultural ou o historiador da cultura estudam são as práticas sociais e as relações culturais que produzem não só ‘uma cultura’ ou ‘uma ideologia’ mas, coisa muito mais significativa, aqueles modos de ser e aquelas obras dinâmicas e concretas em cujo interior não há apenas continuidades e determinações constantes, mas também tensões, conflitos, resoluções e irresoluções, inovações e mudanças reais²⁴.

Tratar sobre esse panorama sociocultural nos permite pensar também sobre as “novas” e diferentes configurações que a música caipira assumiu enquanto gênero musical veiculado pelo rádio e pelo disco. Se por um lado, seguindo o pensamento de Walter Benjamin, com a reprodutibilidade técnica houve a perda de sua “aura” supostamente atrelada aos “rituais” do mundo rural, por outro, a música caipira ganhou em quantidade, já que atingiu o público urbano e adentrou nas problemáticas da cidade e da modernidade, ampliando seu arsenal temático. Essa questão, como veremos, está estritamente ligada às diversas transformações

²³ 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. 214.

²⁴ WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. São Paulo: Paz e Terra, 2000, p. 29.

socioculturais que vigoravam naquele momento, pois foi a partir dessas mudanças que a música caipira pôde encontrar espaço para enfrentar os preconceitos citadinos - via apropriação humorística dessa “nova” representação do caipira – garantindo, assim, sua própria identidade.

Capítulo 1.

E o caipira vai para a cidade: Alvarenga e Ranchinho na rota de Cornélio Pires

*Tem caipira na cidade
ou a cidade que é caipira?
O carnaval é quatro dias,
a viola é durante o ano inteiro*²⁵.

Charme Chulo

1.1.

O que é, o que é: Um mineiro-paulista trapezista e um baixinho seresteiro?

Uma dupla caipira!

Murilo Alvarenga nasceu em 1912, na cidade mineira de Itaúna. Segundo ele próprio, foi “mineiro por acaso”²⁶, pois fora criado no estado paulista, já que sua família toda era de lá. Mudou-se com sua família para Taubaté, interior de São Paulo, tempos depois, quando ele ainda era criança. Por influência do tio que era empresário de circo, Alvarenga começou a trabalhar, aos 11 anos, como trapezista e malabarista no Circo Pinheiro em Santos. Foi lá no picadeiro que ele fez suas primeiras piadas, se aventurando também como palhaço debaixo da lona.

As biografias disponíveis sobre o artista apresentam alguns desacordos. A maioria delas, enciclopédias ou obras referentes a música popular brasileira²⁷ e também uma que foi escrita por Ariovaldo Pires²⁸, o Capitão Furtado, “agente” artístico da dupla, apontam para

²⁵ Nova onda Caipira. In: Charme Chulo, *Nova onda caipira*. Selo Independente/ Volume One: Curitiba-PR/ São Paulo-SP, 2009.

²⁶ “Minha família toda é paulista, eu sou mineiro por acaso. Risos. Minha família foi passeá lá, lá em Minas e eu nasci lá.” Alvarenga e Ranchinho. In: Programa *Ensaio*, Apresentação: Rolando Boldrin. TV Cultura, 1973.

²⁷ Enciclopédia da música brasileira: *sertaneja*. São Paulo: Art Editora; Publifolha, 2000, p. 16-17; FERRETE, J. L. *Capitão Furtado: viola caipira ou sertaneja?* Rio de Janeiro: FUNARTE, Instituto Nacional de Música, Divisão da Música Popular, 1985; NEPOMUCENO, Rosa. *Op. cit.*

²⁸ Ariovaldo Pires, o Capitão Furtado. Texto da contracapa. In: LP Monumento da música popular brasileira, *Alvarenga e Ranchinho*, lançado pelo EMI-Odeon, em 1977, reedição dos principais sucessos da dupla. Capitão Furtado era cantor e compositor. Era sobrinho de Cornélio Pires e buscou dar seguimento no trabalho do tio na arte de se “descobrir talentos”. Ariovaldo Pires adotou esse nome artístico quando teve seu contrato cancelado pela Rádio Cruzeiro do Sul, onde assumiu o papel de caipira no programa “Cascatinha do Genaro”. No ano de 1935, atuou como coordenador artístico do filme “Fazendo fita”. Em 1936, participou do Primeiro Concurso de Músicas Carnavalescas, organizado pela Comissão de Divertimentos Públicos da Prefeitura de São Paulo, no qual conseguiu superar o então favorito Ari Barroso com sua música “Mulatinha da caserna”, de sua autoria e de Martinez Grau. No mesmo ano, iniciou frutífera parceria com Alvarenga e Ranchinho, que gravaram “Itália e Abissínia”. Ainda em 1936, começou a trabalhar na Rádio Tupi do Rio de Janeiro, juntamente com Alvarenga e Ranchinho, formando a *Trinca do Bom Humor*. Capitão Furtado e Alvarenga e Ranchinho gravaram juntos uma série de composições. Ver mais em: Enciclopédia da música brasileira. *Sertaneja*. *Op. cit.* p. 16-17; Ver mais em FERRETE, J. L. *Op. cit.* p. 48-53.

uma permanência maior do artista no circo, registrando o abandono ao picadeiro somente após a formação da dupla com Ranchinho, quando, enfim, tentariam a vida como músicos “de verdade”, fora da arena circense.

Porém, a *Revista Sertaneja*²⁹ de 1959, cuja capa foi reservada à dupla em sua outra formação³⁰, traz uma biografia diferente, revelando que o artista, depois de sofrer uma queda no circo do tio, resolveria voltar a Taubaté e residir com os pais. Lá, ele teria feito de tudo um pouco, de pintor a atendente de farmácia. Desempregado, Alvarenga foi para a capital, São Paulo, residir com tios, local que seria determinante, segundo a revista, para revelar sua capacidade musical. Lá, ele começou a cantar tangos e a se apresentar em casas de shows pequenas. Além das apresentações, Alvarenga fazia “bicos” nesses locais, ocupando postos de bilheteiros e também de faxineiro. Mais tarde, já se aventuraria a arriscar suas primeiras paródias e a introduzi-las em seus shows, em especial, no teatro³¹. Seu encontro com Ranchinho aconteceria também em Santos, quando Alvarenga foi ao litoral se apresentar em um pavilhão. O encontro só teria acontecido um pouco antes de 1933, ano de nascimento da dupla.

Seu parceiro, Diésis dos Anjos Gaia, nasceu no interior de São Paulo, em Jacareí, em 1913. O artista foi para Santos ainda criança e por lá ficou. Ranchinho começou a cantar aos 18 anos e seu apelido se devia ao fato de que ele gostava muito da música *No rancho fundo*, de Ari Barroso e Lamartine Babo, o que, juntando à sua baixa estatura, acabou resultando no seu apelido – Ranchinho. O artista permaneceria no litoral paulista até encontrar seu futuro *cumpadi*. É o próprio Ranchinho, em entrevista ao pesquisador J. J. Ferrete que confirma a data de nascimento da dupla. Entretanto, ao contrário da *Revista Sertaneja*, Ranchinho reforça

²⁹ *Revista Sertaneja* - Ano II - nº 17 - agosto de 1959. Alvarenga e Ranchinho, "Os milionários do riso" (capa, p. 56-8). Essa revista circulou durante um ano, entre 1958 e 1959, na cidade de São Paulo. Publicada pela Editora Prelúdio Ltda., tinha, entre seus objetivos, fazer divulgações de selos discográficos, músicas e textos que se referissem ao universo artístico-musical caipira ou sertanejo. O prestígio do periódico concentrava-se na equipe de colaboradores e redatores, uma vez que nomes como Ariovaldo Pires – o Capitão Furtado – e Tonico, da dupla Tonico e Tinoco, estavam presentes nesse elenco. Nessa época, em 1959, a dupla Alvarenga e Ranchinho já eram conhecidos em grande parte do território nacional pelo estilo humorístico de sua produção musical e já carregavam o codinome que foi título dessa capa – *Os milionários do riso*.

³⁰ Nesse caso, na revista, quem compunha parceria com Alvarenga era seu irmão por parte de mãe, Delamare de Abreu.

³¹ Essa versão foi endossada pelo próprio Alvarenga numa matéria lançada na *Revista do Rádio*, de 1956, intitulada: *Alvarenga tem mais de um Ranchinho* (matéria realizada em decorrência da dissolução da dupla e a saída de Diésis). Alvarenga relata sobre o início de sua carreira: “Como o rádio apresentava muitas dificuldades, fui tentar outro gênero de trabalho e fui parar no teatro, fazendo comédias. Uma noite fui a Santos com um grupo de companheiros do teatro, fazer uma serenata. Eu tocava banjo e encontrei entre os rapazes, um que se adaptava ao meu estilo; era o Ranchinho. Decidimos formar dupla (...)” (*Revista do Rádio*, ano VIII, nº 331, 14.01.1956, p. 30-31).

que eles começaram a carreira no local onde Alvarenga trabalhava, em Santos, no Circo Pinheiro:

Começamos em Santos mesmo (...) em 1933. E no próprio Circo Pinheiro. Deve ter sido no mês de maio, porque eu fazia aniversário por essa época, ou seja, estava completando vinte anos. O Alvarenga, também de maio, completava 21. Assim, decidimos que a data de início de nossa dupla seria a de meu aniversário – 23 de maio de 1933 – pois comemorávamos juntamente. O Alvarenga era de 22 de maio.³²

Conforme Ranchinho, em 1933, a dupla começou a se apresentar no *Circo Pinheiro* cantando tangos, “numa tentativa de cantar sério, a duas vozes”; esse experimento é evidenciado pelo traje atinado utilizado no começo da carreira - o terno (*Figura 1*). Mas aí, ainda segundo Ranchinho, durante as apresentações, o público ria com o jeito dos dois e, por isso, passaram a perceber que “era mais interessante artisticamente fazer o público rir, do que chorar”.³³ Assim, a dupla começaria a incorporar em suas apresentações musicais, piadas e anedotas. Por meio dessa experiência circense, os artistas investiram na carreira e passaram a atuar na capital paulista, no teatro e, mais tarde, nas rádios, local onde seriam convidados por Ariovaldo Pires – o Capitão Furtado - a substituir a dupla Mariano e Caçula no filme *Fazendo Fita* em 1935.



Figura 1

Alvarenga e Ranchinho (Murilo Alvarenga e Diésis dos Anjos Gaia) no começo da carreira.

³² RANCHINHO apud FERRETE, J.L. *Op. cit.* p. 48.

³³ *Idem.*

Em São Paulo, Alvarenga³⁴ destaca as experiências artísticas da dupla no *Teatro Gênio Livre* com a *Companhia Trololó*, de Jardel Jecólis³⁵. Lá, a dupla trabalhou ao lado de importantes comediantes da época como Sebastião Arruda, com quem, certamente, muito aprendeu. No teatro de variedades – o *Teatro de Revista*³⁶ – a tipificação do caipira enquanto personagem se deu, justamente, pela performance cênica de Arruda³⁷, por volta de 1916. Sebastião Arruda ao expor a imagem – estilizada - do explorado homem do interior rompe, de certa forma, com a visão romântica, idílica e bucólica que era remetida a esse personagem e ao campo.

Marcados por essas experiências sociais e artísticas, Alvarenga e Ranchinho também elegeram o caipira como o agente do riso de suas produções. Nesse intervalo – entre as participações na rádio e a atuação no filme *Fazendo Fita* - há uma modificação no “visual” e na própria atuação artística da dupla, essa que passaria a se dedicar a temas do cotidiano, sobretudo urbano.

O novo estilo adotado propunha uma (re)apropriação da figura do caipira enquanto personagem, lançando mão de adereços que faziam referência ao universo do homem rural, como chapéus de palha de aba curta, camisas xadrez por dentro de calças cumpridas presas ao cinto na cintura. Esse novo estilo adotado não se resumiu somente à incorporação artística em outro gênero musical – a música caipira, mas também de toda uma (re)significação na própria maneira de se vestir e falar da dupla.

Além disso, houve a transferência da dupla de São Paulo³⁸ para a então capital da República. Na orla carioca, Alvarenga e Ranchinho encontraram um terreno propício para a sua música e, em especial, para a sátira política ou crítica musical. Quando se transferiram para o Rio de Janeiro, a dupla passou a atuar em rádios, sobretudo na *Rádio Tupi* e na *Rádio*

³⁴ Programa *Ensaio*, TV Cultura, 1973.

³⁵ Jardel Jecólis é considerado um dos pioneiros do Teatro de Revista no Brasil. Dirigiu a *Companhia Trololó*, *Companhia de Espetáculos Modernos*, *Companhia Jardel Jecólis* e a *Paradise*. Além disso, no universo artísticos, lançou diversos nomes, como, por exemplo, Grande Otelo e Oscarito.

³⁶ O teatro de revista era caracterizado por um gosto marcadamente popular, funcionando numa espécie de revisão crítica ou um retro sociológico dos acontecimentos urbanos, e operava, por sua vez, como um mecanismo de difusão e crítica de modos e costumes por meio da sátira. Ler mais em: PAIVA, S. C. *Viva o Rebolado! Vida e Morte do Teatro de Revista Brasileiro*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1991.

³⁷ “Nhô Belarmino”, o caipira ingênuo encenado por Arruda inspiraria, mais tarde, outro artista – Amácio Mazzaropi.

³⁸ Mais tarde, em 1944, Alvarenga e Ranchinho escreveriam uma homenagem a capital paulista reforçando seu jargão de terra da garoa. “*Éh São Paulo, éh São Paulo... São Paulo terra boa, São Paulo da garoa!*” In: LP Monumento da música popular brasileira. *Op. cit.* Faixa 08. 2’56”.

Nacional e, posteriormente, no *Cassino da Urca* – local onde suas produções ganharam maior expressividade popular.

Um dos elementos que marcou a transformação “estilística” e artística da dupla centrou-se na construção desse personagem – o caipira, sujeito dotado de muitas particularidades, uma vez que se voltava para a crítica aos valores e ao modo de vida citadino. Na produção de Alvarenga e Ranchinho, o caipira foi tomado como representante principal no contraste do rural e do urbano que se esboçava no meio social daquele momento.

Pode-se dizer que essa mudança foi propiciada pelas transformações que ocorriam no cenário social e, principalmente, cultural da época, visto que, na passagem dos anos de 1930 para 1940, o rádio proporcionaria aos ouvintes uma maior diversificação e popularização da programação, abrindo-se, por sua vez, para o humor, a paródia e a sátira política. Além disso, essa transformação no universo radiofônico valeu-se da influência de outras áreas artísticas como o circo, o cinema e o teatro de revistas, fato esse que contribuiria para as atuações da dupla nas rádios, principalmente em algumas canções, *causos* e anedotas apresentadas nos programas de auditórios que se utilizavam do escopo das apresentações circenses para estabelecer maior interação com o público³⁹.

Assim, esse trabalho ocupa-se da produção artística, musical e cultural de dois “caipiras” que marcaram a história da música popular e, em especial, a música caipira. Dada a complexidade das relações sociais e culturais estabelecidas por tais artistas, torna-se necessário compreender suas obras não apenas como produtos de seu tempo, mas como práticas resultantes das tensões da vida social. Segundo Raymond Williams, a compreensão da arte como “um processo particular no âmbito geral da descoberta criativa e da comunicação humana significa redefinir o status de arte e estabelecer nexos entre a arte e nossa vida social ordinária”⁴⁰.

Essa (re)definição de arte proposta por Williams também nos permite pensar o sentido de “atividade criativa” indicada pelo autor. Tal conceito nos possibilita refletir não só sobre a produção artística de Alvarenga e Ranchinho, mas também sua recepção junto a um público. A criatividade expressa pela dupla em suas apresentações, nesse sentido, se faz enquanto uma

³⁹ Como exemplo disso, tem-se a *Valsa do Assobio*, *Valsa das Palmas* e *Só se rindo* (com Luís Gonzaga), cujo coro era engrossado pela platéia, com assobios, palmas e risos, respectivamente. *Valsa do Assobio* (1941): LP Monumento da música popular brasileira. *Op. cit.* Faixa 11. 2’36’’. *Valsa das Palmas* (1941): ALVARENGA E RANCHINHO – *Violeiro Triste*. Gravadora Revivendo, 2004 (remasterizado); *Só se rindo* (1961): ALVARENGA E RANCHINHO – *Os milionários do riso*. RCA CAMDEN, 1973.

⁴⁰ WILLIAMS, Raymond. *Cultura e Sociedade* (1780-1950). São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965, p.53.

experiência em comum, pois o processo de se compartilhar significados se faz não por meio do isolamento do artista ou de sua obra, mas em sua comunicação com o social e suas instituições, com a comunidade, com seu público⁴¹.

O imbricamento de tais questões torna-se necessário a utilização de categorias de pensamento para melhor apreender a multiplicidade e dinamicidade dessa expressão do social. *Cultura* - enquanto categoria histórica - parece responder a esse desafio. *Cultura*, como diria Williams, se manifesta em todo processo instituído e instituinte de sujeitos, na qual as práticas culturais dos mesmos podem nos revelar sentidos importantes sobre o sistema de significações expresso pelas relações estabelecidas entre o produtor, sua obra, as forças sociais, suas instituições e tradições, ou seja, sua *estrutura de sentimentos*⁴².

A produção artística de Alvarenga e Ranchinho é percebida aqui através dessas “ligações indissolúveis” tecidas entre a produção material - as artes - instituições, atividades político-culturais e a consciência dos sujeitos⁴³. A obra artística, mais que mero produto cultural se expressa enquanto uma prática social concreta, pois formaliza experiências vividas e articula os mecanismos de incorporação e atualização de modos de vida, práticas e costumes.

Feita a rápida apresentação dos sujeitos principais dessa história, Alvarenga e Ranchinho, nada melhor para “esquentar” essa discussão, do que a reflexão acerca da figura do caipira, já que a dupla lançaria mão desse personagem para adentrar nas problemáticas do social. Como a maioria das construções artísticas, o caipira de Alvarenga e Ranchinho também obteve “inspiração” anterior. Cornélio Pires e Monteiro Lobato são os principais expoentes representativos de tal literatura, além do primeiro ser um dos principais nomes da música caipira veiculada pelos discos, fato esse que incentivaria a abertura do universo fonográfico a esse gênero musical.

1.2

Da “roça” para o livro: o caipira na literatura regionalista de Monteiro Lobato e Cornélio Pires

O(a) leitor(a) não pode perder a dimensão de que Monteiro Lobato e Cornélio Pires estavam numa ‘competição’ para ver quem definia a imagem

⁴¹ Ver mais em WILLIAMS, Raymond. *Op. cit.* 1965.

⁴² WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade na História e na Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1973.

⁴³ WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. São Paulo: Paz e Terra, 1979, p. 84.

vencedora sobre o caipira. [...] apesar de uma análise apressada indicar a vitória de Lobato devido a consagração do personagem Jeca – Tatu, o mais correto é considerar que a imagem do caipira atual é um mosaico com a assinatura de vários intelectuais. Do Jeca aos tipos engraçados de Mazzaropi, o caipira permaneceu um roceiro matuto e atrasado (ponto para o Monteiro Lobato de Urupês, 1914), mas é inegável que é visto e apresentado, até mesmo por algumas duplas sertanejas atuais, como brincalhão e divertido (ponto para Cornélio Pires)⁴⁴.

Alvarenga e Ranchinho saíram do interior paulista rumo ao litoral em busca de melhores oportunidades artísticas. Ambos passaram por cidades localizadas no Vale do Paraíba. Essa região, caracterizada pela relação de suas atividades econômicas com o campo e por sua vasta abrangência, compreende várias cidades importantes, como: Volta Redonda, São José dos Campos, Taubaté, Jacareí, Pindamonhangaba, Guaratinguetá, Lorena, Cruzeiro, Barra Mansa, entre tantas outras localizadas no estado paulista e fluminense.

Curiosamente, além da dupla, outros criadores de famosos “caipiras artísticos” teve como “berço” essa região. Diésis dos Anjos Gaia, o Ranchinho, nasceu em Jacareí, enquanto Amácio Mazzaropi (o “caipira do cinema” dos anos de 1950), o escritor Monteiro Lobato e Murilo Alvarenga residiram grande parte da infância na cidade de Taubaté.

O Vale do Paraíba é constantemente lembrado pelos bons frutos que o café propiciou à economia paulista. Sua formação e a da conseqüente cultura do homem interiorano está ligada a ação das bandeiras, essa que, ao adentrar o sertão, possibilitou a fixação de moradias e o desenvolvimento da região.

Porém, se nos séculos XVIII e XIX o Vale do Paraíba gozou dos prestígios econômicos advindos dos ciclos de café, no final do primeiro quartel do século XX, com a crise de 1929 e a conseqüente queda do preço do produto, essa região entrou em franca decadência. Esse fato inspiraria Monteiro Lobato a construir um de seus mais famosos personagens. Jeca Tatu nasceria como produto desse atraso, retratado pelo escritor como vítima de seus próprios defeitos.

A literatura regionalista brasileira do período aponta para a existência de muitos caipiras. Ao longo do tempo, esse personagem atravessaria diversas fases, várias facetas e teria diferentes “endereços”. Nas contradições expostas pelas características desenhadas aos

⁴⁴ FERREIRA, Leonardo da Costa. Lobato versus Pires: Uma discussão sobre o lugar do caipira no futuro da República. In: **Anais do XIII Encontro de História Anpuh-Rio: Identidades**. Disponível em: http://www.encontro2008.rj.anpuh.org/resources/content/anais/1212359049_ARQUIVO_CaipiraAnpuh.pdf

seus personagens, alguns escritores disputaram, no lápis, a melhor representação do caipira. Esse foi o caso de Monteiro Lobato e Cornélio Pires, escritores que se consagraram com a criação de personagens relativos ao mundo rural.

Os primeiros escritos de Cornélio Pires sobre o universo caipira datam do começo do século XX, ainda nos anos 1910. O escritor nasceu em Tietê, em 1884 e foi também poeta, compositor, conferencista, jornalista, contador de “causos” e anedotas e, porque não dizer, um ativista cultural. Durante toda sua vida, preocupou-se em tratar, registrar e analisar a cultura caipira e toda sua diversidade. Sua produção é anterior à criação do Jeca Tatu, por Monteiro Lobato, o qual, mais tarde, – como veremos adiante - dirigiria muitas críticas ao caboclisto e ao caipira “romântico” de Cornélio Pires.

O caipira de Cornélio Pires vem da região do Tietê, território também marcado pela experiência bandeirante. Anteriormente conhecida como Pirapora do Curuçá, Tietê foi uma das primeiras cidades paulistas a ser fundadas à margem do rio, servindo como posto de abastecimento de viajantes. As condições locais e o solo fértil atraíram muita gente para o estabelecimento de moradias ribeirinhas.

Ao contrário do Vale do Paraíba, a economia praticada na região não visava grandes lucros, já que se baseava na agricultura de subsistência. Segundo Antônio Cândido, o trabalho no campo não exigia uma disciplina rigorosa, mas apenas a produção do *mínimo vital* – sustento da família e da comunidade. Em função disso, as relações interpessoais eram marcadas por um *mínimo social*, isto é, laços de sociabilidades, de solidariedade, de ajuda mútua formalizadas pela prática do mutirão⁴⁵.

Porém, assim como o Vale do Paraíba, a região do Tietê entra em decadência. Com o desenvolvimento das cidades e a exploração econômica da terra, a agricultura familiar, de subsistência, passou a ser substituída gradativamente pela mercantil, fazendo as comunidades que ali se estabeleceram perder sua autonomia e também suas terras.

As características que marcam essa região, como a ajuda mútua, os laços de solidariedade, as festas da comunidade, a música, a dança, as atividades lúdico-religiosas, o trabalho coletivo, simbolizam o que Antônio Cândido aponta como cultura caipira⁴⁶. É justamente sobre essa cultura que Cornélio Pires tratou em seus escritos, apontando os diferentes “tipos” de caipiras provenientes dela.

⁴⁵ Ver mais em CANDIDO, Antonio. *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.

⁴⁶ Ver mais em CANDIDO, Antonio. *Op. cit.*

Na literatura regionalista, Cornélio Pires produziu inúmeras obras, dentre as principais estão: *Musa caipira* (1910), *Quem conta um conto...* (1916), *Cenas e paisagens da minha terra* (1921), *Conversas ao pé do fogo* (1921), *As estrambóticas aventuras de Joaquim Bentinho, o queima campo* (1924), *Continuação das estrambóticas aventuras de Joaquim Bentinho, o queima campo* (1929) e *Sambas e Cateretês* (1932). Além de conferências e gravações de discos caipiras, Pires também se aventurou no universo cinematográfico, produzindo em 1923, *Brasil Pitoresco* e em 1934, *Vamos Passear*.

No início da carreira literária Cornélio já começaria a delinear algumas informações inerentes ao universo do caipira. Porém, essas primeiras produções apresentavam os caipiras sob uma perspectiva ambígua, ainda muito melancólica, idealizada, ligada à natureza e pouco risível. No exemplo a seguir, tem-se o poema *Ideal do caboclo*, no qual se destaca a linguagem utilizada em seu interior e alguns elementos característicos da vida cabocla.

Aí, seu moço, eu só quiria p'ra minha filicidade
Um bão fandango por dia, e um pala de qualidade.
Porva espingarda e cutia, um facão fala verdade,
e ú a viola de harmonia p'ra chorá minha sodade.
Um rancho na bêra d'água. Vara de anzó, pôca
Mángua, pinga boa e bão café...fumo forte de sobejo,
p'ra compretá meu desejo, cavalo bão – e muié⁴⁷...

Aos poucos, o escritor endossaria os traços do caipira, passando a colocá-lo em contato com as novas tramas do social ditadas pelos “ventos” da modernidade. Sua literatura propiciou maior conhecimento sobre costumes e hábitos do caboclo, investindo, em sua produção literária, na “arte de contar” desse sujeito. Explorava-se a linguagem pitoresca, caricaturizando-se seus costumes e seu jeito próprio de falar, transformando-os em humor.

A positivação do caipira efetuada por Cornélio Pires se contrapõe a abordagem pessimista de Monteiro Lobato sobre o caipira. O caipira de Lobato se consagrou por meio do personagem Jeca Tatu, lançado no artigo *Urupês*, para o jornal *O Estado de São Paulo*, em 1914. Jeca Tatu era a antítese do caipira de Cornélio, traçado por meio de sua falência moral e física, indolente, preguiçoso e incapaz de acompanhar os “ventos do progresso”. A atribuição de características negativas ao personagem deixa visível certa empatia do criador em relação a sua criatura. De acordo com Monteiro Lobato, Jeca Tatu era:

⁴⁷ PIRES, Cornélio. *Scenas e paisagens da minha terra (musa caipira)*. São Paulo: Monteiro Lobato & C., 1921, p. 26.

uma espécie de homem baldio, semi – nômade, inadaptável à civilização, mas que vive a beira dela na penumbra das zonas fronteiriças. A medida que o progresso vem chegando ... vai ele refugindo em silêncio, com o seu cachorro, o seu pilão (...) de modo a sempre conservar-se fronteiriço, mudo e sorna. Encosorado numa rotina de pedra, recua para não adaptar-se (...) o caboclo é uma quantidade negativa⁴⁸.

O “pai” do Jeca justifica sua criação como uma resposta à literatura caboclista de Cornélio Pires, uma vez que, segundo Lobato, retirou do personagem sua roupagem romântica e estilizada. Em suas palavras:

A história de caboclismo... Aquilo foi fabricação histórica para bulir Cornélio Pires, que anda convencido de ter descoberto o caboclo... O caboclo de Cornélio é uma bonita estilização – sentimental, poética, ultraromântica, fulgurante a piadas – e rendosa. O Cornélio vive, e passa bem, ganha dinheiro gordo, com as exposições que faz do ‘seu caboclo’. Dá caboclo em conferências a 5 mil réis a cadeira e o público mijava de tanto rir... Ora, meu *Urupês* veio estragar o caboclo de Cornélio – estragar o caboclismo⁴⁹.

O projeto literário de Lobato ainda renderia outras e diferentes versões para seu personagem. Representante do que poderíamos chamar de Pré-Modernismo, Lobato assumiria uma “missão” literária, a de denúncia social. Lobato concentrou-se nos problemas da sociedade, como aquele apresentado através do seu personagem. O pobre Jeca, segundo o escritor, fora esquecido nas zonas fronteiriças do progresso, ou melhor, na decadência econômica na região do Vale do Paraíba, reduto de inspiração para sua criação.

Mais tarde, ao entrar em contato com os discursos sanitaristas correntes no meio urbano, Lobato reveria a condição de seu personagem, reiterando seus traços e justificando seu estado de pobreza não mais pelas teorias raciais ou pelas condições climáticas a que estava exposto, mas por uma questão de saúde, a falta de medidas sanitárias necessárias para o estabelecimento de seu vigor físico: “O Jeca não é assim, ele está assim”, escreveria, mais tarde, na epígrafe de *O problema vital*⁵⁰.

Nasceria assim, a segunda versão do Jeca Tatu, essa que se consagrou pelo folheto publicitário patrocinado para a promoção dos produtos – em especial o *Biotômico* - do laboratório *Fontoura*, em 1920. Antes disso, em 1918, Lobato lançou um artigo intitulado

⁴⁸ LOBATO, Monteiro; *Velha Praga*. O Estado de São Paulo. 12/11/1914.

⁴⁹ LOBATO, Monteiro apud LEITE, Sylvia Helena Telarolli der Almeida. *Chapéus de palha, panamás, plumas e cartolas: a caricatura na literatura paulista (1900-1920)*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1996, p. 77-8.

⁵⁰ LOBATO, Monteiro. *O problema vital*. São Paulo. Sociedade de Eugenia de São Paulo, 1918.

Jeca Tatu: A ressurreição, obra que estabelecia novas justificativas para a condição miserável do personagem, esse que ficaria conhecido como o Jeca Tatuzinho.

Nessa obra, o caipira ainda padecia dos mesmos males outrora narrados, mas, com a diferença que, ao entrar em contato com a ciência médica, pôde se livrar de suas moléstias e tornar-se um trabalhador exemplar. Para Lobato, Jeca, ao receber as medidas sanitárias necessárias poderia finalmente escapar das características negativas que o tornavam “feio”⁵¹ - como a indolência, preguiça e a miséria - para se edificar por meio do trabalho.

Mas a saga do caipira de Lobato ainda não pararia por aí. Em 1947, nos folhetins de um periódico comunista, o pobre e cansado Jeca viria a encarnar ainda Zé Brasil. Suas moléstias não eram mais o inimigo a combater, mas sim o latifúndio. O personagem ressurgiria assim, como um trabalhador sem terra em luta pela Reforma Agrária.

Em conversa com um amigo, Zé Brasil é colocado a par das idéias comunistas do jovem Luís Carlos Prestes. O personagem reflete sobre a realidade brasileira e sua condição de excluído do processo produtivo, numa discussão sobre a estrutura política, jurídica e fundiária brasileira. Pronto, sua redenção estava completa: de pobre coitado e ignorante, Jeca passaria a um sujeito politizado!

Entre as “trocas de gentilezas” efetuadas entre Monteiro Lobato e Cornélio Pires, o escritor tietense respondeu à provocação na publicação de *Conversas ao pé de fogo*, em 1921. Sua justificativa pautava-se na necessidade de ver e discutir *o caipira como ele é*. Para Cornélio Pires, era preciso ver o caipira em sua totalidade, não julgando “o todo pela parte”. Em defesa do caipira, Pires disparou:

O nosso caipira tem sido vítima de alguns escritores patricios, que não vacilam em deprimir o menos poderoso dos homens para aproveitar figuras interessantes e frases felizes como jogo de palavras. Sem conhecimento direto do assunto, baseado em rápidas observações sobre mumbavas e agregados [...] certos escritores dão campo ao seu pessimismo, julgando o todo pela parte, justamente a parte podre⁵², apresentando-nos o camponês brasileiro coberto de ridículo, inútil, vadio, ladrão, idiota e nhampan⁵³.

⁵¹ Como diria Lobato em de suas passagens mais conhecidas: “Pobre Jeca Tatu! Como é bonito no romance e feio na realidade!” LOBATO, Monteiro. *Urupês*. São Paulo: Brasiliense, 1959, p. 90.

⁵² A “parte podre” certamente era uma referência provocativa à identificação comparativa de Lobato do seu personagem, Jeca Tatu, como “um sombrio urupê de pau podre a modorrar silencioso ao recesso das grutas [...] funesto parasita da terra [...] inadaptável à civilização”. LOBATO, Monteiro. *Urupês*. São Paulo: Belo Horizonte, 1959, p. 177.

⁵³ PIRES, Cornélio. *Conversas ao pé do fogo: estudinhos, costumes, contos, anedoctas, cenas da escravidão*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1987, p. 07.

Na mesma obra, com a missão de definir essa totalidade, Cornélio Pires apontou a existência de quatro “tipos” de caipira, sendo esses marcados por suas características psicológicas, seus perfis raciais e suas experiências culturais: o branco, caboclo, preto e mulato. Essa iniciativa pautou-se na necessidade que o escritor via em orientar seus leitores sobre a diversidade de caipiras que eram tratados por ele em suas poesias, “causos” e anedotas.

Os *caipiras brancos* seriam aqueles de melhor estirpe, descendentes dos colonizadores europeus. Eram sadios, ordeiros, trabalhadores, pais de família, educados, alegres, solidários e avessos ao universo da boemia, além de possuírem um contato freqüente com a cidade e suas autoridades. Em oposição a esses, vinham os *caipiras caboclos*, descendentes dos índios catequizados. Esses eram fortes, esbeltos, sadios, vaidosos, mas receosos quanto ao trabalho, pois preferiam viver da caça e da pesca, sendo que, por vezes, recorriam às esmolas e pequenos furtos para sobreviver. Como viviam sempre mudando de moradia, Cornélio os comparava com os ciganos. Por fim, o contato dos caipiras caboclos com a cidade, segundo Cornélio, era feito sempre em busca de prazer, dada a característica de “mulherengos” atribuída a eles.

Entre os personagens intermediários dessa linhagem de caipiras, têm-se os negros e mulatos. Os *caipiras negros* tradicionais eram aqueles remanescentes do regime escravista e, portanto, marcados pelo comportamento “herdado” daquele regime – a subordinação. Esses, em sua maioria, eram velhos, abatidos fisicamente, pobres e cheios de doenças, sendo que a bondade e humildade deles era dificilmente reconhecida pelos outros. Sua relação com o meio urbano se dava pela hostilidade, pois quando iam pra cidade eram perseguidos pela polícia e sempre apanhavam.

Seus filhos, por sua vez, os caipiras negros novos, tinham outras características. Como não passaram pelo regime escravista, esses se mostravam trabalhadores, altivos e reagiam a qualquer ato de subordinação que fosse imposto a eles. Eram ainda amantes de festas, batucadas, sambas e dos desafios no fandango, porém possuíam muitos problemas com o consumo exagerado de cachaça, sendo, assim, propensos a algumas doenças, como a tuberculose.

Por fim, os *caipiras mulatos* eram retratados como os mais altivos, vigorosos, independentes, fiéis e patriotas de todos os outros. Por serem constantemente hostilizados por sua situação racial intermediária, ou seja, não eram brancos e nem negros, esses tipos sempre

buscavam se sobressair naquilo que faziam e, frequentemente, alcançavam destaque no meio social. Cornélio enfatiza também a existência de um novo caipira mulato, mais “cidadino” que os outros e ainda mais robusto e talentoso, originado pela mistura entre o mulato e o italiano.

Ainda teria outro, não incluso aqui, mas citado em algumas passagens por Cornélio - o *caipira da cidade*, também tratado por ele no mesmo livro *Conversas ao pé do fogo*. Nas palavras do próprio escritor:

sabe ler, é bom, é fino, e só lhe falta o traquejo das viagens, o desenleio e o desembaraço adquiridos no continuo contacto com as populações dos grandes centros. Esse é menos desconfiado que o do sítio, mas revela grande timidez num meio grande e estranho, imaginando que todo mundo o observa, chasqueando, troçando-lhe o andar e o jeito.⁵⁴

Além disso, observa-se na classificação desses caipiras a definição de dois tipos sociais, identificados como “velhos” e “novos”. Essa classificação na literatura regionalista de Cornélio é importante para a análise, uma vez que os “velhos” caipiras estão muito associados com a tradição, em sua relação com os meios naturais de sobrevivência, estando assim, em um processo de “extinção” - dada as transformações que ocorriam no meio rural, com a modernização das técnicas agrícolas e a industrialização. Os tipos “novos”, entre eles o caipira da cidade, seriam aqueles sujeitos que se mostravam mais envolvidos e atraídos aos valores e hábitos da vida moderna, ou seja, mais propensos a experimentar a cidade.

Cornélio Pires também se aventurou a registrar esse enredo. Teceu histórias que buscou retratar o caipira e seu contato com a grande metrópole, no caso, São Paulo. Embora esses traços ainda estivessem imbuídos de certo sentimento bucólico e saudosista dos “bons tempos de antigamente”, na produção de Cornélio, esse contato do caipira com o meio urbano é perpassado por traços de curiosidade, ingenuidade, sagacidade e criticidade.

No livro *Continuação das estrambóticas aventuras do Joaquim Bentinho (o queima-campo)*, Cornélio mostra a sensação do caipira em se deparar com o burburinho e a babel da metrópole paulista:

Atazanada pelos ruidos, rumores, chiados, roncões, apitos, ribombos, estrondos, explosões de motores de todas as origens, businadas em todos os tons, repicados impertinentes de tímpanos de bondes, ruidosos ‘jazz-bands’ infernaes, impingindo ruídos por harmonia, e gritos em reclamos e protestos em todas as línguas, na Babel amalucada que é hoje S. Paulo, a minha alma caipira, envolvida no torvelinho desse rodopiar extenuante que nos faz atravessar atordoadamente a vida, sem perceber-a bem e nos leva, de

⁵⁴ PIRES, Cornélio. *Op. cit.* p. 07-08.

atropello em atropello, à velhice, tive saudade, uma enorme saudade, uma profunda, amarga e acabrunhante saudade de um ambiente ainda Brasil-de-hontem, um Brasil de bangués e carros de bois.⁵⁵

Em meio a tanto barulho e movimento da cidade grande, na passagem acima conseguimos perceber a estranheza desse sujeito, principalmente quando são elencadas algumas características gerais da grande cidade e do *Brasil-de-hontem*. Essa crítica do caipira à cidade se fez presente nas primeiras gravações de músicas e humorismo realizadas por ele e também por outros artistas, como Alvarenga e Ranchinho.

O personagem assumido pela dupla simboliza toda essa contradição evidenciada entre as criações de Monteiro Lobato e Cornélio Pires. O caipira de Alvarenga e Ranchinho se traduz pela dualidade: um caipira-urbano, ignorante-esperto marcado por uma ingenuidade-crítica. Como veremos no próximo capítulo, tais características se acentuariam ainda mais com as diferentes experiências artísticas da dupla: o circo, o teatro de revista, o cinema e o rádio.

Mas antes disso, é preciso percorrer o caminho que a música caipira em geral - e, mais tarde, a produção artística da dupla - em específico, percorreu até alcançar o meio fonográfico. Mais uma vez, o escritor tietense se faz presente, contribuindo com a divulgação da cultura caipira através de sua expressão musical. E é dessa forma que o caipira sai dos livros para alcançar o universo das gravadoras, conduzido pelas mãos de seu defensor, Cornélio Pires.

1.3

O caipira e a moda de viola na cena fonográfica

Nos anos de 1920 e 1930, a música popular brasileira serviu de “matéria-prima” para muitos intelectuais. Participantes do projeto moderno de nação, esses artistas buscaram nas manifestações populares traços culturais comuns, visando assim, construir a nacionalidade. Essa visão estava imbuída pelo espírito modernista e representada pela preocupação demasiadamente estética da arte nacional.

Entre esses intelectuais, como Diretor do Departamento de Cultura, Mário de Andrade defendeu a pesquisa folclórica como fonte principal do artista-pesquisador. A nacionalização das artes, nesse sentido, se daria por meio da internalização do folclore na arte erudita. Para

⁵⁵ PIRES, Cornélio. *Continuação das estrambóticas aventuras do Joaquim Bentinho* (o queima-campo). São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1929, p. 9.

ele, era preciso buscar nas raízes da cultura popular, temas, ritmos e instrumentos que traduzissem a música nacional. Em suas palavras:

(...) faz-se necessário e cada vez mais que conheçamos o Brasil. Que sobretudo conheçamos a gente do Brasil. E então, si recorremos aos livros dos que colheram as tradições orais, e os costumes da nossa gente, desespera a falta de valor científico dessas colheitas (...) nós não precisamos de teóricos, os teóricos virão a seu tempo. Nós precisamos de moços pesquisadores, que vão à casa do povo recolher com seriedade e de maneira⁵⁶.

Essa euforia das artes enfrentaria vozes dissonantes representadas pelas elites paulista e carioca da *Béle Époque*. Isso porque as práticas populares eram mal vistas, tidas como sinônimo de “barbárie”. Imbuídas pelos ideais de “civilização” e “progresso” essas elites sonhavam com a edificação da nação segundo os moldes europeus, condenando, para tanto, qualquer vestígio de atraso representado pela escravidão ou pela oligarquia rural.

Esse modernismo nacionalista se depararia com a polifonia das cidades, representada pelas correntes imigratórias e a conseqüente amálgama formada pelas manifestações artísticas estrangeiras e brasileiras. Para evitar essa “contaminação” na arte nacional, quaisquer tipos de excessos, exotismos, estrangeirismos e regionalismos⁵⁷ deveriam ser banidos, numa tentativa de preservar a “pureza” de tais amostras. Nas palavras de Mário de Andrade:

Nós possuímos um individualismo que não é libertação: é a mais pífia a mais protuberante e inculta vaidade. Uma falta de cultura geral filosófica que normalize a nossa humanidade e alargue a nossa compreensão. E uma falta indecorosa de cultura nacional. Indecorosa. [...] A falta de cultura nacional nos restringe a um regionalismo renego que faz dó. E o que é pior: Essa ignorância ajudada por uma cultura internacional bêbeda e pela vaidade, nos dá um conceito do plágio e da imitação que é sentimentalidade pura. Ninguém não pode concordar, ninguém não pode coincidir com uma pesquisa de outro e muito menos aceitá-la pronto: vira para nós um imitador frouxo. [...] A nossa ignorância nos regionaliza ao bairro em que vivemos. Nossa preguiça impede a formação de espíritos nacionalmente cultos. Nossa paciência faz a gente aceitar esses regionalismos e esses individualismos curtos. Nossa vaidade impede a normalização de processos, formas, orientações. E estamos embebedados pela cultura européia, em vez de esclarecidos⁵⁸.

⁵⁶ Apud CARLINI, Álvaro. *Cachimbo e maracá: o catimbó da Missão* (1938). São Paulo: CCSP, 1993, p. 20.

⁵⁷ Segundo Mário de Andrade: “Quanto ao emprego de certas formas tradicionais não vejo prejuízo nisso embora não recomende. É uma inutilidade. Hoje essas formas são simples nomes como João, Arací, não têm valor formalístico mais”. In: ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3ª ed. São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL, 1972.

⁵⁸ *Idem*.

Na verdade, o problema maior do projeto encampado por Mário de Andrade residia na escolha da música erudita como representação genuinamente brasileira, visto que tal arte era limitada a poucos e inacessível, economicamente, ao povo. O popular, nesse sentido, representava somente a pedra bruta a ser lapidada, tornando preciso o fornecimento de uma “solução artística justa”⁵⁹, uma roupagem culta, a fim de não perder seu valor formalístico, associado à estética erudita.

No trabalho com a cultura popular, Cornélio Pires percorreu o lado oposto. O escritor não se servia de sátiras das produções eruditas, mas trazia para o universo letrado, a oralidade, expressões e sotaques característicos do interior do Estado. Ao invés de mostrar e corrigir os “defeitos” desse grupo, sua preocupação centrava-se em demonstrar a riqueza e a diversidade cultural do caipira do interior, valorizando sua figura, num momento em que o próprio debate sobre a utilização da mão-de-obra no campo tendia para o trabalhador estrangeiro e não o nacional⁶⁰.

Assim, o escritor tietense deteve-se na variabilidade e pluralidade do ritmo caipira, além de valorizar a influência de outros sons, melodias e ritmos presentes nesse gênero. Aproveitando-se das características do caipira enquanto personagem e a riqueza dessa cultura, Cornélio Pires utilizava-se do humor, dos “causos” e anedotas para incorporar o repertório de seus artistas, como foi o caso da *Turma Caipira de Cornélio Pires*⁶¹.

Assim, além de seus feitos literários sobre a cultura caipira, Cornélio Pires também se destacou no cancioneiro popular. Foi ele o primeiro produtor independente de discos caipiras no Brasil e sua iniciativa “pioneira” pautou-se no fato que as gravadoras não acreditavam que tal gênero pudesse ter então recepção no meio social.

Quem conta essa história é seu sobrinho, Ariovaldo Pires, o Capitão Furtado, no livro do pesquisador J. L. Ferrete. Capitão Furtado conta sobre a rejeição das gravadoras Odeon, Victor e Columbia em gravar música caipira. Isso estava ligado, segundo ele, a um ponto de vista mercadológico, julgando tal gênero enquanto não-artístico. Cornélio insistiu, e procurou os diretores da Columbia da Byington & Company. Capitão Furtado, agindo como intérprete do seu tio – o diretor da gravadora, Wallace Downey, era americano e não falava português inteligível – conta como foi essa conversa:

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ DUARTE, Geni Rosa. *Múltiplas vozes no ar: o rádio em SP nos anos de 30 e 40*. Tese de Doutorado. PUC/São Paulo, 2000, p. 72.

⁶¹ *Turma Caipira de Cornélio Pires* foi formada em 1929. Sua primeira formação era composta por: Ferrinho, Sebastião Ortiz de Camargo (Sebastiãozinho), Caçula, Arlindo Santana, Mariano, Cornélio Pires e Zico Dias.

‘Não há mercado para isso, não interessa’. Cornélio insistiu: ‘E se eu gravar por conta própria?’ Aí Byington Jr. tentou opor dificuldades: ‘Bem, nesse caso você teria que comprar mil discos. Quero dinheiro à vista, nada de cheque, e se o pagamento não for feito hoje mesmo, nada feito’. Era uma forma, nota-se, de descarte peremptório ou, em outras palavras, propostas de quem não quer mesmo fazer o negócio⁶².

Cornélio teria regressado à gravadora ainda no mesmo dia com o montante solicitado (parte dele foi emprestado por um amigo), para surpresa dos dirigentes da empresa. Byington Jr ainda tentou convencer Cornélio que aquilo era uma loucura. Mas foi em vão. Depois de contado o dinheiro, foi Cornélio que fez suas exigências:

‘Bem, agora eu é que vou fazer minhas imposições. Quero uma série só minha. Vou querer uma cor diferente: o selo vai ser vermelho. E cada disco vai custar dois mil-réis mais que seus sucessos. Mais ainda: você não vai vender meus discos, só eu poderei fazê-lo’. Byington Jr. Deu uma ligeira risada, como que querendo dizer: ‘Mas, também, quem é que vai querer comprar seus discos?’ E partiu-se para a produção e prensagem. Os discos ficariam prontos mais ou menos por volta de maio de 1929⁶³.

Foram produzidos, nessa primeira prensagem, 30 mil discos de 78 rotações⁶⁴, divididos entre números humorísticos e folclóricos, cuja apresentação e declamação era feita pelo próprio Cornélio.

Como toda memória recontada, essa também expressa suas fragilidades. Capitão Furtado reconstrói o fato a partir de sua participação no acontecimento, ordenando-o a seu modo, produzindo, assim, uma “ilusão autobiográfica”.⁶⁵ Nota-se uma ênfase na atitude “corajosa” do tio, Cornélio Pires, em gravar, a seu próprio custo, músicas caipiras, ao passo que as gravadoras são negativizadas em seu relato, dada a descredibilidade e o preconceito dessas em relação a empreitada artística que se almejava encampar.

Apesar da imparcialidade notável do sobrinho, não há como negar a importância que Cornélio Pires adquiriu no universo da música caipira, afinal, “o desastre comercial que

⁶² FERRETE, J. L. *Op. cit.* p. 39.

⁶³ *Idem.*, p. 40.

⁶⁴ LOPES, Israel. *Turma Caipira Cornélio Pires: os pioneiros da “Moda de Viola” em 1929*. 1999, p. 32.

⁶⁵ Pierre Bourdieu chamou de “ilusão autobiográfica” essa tentativa do indivíduo em considerar a vida como “[...] um todo, um conjunto coerente e orientado, que pode e deve ser apreendido como expressão unitária de uma ‘intenção’ subjetiva e objetiva, de um projeto” (p. 184). Assim, o relato autobiográfico é “objeto próprio desses discursos, isto é, a apresentação *pública*, logo, a oficialização, de uma representação *privada* de sua própria vida, implica um acréscimo de limitações e de censuras específicas” (p. 81). BOURDIEU, P. A ilusão biográfica. In: AMADO, J. e FERREIRA, M. M. *Usos e abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 2006.

Byington Jr., esperava não ocorrer”.⁶⁶ Ao contrário disso, dado o sucesso da discoteca-móvel de Cornélio que percorria o interior do estado paulista, apresentando suas conferências e por meio delas fazendo a propaganda e venda dos discos, foi solicitada, mais tarde, nova tiragem. Nessa série foi lançada a primeira moda de viola de sua própria autoria e gravada por Mariano e Caçula⁶⁷, intitulada, *Jorginho do sertão*⁶⁸.

As gravações e o sucesso obtido com esse tipo específico de música podem ser pensados de acordo com aquilo que o rádio não oferecia ao público do interior que tinha migrado para as cidades, o que seria proporcionado, mais tarde, com a abertura do rádio para as gravações regionais⁶⁹. Na moda de viola de Cornélio Pires e Mariano Caçula, gravada em 1930, o caipira se depara com uma situação embaraçosa na cidade de São Paulo: trata-se do bonde, mais especificamente, *O Bonde Camarão*.

*Aqui em São Paulo o que mais me amola
É esses bonde que nem gaiola
Cheguei, abriro a portinhola,
Levei um tranco quebrei a viola
Inda puis dinheiro na caixa da esmola*

*Chego um veio se facerando,
Levo um tranco, foi cambateando,
Bêjo uma veia e saio bufando.
Sentô de um lado e agarro suando
P´ra mór de o vizinho tá catinando*

*Entrô uma moça se arrequebrando
E no meu colo ela foi sentando
P´ra mór de o bonde que tava andando*

⁶⁶ FERRETE, J. L. *Op. cit.* p. 40.

⁶⁷ Irmãos de Piracicaba, interior do estado paulista, Mariano e Caçula trabalhavam no campo quando foram “descobertos” por Cornélio Pires. Em 1934, se separam do restante da *Turma caipira de Cornélio Pires* e seguiram a carreira, essa que, embora tenha obtido sucesso, fora curta, encerrando-se no início da década de 1940.

⁶⁸ Segue a letra da canção: “Jorginho do Sertão: Moda de Viola Paulista. Folclore Paulista. *Ajudai meu companheiro/ Ai, ai, ai, ai.../ No meio desse salão/ Ai, ai, ai, ai.../ Que nós dois/ cantando junto/ Faiz chorar dois coração...// O Jorginho do Sertão/ Rapaizinho inteligente/ Numa carpa de café/ Ele enjeitô três casamento./ Ele acabô teu serviço/ Tão alegre tão contente/ Veio dizê pro seu patrão:/ ‘Quero a minha conta corrente’// ‘Jorge: a conta eu não lhe dou/ 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 sô a mais trabalhadeira’// Logo veio a do meio/ Cheia de tope de fita:/ ‘Jorginho case comigo/ Que 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 rapaiz de poca lua:/ ‘Não posso casar c’ as três/ Ai, eu não caso cum nenhuma’/ Na hora da despedida:/ Ai, ai, ai, ai.../ É que a moreninha chora:/ Ai, ai, ai, ai...// Jorge pegou seu cavalo/ Encilhô na mesma hora,/ Veio dizer prá morenada:/ ‘Ai, adeus que já vou mi’embora’” *Jorginho do Sertão*. Gravadora Columbia, 1929.*

⁶⁹ DUARTE, Geni Rosa. *Op. cit.* 2000, p. 94. Falarei mais sobre esses aspectos no capítulo seguinte, quando a atenção se voltará para a relação de Alvarenga e Ranchinho com o universo radiofônico.

*Sem a tarzinha tá esperando
Eu falo craro – eu fiquei gostando*

*Entrô um padre bem barrigudo
Levô um tranco dos bem graúdo
Deu um abraço num bigodudo
- Um protestante dos carrancudo
Quedê o cavaco do batinudo?*

*Eu vô m'imbora pra minha terra
Esta porquera inda vira em guerra
Este povo inda sobe a serra
P'ra mór da Light que os dente ferra
Nos passagero que grita e berra⁷⁰.*

Nessa canção já se pode perceber a dose humorística presente nas situações narradas. O bonde é apresentado conforme seus trancos, criando, assim, situações sociais das mais diversas: o caipira que quebrou a viola, o velho que beijou a velha, a moça que sentou no colo do caipira e o padre que abraçou o bigodudo. No fim, o caipira revela o saudosismo de sua terra e sua intenção em retornar a ela. Nos dois últimos versos, a canção ainda menciona a Light, que faz referência a The São Paulo Tramway, Light & Power Company Ltda., mais conhecida como Light São Paulo, empresa canadense que atuava nas atividades de geração, distribuição de energia elétrica e transporte público por bondes. Segundo o caipira da canção, é a empresa que é responsável por todos esses transtornos enfrentados pelos passageiros.

Assim, um dos caminhos que possibilitou a inserção da música caipira no cenário musical foi o humor. Isso se tornou possível dada as transformações culturais então vivenciadas. A popularização e diversificação do universo radiofônico nos anos 1940 auxiliaram nesse processo. Dos anos de 1930 em diante as duplas caipiras utilizavam-se do humor como meio de inserção junto ao público das cidades. A dupla em questão é um exemplo significativo desse enredo.

Quando Alvarenga e Ranchinho assumem o campo e entram na cena cidadina, cantando, vestindo-se e falando como caipiras, eles cumprem a tarefa do “novo” tipo de caipira endossado por Cornélio. Porém, mais do que caipiras *da cidade*, Alvarenga e Ranchinho se colocavam como caipiras *na cidade*, já que buscavam revelar não só a estranheza desse novo universo urbano que se configurava, mas também estabelecer críticas à

⁷⁰ *O Bonde Camarão* – composta e gravada por Mariano e Caçula e Cornélio Pires. Gravadora Columbia, 1930. Esse bonde existiu de fato. Ele era apelidado assim em função de sua cor vermelha e foi o último bonde a circular pela cidade. Sua última viagem, em 26 de março de 1968, compreendeu o trajeto entre a Vila Mariana e Santo Amaro.

modernização e aos próprios valores e hábitos urbanos, promovendo assim, certo processo de “politização” do personagem, como falarei mais adiante.

Curiosamente, Alvarenga e Ranchinho também abordaram, de forma cômica, o bonde, porém, não o de São Paulo, mas da capital carioca, quando a dupla já estava instalada no Rio de Janeiro. A marchinha *Seu condutor*, composta e gravada em parceria com Herivelto Martins foi sucesso no carnaval de 1938.

*Seu condutor
Dim, dim
Seu condutor
Dim, dim
Pára o bonde
Pra descer o meu amor*

*O bonde da Lapa
É cem réis de chapa
O bonde Uruguai
Duzentos que vai
O bonde Tijuca
Me deixa em sinuca
E a Praça Tiradente
Não serve pra gente⁷¹*

De forma similar, a canção também criticava esse meio de transporte, porém pode se perceber em seu conteúdo um sujeito mais arguto e conhecedor dos lugares das cidades, já que são reveladas características não de um bonde só, mas de quatro, o bonde da Lapa, o Uruguai, o Tijuca e o Tiradentes.

Além disso, como Cornélio, Alvarenga e Ranchinho buscaram se valer da expressão linguística peculiar do caipira para fazer humor e promover o riso. A linguagem é uma extensão do próprio personagem, uma vez que ela reforça o aspecto pitoresco do mesmo. As incorreções da fala caipira são acentuadas e colocadas em oposição a um tom mais culto e convencional, num momento histórico em que se buscava, justamente, a uniformização da língua brasileira⁷².

Mas essas mesmas incorreções cumprem uma tarefa bem distinta do que simplesmente revelar o modo distinto, peculiar e pitoresco do caipira. Ela cumpre também a tarefa da crítica. Em nenhum momento essa forma peculiar da linguagem é utilizada para estigmatizar o personagem por não saber falar na norma culta da língua. Vejamos um pequeno exemplo:

⁷¹ Collector-s Editora. *Assim era o rádio. Alvarenga e Ranchinho. nº 1*. Seleções.

⁷² DUARTE, Geni Rosa. *Op. cit.* 2000, p. 135.

- Vancê que é destruído, me diz o que é esse tar de comunismo!
- O compadre, que também não entendia nada de política, respondeu:
- O comunismo lá da Rússia, diz que é ansim, por exemplo: eu tenho duas galinhas, dou uma pra você; eu tenho duas casas; dou uma pra você.
- Ué... Intão é bão! Vancê dá uma casa, ansim eu fico cum duas!
- É... Mas vancê ficando cum duas, tem que dá uma pra quem num tem nenhuma.
- Ah! Intão num serve!⁷³

Pode-se notar a linguagem simples da piada acima. Mesmo em sua versão escrita, percebe-se que a fala é de um “caipira”, pois possui expressões como “vancê”, (ao invés de você), característicos da população interiorana do país na época. A palavra *destruído* simboliza uma inversão de valores, uma vez que o sentido atribuído a ela é o de instrução. Instruído é aquele que é *destruído*. Nesse sentido o caipira, mesmo não falando segundo a norma culta da língua, não é *destruído*, mas, segundo ele, aqueles que a seguem são. Esse jogo com as palavras também revela a crítica que se faz àqueles que não consideram a sabedoria popular caipira e os traçam sob estereótipos pejorativos, baseados simplesmente por essa linguagem pitoresca, diferenciada e própria do homem rural.

O desfecho da piada é dado com o descontentamento do personagem com o regime do comunismo, aspecto esse que também é relevante, uma vez que traça um caipira interessado em coisas políticas, o que, até então, lhe era negado, dado o passado marcado pelo mandonismo e coronelismo. Essa “politização” do caipira proposta por Alvarenga e Ranchinho se mostrou mais evidente no universo radiofônico através da utilização de recursos cômicos como a sátira e a paródia, versando não só sobre essas questões, mas também de outras ligadas a política de Getúlio Vargas durante seu governo nos anos de 1930 e 1940.

Mas antes de entrar nessa questão, há ainda outro ponto importante de análise sobre a influência da produção cornelianiana para a carreira de Alvarenga e Ranchinho. Em toda sua vida artística, Cornélio Pires procurou revelar sua preocupação com o caipira, dotando-o de traços diferenciados daqueles que marcaram a saga do Jeca, de Monteiro Lobato⁷⁴:

⁷³ ALVARENGA E RANCHINHO. *Livro de modinhas*. Editora Prelúdio: s/d, p. 11.

⁷⁴ Refiro-me ao Jeca Tatu retratado em *Urupês*, de 1914. Oriundo das terras decadentes do Vale do Paraíba, o Jeca é apresentado em sua forma desqualificadora: feio, incapaz para o trabalho, parasita, preguiçoso, vadio, entre outras características. O Jeca Tatu de 1914 é a matriz que Lobato utilizaria, mais tarde, para a criação de outros personagens – Jeca Tatuzinho e Zé Brasil – dotados de outros recursos e sentidos literários. “O primeiro Jeca é uma caricatura composta com recursos comuns no gênero satírico, e por isso é tão incisivo; o segundo, não sendo tão risível ou grotesco, comparativamente ao primeiro perde em ênfase – seu objetivo é primeiramente fazer propaganda, vender o produto e não crítica social. No terceiro texto, mais sisudo, panfletário, dogmático,

sagacidade, esperteza, audácia, entre outros. Ao contrário de Lobato, a forma de abordagem adotada por Cornélio Pires não buscava a depreciação ou rebaixamento do personagem por meio de sua caricatura⁷⁵, mas de uma tipificação⁷⁶ para provocar certa simpatia aos leitores. A atenção do escritor concentrou-se no modo pitoresco, às diferenças individuais ou étnicas, ou seja, às próprias especificidades dos personagens. Nas palavras de Sylvia Leite:

O tratamento do universo caipira efetivado por Cornélio Pires oscila entre o registro documental, bem típico da literatura do tempo, mais evidente nas passagens didáticas, explicativas, ou apenas descritivas (...); a idealização, fortemente marcada na apresentação dos hábitos alimentares, do lazer e especialmente na oposição entre a positividade da vida no campo e a negatividade da vida nas cidades; e o anedótico, normalmente com função valorativa: o caipira é o sujeito “esperto”, que manipula o cidadão, e detém um saber diferenciado, mas válido.⁷⁷



Figura 2

Caricatura de Cornélio Pires por Bruno Venâncio. 2007.

Sua orelha e bochechas, por ser maior do que a da maioria, é acentuada ainda mais no desenho.

Cornélio Pires atribui valores a duas regiões definidas, espacialmente, enquanto antagônicas: o campo e a cidade. Inversamente ao que se pensava naqueles anos iniciais do

estão praticamente ausentes o humor, a ampliação, a deformação, característicos da concepção da caricatura.” LEITE, Sylvia H. T. A. *Op. cit.* p. 86.

⁷⁵ Como a própria palavra sugere (do italiano *caricare* = exagerar), a caricatura é uma forma de expressão artística ligada ao humor que busca acentuar, de forma exagerada e, por vezes, agressiva, algumas características específicas do sujeito, como gestos, hábitos ou vícios. Ela pode se expressar tanto pelo desenho como pela literatura (aqui o recurso utilizado é a repetição a fim de se ampliar a distorção do personagem). Nos dois casos, o riso é promovido por meio dos “defeitos” traçados, ou seja, pelo rebaixamento do personagem (*Figura 2*).

⁷⁶ A tipificação, por sua vez, “toma como matéria comportamentos, hábitos e valores que são gerais (...) o tipo tende ao coletivo, a caricatura normalmente é a individualização do tipo. (...) O tipo é o desvio tolerável; a caricatura é o desvio máximo; o tipo se enquadra no eixo das semelhanças, pois guarda certa fidelidade ao objeto, enquanto a caricatura se encontra no eixo das diferenças, dos contrastes, pela ampliação deformante que a caracteriza” *Idem*, p. 34-35.

⁷⁷ *Idem*. p. 132-33.

século XX, Pires atribui positividade ao campo e, conseqüentemente, um valor negativo às cidades. Isso está ligado ao próprio intuito do escritor em estabelecer a defesa do caboclo, contrapondo-se a uma perspectiva de valorização do elemento citadino escolarizado e disciplinado.

Em algumas composições de Alvarenga e Ranchinho também é possível identificar a atribuição de valores diferenciados a esses locais. Em *Liga dos Bichos*, escrita em parceria com Capitão Furtado, em 1936, ao bom estilo da moda de viola, Alvarenga e Ranchinho mostram o descontentamento dos “caipiras” com o jogo político da cena brasileira, enfatizado, sobretudo, com a sonoridade melancólica que o ritmo apresenta:

*Já formaro a sociedade
 Protetor dos animais
 Enquanto os bichos forgueti
 A gente anda pa trás
 Esse mundo tá virado
 Tem coisa que não se atura
 A gente passa apertado
 E os bicho passa fartura.*

*Os bicho tem sociedade
 Adonde tem protetor
 Na família do seu Galo
 Tem muito Pinto doutor
 Já vi Leitão professor
 Vi Aranha de talento
 Mas o que me deixou besta
 Foi ver Cavallo Sargento.*

*Também vi Coeio fardado
 Oficiar de longo curso
 E na crasse dos artistas
 Tenho visto muito Urso
 Pra chegar a capitão
 A gente quase se mata
 E os bicho sobe na vida
 Tem até major Barata.*

*Da maneira que vai indo
 Tô vendo que não demora
 Os burro monta na gente
 E ainda chama na espora
 Vou se embora pro sertão
 Não vorto aqui nunca mais
 Que lá num tem sociedade*

*Protetor dos animais*⁷⁸

Como se pode notar, em sua especificidade, há uma substituição da figura dos políticos pelos animais e também uma denúncia social. A dupla delata a existência dessa “sociedade protetora dos animais”, pois enquanto os *bichos-políticos* possuem uma vida boa, os cidadãos comuns, como eles, passam “apertado”, quase se matam pra virar “capitão” enquanto “os bicho sobe na vida” mais rápido.

No final da moda de viola, pode-se identificar a origem caipira desses personagens. Em meio ao aborrecimento com os políticos, eles não querem mais ficar na cidade, e, assim, decidem ir embora para o sertão porque lá é diferente e não há esses “privilégios” para os políticos, tampouco uma “sociedade protetora dos animais”. Nesse caso, a cidade é negada em virtude da existência dessa “sociedade” que protegia os políticos e o campo, por sua vez, não tinha esses privilégios, apresentado-se, assim, com um valor positivo em relação ao espaço urbano.

Mas é preciso ter cuidado com essa construção de dualidades, uma vez que esse raciocínio entre oposições pode nos pregar algumas peças. Essa tensão de sentidos entre regiões, cidade *versus* campo, cidadão *versus* caipira é provocada, justamente, pela atribuição da positividade de um, em detrimento da atribuição negativa de outro. Essas regiões não devem ser vistas como esferas antagônicas, mas sim complementares. Não podemos esquecer que foi o café, produzido no interior do estado que propiciou a construção de diversas cidades e a própria modernização da capital paulista.

O poder das palavras expresso em categorias como *campo* e *cidade* fora alertado pelo crítico marxista Raymond Williams. Atentando-se ao contexto da sociedade inglesa pós-Revolução Industrial, o autor ressalta que a criação de imagens, símbolos e representações sobre esse espaços sociais foram construídas sem se levar em conta a diversidade e especificidade de suas práticas e formas de organização. Em suas palavras:

A ‘forma de vida campestre’ engloba as mais diversas práticas – de caçadores, pastores, fazendeiros e empresários agroindustriais –, e sua organização varia da tribo ao feudo, do camponês e pequeno arrendatário à comuna rural, dos latifúndios e *plantation* às grandes empresas agroindustriais capitalistas e fazendas estatais. Também a cidade aparece sob numerosas formas: capital do Estado, centro administrativo, centro religioso, centro comercial, porto e armazém, base militar, pólo industrial. O que há em comum entre as cidades antigas e medievais e as metrópoles e

⁷⁸ In LP Monumento da música popular brasileira. *Op. cit.* Faixa 06. 2’44”.

conurbações modernas é o nome e, em parte, a função – mas não há em absoluto uma formação de identidade. Além disso em nosso próprio mundo, entre os tradicionais extremos de campo e cidade existe uma ampla gama de concentrações humanas: subúrbio, cidade-dormitório, favela, complexo industrial [...]

Apesar de todas estas diferenças, persistem certas imagens e associações [...]⁷⁹

Aliás, essas construções e valorações parecem estar ligadas à funcionalidade e à distância do interior ao seu centro, representado pela capital do estado e do poder federal, do que propriamente aos traços comportamentais ou aos hábitos daqueles que ali vivem. Segundo Pozenato:

O centro polariza, em decorrência de suas funções, um determinado espaço que se hierarquiza segundo seu maior ou menor grau de acesso às funções centradas na metrópole. Ao redor do centro gravita o interior, a província, a periferia. Esse estatuto científico pode não ter tais intenções, mas contribui para criar a estigmatização que toda política centralista tem interesse em manter para garantir os seus propósitos de hegemonia.⁸⁰

Como bem lembra Pierre Bourdieu, tanto o conceito quanto a definição de uma dada região já se estabelece num campo de disputas entre profissionais das mais diversas áreas, como: geógrafos, historiadores, sociólogos, entre outros. Essas disputas no campo discursivo também geram um conflito entre representações, já que aqueles oriundos de uma determinada região tentam construir discursivamente sua percepção, partindo da sua própria vivência e experiência naquele local. Isso quer dizer que o conceito e definição de uma região transcendem e subvertem questões restritas somente ao espaço geográfico. Nas palavras do sociólogo:

se a região não existisse como espaço estigmatizado, como província definida pela distância econômica e social (e não geográfica) em relação ao centro, quer dizer, pela privação do capital (material e simbólico) que a capital concentra, não teria que reivindicar a existência⁸¹.

Essa construção difere, em grande parte, daquelas elaboradas por agentes que estão fora dessa localidade, podendo esses sujeitos usar como base de construção de suas representações os estereótipos e estigmas que marcam essa dada região e seus sujeitos. Isso

⁷⁹ WILLIAMS, Raymond. *Op. cit.* p. 11-12.

⁸⁰ POZENATO, José Clemente. *Processos culturais: reflexões sobre a dinâmica cultural*. Caxias do Sul: EDUCS, 2003, p. 156.

⁸¹ BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*. Lisboa/Rio de Janeiro: Difel/Bertrand Brasil, 1989, p. 118; p. 126.

porque, muitas vezes, a construção desses estereótipos se faz por agentes externos a essa realidade específica.

Assim, a inadequação estabelecida por muitos folcloristas e intelectuais a esse personagem - o caipira - no meio social foi determinada com base em outra realidade: a da cidade. É preciso lembrar que o caipira estava inserido num contexto sócio-econômico diverso, no qual o significado de trabalho era dotado de outras dimensões. Por essas dimensões não serem compatíveis àquelas relativas ao modelo de acumulação capitalista, tem-se a criação de estigmas – o caipira como preguiçoso - que marcam a região, o meio rural ou os sujeitos oriundos dela. Nesse sentido, o Jeca Tatu de Monteiro Lobato expressaria a consagração da caracterização de um personagem por meio de seus próprios estereótipos: indolência, vadiagem, preguiça, entre outros.

É preciso abrir um parêntese para exemplificar como isso acontecia no meio social. A urbanização e modernização da cidade de São Paulo trouxeram os mais variados grupos étnicos e culturais. Como mencionado anteriormente, têm-se uma verdadeira polifonia de ritmos e sotaques, dada a partir da formação simultânea de bairros direcionados a grupos específicos: italianos, japoneses, espanhóis, portugueses, nordestinos, negros e os descendentes desses. Em contraste a isso, as décadas de 1930 e 1940 são marcadas pela tentativa de criação de UM sentimento de brasilidade. Leia-se UM, já que o intuito do projeto governamental era apagar as diferenças étnicas e regionais, apresentando a população brasileira como uma massa homogênea.

Nesse esforço de edificar algo uno em meio a tanta diversidade e num território tão vasto como o país, inicia-se um processo inverso, de constituição e reforço de diferenças culturais, no qual as regionalidades são colocadas como modelos dessa brasilidade.

No rádio isso era ainda mais acentuado. Luiz Carlos Saroldi e Sonia Virgínia Moreira em *Rádio Nacional: O Brasil em sintonia* revelam como isso era tratado na Rádio Nacional do Rio de Janeiro. Nos programas de auditório, após a abertura e estruturação radiofônica a um público mais diversificado, os artistas vestiam as fantasias, literalmente⁸², pois tinham de se apresentar “dançando ou vestindo-se de acordo com um tipo, ou o gênero interpretado”.⁸³

Assim, as duplas caipiras, como Alvarenga e Ranchinho, retratados como “produtos paulistas”, eram apresentados em seus trajes habituais: camisas xadrez, chapéus de palha, ao

⁸² No livro mencionado há um tópico em que os autores intitulam *Os artistas vestem as fantasias*.

⁸³ SAROLDI, Luiz Carlos e MOREIRA, Sonia Virginia. *Rádio Nacional: o Brasil em sintonia*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004, p. 84.

lado da viola que sempre os acompanhavam, o que, por sua vez, garantia um reforço ao personagem. Com outras regiões isso não se dava de forma diferente. O artista do sul, como o sanfoneiro Pedro Raimundo, embora fosse de Santa Catarina, era retratado como “o típico homem dos pampas, com bombachas, guaiaca e barbichado”.⁸⁴ Além disso, essa representação de artistas conforme sua região teria inspirado outros a tomar os mesmos caminhos para chegar às grandes rádios e ao prestígio popular. É como conta Luiz Gonzaga sobre a inspiração recebida pelo “gaúcho” Pedro Raimundo:

Tomei coragem de cantar foi realmente recebendo, ou sofrendo, ou gozando a grande influência que tive do Pedro Raimundo, aquele gaúcho alegre do rádio. Quando eu vi Pedro Raimundo cantar, improvisar, declamar, eu fiquei doido. Disse: ‘É isso que eu tenho que fazer. Vou imitar esse homem: ele no Sul, eu no Norte’.⁸⁵

Fechando o parêntese, podemos perceber que discursos como esses, que buscam a definição de espacialidades específicas são performativos, ou seja, buscam elaborar, teoricamente, uma dada realidade. Naquela época, tais questões foram ainda mais acentuadas, uma vez que cada vez mais os dirigentes políticos viam a necessidade de levar a efeito um projeto rumo a uma sociedade urbana e industrial. Paralelamente a isso, criavam-se e exploravam-se identidades, construídas por meio dos próprios estereótipos, como no caso acima citado, do caipira, do gaúcho e do nordestino. A cidade era tomada como o lugar ideal, símbolo da própria modernidade, enquanto o campo, local onde saía o café que patrocinava o embelezamento dos grandes centros, era sinônimo de atraso, pois lembrava o passado rural e escravista que tanto queriam apagar da história brasileira.

É certo que os intelectuais dessa época exerceram grande influência nesse projeto de homogeneização cultural, mas isso se deu a partir da ideia que se construiu sobre o poder “unificador” do Estado, premissa essa que se consagraria com a instalação do autoritário

⁸⁴ *Idem.* Alvarenga e Ranchinho também se meteram nessas regionalidades, como é o caso da gravação de *Gaúcho de Lei*, com José Bonifácio, em 1940, sob um ritmo mais dançante que a valsa – a rancheira - um estilo musical gaúcho. A música trabalha com elementos característicos do universo do homem gaúcho: sua relação com a terra, o churrasco, o chimarrão, a sanfona. A canção, assim como o título sugere, revela o orgulho desse gaúcho de lei em ser dessa região, dessa terra, como pode ser verificado na música: “*Eu sou filho dessa terra/ Me criei na terra, de laço na mão (bis) Quando o dia vem chegando, como meu churrasco e tomo o chimarrão (bis) Eu sou gaúcho de lei, comigo não sei, o que é medo não (bis) Quando munto meu cavalo, furo qualquer barro, porque eu sou peão (bis) Quando rompe a madrugada, saio pela estrada, no camin do mei (bis) Vou ouvindo a passarada, tocando boiada, pra pará rodeio (bis) Quando é de noitezinha, pego a sanfoninha e dá-lhe a tocar (bis) Todo mundo cai na dança e vai apertando, inté o clarear (bis)*” In: ALVARENGA E RANCHINHO. *Op. cit.* 2004, Faixa 19. 2’40”.

⁸⁵ LUIZ GONZAGA apud SAROLDI, Luiz Carlos e MOREIRA, Sonia Virgínia. *Op. cit.* p. 84.

Estado Novo. Mônica Veloso aborda essa questão, pontuando o sentido ideológico de tal ação:

Percebendo a sociedade civil como corpo conflituoso, indefeso e fragmentado, os intelectuais corporificam no Estado a idéia de ordem, organização, unidade. Assim, ele e o ‘cérebro’ capaz de coordenar e fazer funcionar harmonicamente todo o organismo social. Apesar das diferentes propostas de organização apresentadas pelos intelectuais ao longo das décadas de 20 e 30 - jurídicas (Francisco Campos) - econômicas (Azevedo Amaral), espirituais (Jackson de Figueiredo) -, todas convergem para um mesmo ponto: a solução autoritária e a desmobilização social⁸⁶.

É preciso observar que a construção discursiva desse universo de oposições não foi inocente, uma vez que tinha finalidade política, social e também cultural. Política porque objetivava retirar o poder das mãos das oligarquias, dos barões do café; social, pois buscava, a partir da articulação do Estado, a criação de um sentido do que era ser brasileiro almejando atrair o interesse da população para as questões nacionais e “convidando-a” a participar desse projeto e, por fim, cultural, pois eram atribuídos valores de forma aleatória a um e não a outro, jogando em um mesmo plano, sujeitos com culturas diversas.

É exatamente com esse pensamento que a produção artística de Cornélio Pires se confrontava, uma vez que buscava reativar a importância do passado rural na constituição da própria história dos paulistas e de seu estado. Porém, sua narrativa não era neutra, pois essa valorização simbólica do caipira trazia consigo os germes das lutas políticas e econômicas que ocorriam em São Paulo, permitindo a construção de um discurso (performativo) para se afirmar enquanto uma região diferenciada das outras. Tratando dessa cultura caipira, Cornélio Pires trazia o regional, o paulista, como modelo de brasilidade, ao mesmo tempo, que revelava uma São Paulo como agente civilizadora da nação⁸⁷.

De forma similar, Alvarenga e Ranchinho também se posicionaram contra esse pensamento que estabelecia o campo como sinônimo de atraso e imbecilidade. Porém, não foram tão longe como Cornélio, a ponto de almejar edificar São Paulo como agente civilizador de nação, tampouco promover um modelo de brasilidade. Eles eram tratados como produtos de São Paulo, sobretudo nas rádios, mas isso não significava que eles se comportassem e pensassem como tais.

⁸⁶ VELOSO, Mônica Pimenta. *Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo*. Rio de Janeiro : Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, 1987, p. 03.

⁸⁷ DUARTE, Geni Rosa. *Op. cit.* 2000, p. 74.

Em vários momentos do texto, procurei especificar as diferenças e semelhanças entre as produções de Cornélio Pires e Alvarenga e Ranchinho. No que tange ao exercício da crítica política, utilizei a expressão “politização do caipira”⁸⁸ para Alvarenga e Ranchinho e somente “crítica” para Cornélio Pires. Nesse espaço, explicarei melhor essas diferenças, mas agora me pautando, principalmente, na produção da dupla em questão.

Cornélio Pires também retratou seus caipiras em meio as aventuras e desventuras das cenas políticas. Também promoveu uma politização do caipira, mas de forma unidirecional, já que esse processo estava muito restrito às situações e acontecimentos relativos ao estado de São Paulo, contribuindo assim para o ufanismo dos paulistas. Aliás, foi ele próprio que promoveu a entrada da música caipira na crônica dos acontecimentos políticos do país, uma vez que esse gênero nunca havia utilizado tal temática em suas abordagens.

Em 1929, Cornélio Pires gravou uma música em parceria com Arlindo Santana sobre a Revolta Paulista de 1924, intitulada *Moda da revolução*⁸⁹, narrando a valentia dos paulistas nos episódios que compuseram essa batalha. Além disso, alguns textos do escritor também enfocariam um tema muito debatido por Alvarenga e Ranchinho – a “revolução de 1930” e o governo Vargas, porém, mais uma vez, ao bom estilo corneliano, esses episódios eram envoltos a um regionalismo exagerado de seu escritor.

Alvarenga e Ranchinho, por sua vez, foram mais modestos em suas produções. Não falavam do caipira de São Paulo, mas do caipira, de uma forma geral. Não procuraram exaltar os feitos de paulistas, nem de cariocas, tampouco de gaúchos. Na dança entre esses regionalismos tão presentes nessa época, Alvarenga e Ranchinho não tomavam partido de nenhum. Aliás, eles faziam muita piada desses “tipos” de sujeitos, como aconteceu com o gaúcho, o italiano e muitos outros.

⁸⁸ Quando me refiro ao termo politização, busco, na verdade, desmistificar o próprio estereótipo que o caipira carregava, quando era retratado enquanto ser despolitizado. Isso acontecia, em grande parte, em função da memória que se instituiu sobre o passado rural, traçado enquanto berço do mandonismo e os famosos “votos do cabresto”. O termo politização nesse trabalho não será restrito ao voto, mas sim em toda e qualquer discussão e ato político, tratando-o assim, em seu sentido mais amplo e não puramente eleitoral e partidário.

⁸⁹ Veja a letra dessa moda de viola: *A revolta de São Paulo/Para mim já não foi bão/Pela notícia que corre/Os revoltoso tem razão/Aí estou me referindo/A essa nossa situação/Se os revoltoso ganhar/aí eu pulo e rolo no chão//Quando cheguei em São Paulo/O que cortou meu coração/Eu vi a bandeira de guerra/Lá na torre da estação/Se encontrava gente morto/Por meio dos quarteirão/Dava pena e dava dó/Ai, era só da judiação//Na hora que nós seguimos/Perseguindo o batalhão/Saimo por baixo de bala,/Ai, sem ter aliviação/E a gente ali deitado/Sem alevantar do chão/É só bala que passava/Roncava que nem trovão//Zidoro se arretirou/Ai, lá pro centro do sertão/Potiguara acompanhou/Ai, mas prá fazer a traição/Zidoro mandou um presente/Que foi feito por sua mão/Acabaram com Potiguara/E acabou-se o valentão//Nós tinha um 42/que atirava noite e dia/Cada tiro que ele dava/e só mineiro que caía/E tinha um metralhador/que encangaiava com quanto havia/Os mineiro com os baiano/C'os paulista não podia.*

A produção artística da dupla das décadas de 1930 e 1940 nos revela um processo de “politização” do caipira que terá seu auge, sobretudo, na década de 1940, quando a dupla alcança grande sucesso com as afiadas sátiras políticas. Esse processo inicia-se de forma lenta, com críticas mais gerais, modestas e não direcionadas a tipos políticos específicos. Essas características já podem ser evidenciadas na primeira gravação da dupla, *Itália e Abissínia*⁹⁰, na qual Alvarenga e Ranchinho pedem trégua a um conflito bélico internacional⁹¹.

Ainda nesse mesmo ano, em 1936, Alvarenga e Ranchinho lançariam outros sucessos musicais com suas alfinetadas políticas. Esse é o caso da moda de viola *Liga dos bichos*, de 1936, já analisada nesse trabalho. Ainda em 1936, seria a vez dos cateretês *História de um soldado* e *Liga das Nações*. Em *Liga das Nações*, como o próprio nome sugere, a idéia era brincar com as nacionalidades e as principais características/estereótipos que as marcavam, entre elas o brasileiro (muamba e samba), o alemão (chope, guerra – referência a 1º Guerra Mundial, na qual a Alemanha saiu arrasada financeiramente), o turco (comércio), o japonês (imigrante e culinária), o espanhol (tourada, castanholas), o italiano (macarrão e futebol – menção ao estádio Palestra Itália) e o português (bacalhau e mulherengo).

Um brasileiro (besteira)
Dois brasileiro (muamba)
Três brasileiro (rasteira)
Quatro brasileiro um samba

Um alemão (um chope)
Dois alemão (já com terra)
Três alemão (um barril)
Quatro alemão uma guerra

Um turco (negociante)
Dois turco (concorrência)
Três turco (prestação)
Quatro turco falência

Um japonês (pastéis)
Dois japonês (imigrante)
Três japonês (um sortido)
Quatro japonês um restaurante

Um espanhór (ferro veio)
Dois espanhór (castanholada)

⁹⁰ *In: LP Monumento da música popular brasileira. Op. cit. Faixa 1. 2'41''.*

⁹¹ Essa canção será analisada mais adiante.

Três espanhór (grão de bico)
Quatro espanhór tourada

Um italiano (baruio)
Dois italiano (festa)
Três italiano (macarronada)
Quatro italiano um Palestra

Um português (condutor)
Dois português (batata)
Três português (bacalhau)
Quatro português mulata⁹²

História de um soldado é uma adaptação de um lundu gravado por Eduardo das Neves⁹³, em 1907, cujo título era *O soldado que perdeu a parada*, fazendo menções a figura do imperador⁹⁴. Na letra de Alvarenga e Ranchinho, a canção fazia menção à tramitação de um documento do Exército até chegar às mãos do Presidente da República, Getúlio Vargas, o qual sem o ler, ignora seu conteúdo e o manda para o arquivo. Aqui, a burocracia e a ineficiência dos serviços públicos se transformam em tema da canção, a qual brinca com as várias patentes do exército, como o soldado, o cabo, sargento, tenente, capitão, major, coronel, general, major e, por fim, Getúlio.

Tendo o soldado perdido a parada (bis)
Pegou logo na pena e escreveu para Aspeçada (bis)

O Aspeçada que é homi do diabo (bis)
Pegou logo na pena e escreveu para o seu cabo (bis)

O seu cabo que é homi do momento (bis)
Pegou logo na pena e escreveu para o sargento (bis)

⁹² In: Collector-s Editora. *Op. cit. Alvarenga e Ranchinho. nº 1.* Seleções.

⁹³ O carioca “Dudu das Neves” foi um dos primeiros artistas do início do século XX a gravar discos no Brasil. Sua experiência no circo também influenciou suas produções, já que também é considerado como um dos precursores do humor na música popular brasileira.

⁹⁴ Nessa versão a letra é a seguinte: *O soldado que perdeu sua parada / Pegou na pena e escreveu ao anspeçada / E o anspeçada, como homem do diabo / Pegou na pena e escreveu para o cabo / E o cabo pegou logo no papel / Pegou também a pena e escreveu ao furriel / O furriel, como homem de momento / Pegou na pena e escreveu para o sargento / E o sargento que não quer saber de nada / Pegou também na pena e escreveu para o brigada / Diz o brigada seja tudo como queres / Pegou na pena e escreveu ao seu alferes / O senhor alferes no mesmo repente / Pegou na pena e escreveu para o tenente / E o tenente, para honrar o seu galão / Pegou na pena e escreveu ao capitão / E o capitão no estado maior / Pegou na pena e escreveu para o major / E o major como estava no quartel / Pegou na pena e escreveu ao coronel / E o coronel como homem de valor / Pegou na pena e escreveu ao imperador / E o imperador lá do trono, no entanto / Pegou na pena e escreveu ao padre santo / Padre santo quis logo dar cabo / Pegou na pena e escreveu para o diabo / O diabo que é melhor que trinoga / Pegou na pena e escreveu para a sogra / A sogra quis logo dar cabo / Se embrulhou-se com o diabo / E o diabo não quis a função / Pegou em tudo e meteu num caldeirão / Mexeu bem mexido e comeu com pirão.*

O sargento que é homi renitente (bis)
Pegou logo na pena e escreveu para o tenente (bis)

O tenente que é homi valentão (bis)
Pegou logo na pena e escreveu pro capitão (bis)

O capitão do Estado-Maior (bis)
Pegou logo na pena e escreveu para o major (bis)

O major que é amargo como fér (bis)
Pegou logo na pena e escreveu pro coronér (bis)

O coronér que é homi geniár (bis)
Pegou logo na pena e escreveu pro generár (bis)

O gerar que é homi sem iguar (bis)
Pegou logo na pena e escreveu pro marechar (bis)

O marechar que não gosta de embrulho (bis)
Pegou logo na pena e escreveu pro Getúlio⁹⁵ (bis)

O Getúlio que é homem ativo (bis)
Pegou na papelada e mandou para o arquivo (bis)

Além do enredo que a música envolve, a canção traz outra história. Os estudos biográficos sobre Alvarenga e Ranchinho e sua relação com a censura do Estado Novo atribui à participação da dupla, em 1939, na apresentação no Palácio do Catete para o então presidente da República, Getúlio Vargas, como chave para a liberação da censura para eles. A música cantada teria sido exatamente essa, *História de um soldado*.

O humor “ingênuo” dos caipiras Alvarenga e Ranchinho fez com que a censura estado-novista liberasse, a partir de ordens expressas pelo próprio Getúlio, as apresentações da dupla para todo território nacional. Tal fato fora registrado por Ronaldo Conde Aguiar, no *Almanaque da Rádio Nacional*:

Alvarenga e Ranchinho tiveram muitos problemas com a censura e a polícia política durante o Estado Novo. Presos quatro vezes, foram obrigados a permanecer detidos em delegacias (eram soltos nas manhãs seguintes), ouvindo reprimendas por seu “comportamento não cooperativo e desrespeitoso”. Um dia, porém, Alzira Vargas, a Alzirinha, a filha diletta do

⁹⁵ Mais tarde essa canção seria relançada sobre o título *História de um palhaço*, mantendo-se quase que integralmente, retirando-se a menção ao Getúlio e introduzindo o nome do Juscelino, em referência ao Juscelino Kubstcheck, adaptando-se as rimas a essas mudanças. Seria essa a canção que os levaria a conhecer e a cantar para Getúlio Vargas - a convite de Alzira Vargas – pois, segundo as bibliografias existentes sobre a dupla, eles teriam sido detidos pela polícia por causa da letra acima.

“baixinho”, convidou-os para uma visita no Palácio do Catete. Ressabiados, foram. Era dia do aniversário de Getúlio, 19 de abril de 1939. Solicitados, fizeram uma apresentação, cantando sátiras políticas, incluindo algumas contra o governo. Ao fim da apresentação, Getúlio gargalhava: ‘Podem fazer o que quiserem, ninguém mais irá incomodá-los’ afirmou. Ranchinho, mais tarde, confessou: “Mas sem censura perdeu a graça falar de Getúlio”⁹⁶.

Capitão Furtado salienta essa dificuldade da dupla em driblar a censura do DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda) no lançamento da música *Liga dos bichos*, já tratada aqui, de 1936. Para o censor da época, a canção fazia menção ao bicho aranha ou, mais precisamente, a Oswaldo Aranha, aliado e amigo de Getúlio Vargas. Após muita conversa, finalmente, o censor se convence que a canção não oferece nenhum perigo e a libera para gravação⁹⁷.

Mesmo existindo algumas controvérsias sobre esses episódios⁹⁸, é um tanto curioso imaginar que Getúlio Vargas recebeu os dois e, ainda, se pôs a rir de si mesmo durante a apresentação da dupla. Na análise entre a relação do humor e o poder político, Elias Thomé Saliba nos oferece uma alternativa para se pensar esses aspectos:

O humor é tão ambíguo quanto qualquer criação cultural. O humor político, por exemplo, é sempre muito forte. Os caricaturistas e humoristas estão sempre falando dos presidentes e dos poderosos em geral. Porém, o humor tem duas faces: ele pode ser cáustico, crítico, satírico e também - o que é mais interessante - humanizar o personagem; o que pode ser visto em toda a história da República. Vê-se isso com Marechal Deodoro e até mesmo com presidentes odiados, como Floriano Peixoto. Havia um humorista proscrito - Pedro Gomes Jr. - que sempre era censurado e que, por exemplo, fazia poemas satíricos nos quais nunca chamava Floriano Peixoto pelo nome, mas sempre de Flor de nus Peixoto. Já Getúlio Vargas, por exemplo, manteve uma relação muito ambígua com esses humoristas. O caso mais conhecido foi o da dupla Alvarenga e Ranchinho, que criava várias coisas sobre Getúlio, inclusive paródias de comerciais.⁹⁹

Nesse sentido, o riso também pode ser visto como uma arma de defesa. Quando menciono essa questão penso também no episódio mencionado por Duarte, a partir do relato de Renato Murce, apresentador da Educadora do Rio de Janeiro. Narra o radialista que ele

⁹⁶ AGUIAR, Renato Conde. *Almanaque da Rádio Nacional*. Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2007, p. 62-3.

⁹⁷ FURTADO, Capitão. Texto da contracapa do LP Monumento da música popular brasileira. *Op. cit.*

⁹⁸ A pesquisadora Geni Rosa Duarte, em conversa informal por telefone com o filho de Alvarenga, revelou que a dupla nunca teria tido problemas com a censura do DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda), tampouco com os aparelhos repressores do governo do Estado Novo (1937-1945).

⁹⁹ SALIBA, Elias Thomé. *Revista E (Encontros) O riso do Brasil*. nº 65 - out 2002 - ano 9. Disponível em. http://www.sescsp.org.br/sesc/revistas/revistas_link.cfm?Edicao_Id=4&Artigo_ID=1935&IDCategoria=1994&reftype=2.

teve um programa vetado por se utilizar da seguinte frase: “Pôxa, companheiro, custei mas consegui gasolina! Conseguiu como? Quanto? Conseguiu gasolina para o meu isqueiro!”¹⁰⁰. No entanto, uma frase muito parecida foi utilizada por Alvarenga e Ranchinho na moda de viola, lançada em 1942, *Racionamento de gasolina*, e que, aparentemente, não teve maiores problemas com a censura: “*Eu também entrei na fila/ Esperei um dia inteiro/ Pois preciso gasolin/ Pra ponhá no meu isqueiro*”.¹⁰¹

Outro exemplo de permissividade de crítica política encontra-se na produção literária de Apparício Torelly, o Barão de Itararé. Antifascista, crítico da escravidão e com grande inclinação para as ideias comunistas, o escritor após publicar uma série de artigos sobre o Almirante Negro (comandante da revolta contra a chibata em 1910, sofreu grande represália da Marinha, sendo agredido por muitos oficiais. Através de uma ironia sempre jocosa, o Barão responderia ao lamentável episódio com muito bom humor, modificando a mensagem instalada na porta de seu escritório para “Entre sem bater”¹⁰².

Apesar de ter sido constantemente vigiado pela censura e ter visitado algumas vezes a carceragem da polícia política de Vargas, o humorista “sobreviveu” à tesoura afiada da censura, mesmo após o fechamento do seu jornal *A manhã – um órgão de ataque de... risos*, reaberto somente após o término do Estado Novo, em 1945. Em 1939, o Barão passou a trabalhar no *Diário de notícias*, local onde permaneceu por seis anos, fazendo nome dentro do humorismo político nacional¹⁰³.

No teatro, essas questões também se apresentavam de forma semelhante. Sobre a censura no teatro de revista, Clóvis Garcia, importante artista do gênero, ressalta que havia mais liberdade na execução de piadas e anedotas. Porém, ele lembra um caso curioso que aconteceu com Alvarenga e Ranchinho, num espetáculo apresentado em Belo Horizonte que envolveu o prefeito da cidade, Juscelino Kubtischek, em 1943:

Eles foram para Belo Horizonte fazer um espetáculo e o prefeito da cidade tinha sido flagrado pelo marido da sua amante, que lhe deu um tiro no braço. Mesmo com o braço na tipóia, ele disse para aos jornais locais que ele havia sido operado de apendicite. Então, o Ranchinho, ou o Alvarenga, entrava em cena com um braço na tipóia. O outro dizia: “O que aconteceu?”. “Foi apendicite”. “Mas apendicite abala tanto assim?”. E ele respondia: “Prefeitamente”. Foram suspensos no dia seguinte. Quando a piada política

¹⁰⁰ MURCE, Renato *apud* DUARTE, Geni Rosa. *Op. cit.* 2000, p. 170.

¹⁰¹ *In*: LP Monumento da música popular brasileira. *Op. cit.* Faixa 04. 2’32”.

¹⁰² Ver mais em FIGUEIREDO, Cláudio. *As duas vidas de Apparício Torelly*, Ed. Record, RJ, 1987.

¹⁰³ *Idem.*

era muito direta, eles suspendiam. Mas em geral, no Teatro de Revista havia mais liberdade¹⁰⁴.

No livro *Raízes do riso*, Saliba classifica o humor entre, bom e mau, levando-se em consideração a ambiguidade presente na recepção da dimensão cômica das produções artísticas humorísticas. Segundo ele, o cômico seria negativo ou se enquadraria no mau humor, não só por ser degradante, mas também por fazer “rir à custa de algum ressentimento ou conflito social”¹⁰⁵. Além disso, muito além do que se é dito, o que importa, de fato, é como o discurso humorístico é construído, a forma que se diz o que se pretende. A classificação entre o bom humor e o mau humor nos permite pensar sobre a censura estadonovista, já que, como sugere Saliba, o bom humor, ao humanizar um personagem - nesse caso, na música de Alvarenga e Ranchinho, Getúlio Vargas – é recebido por meio de um estado de empatia e, por isso, aceito e permitido no meio social¹⁰⁶.

Como podemos perceber até aqui, a crítica social presente nas músicas e demais produções de Alvarenga e Ranchinho, ao longo da carreira, tornam-se mais afinadas ao cotidiano citadino. Alvarenga, sempre a frente na arte da composição, parecia não resistir mais aos temas, burburinhos e problemáticas da cidade. A experiência radiofônica irá enriquecer esse processo de amadurecimento pelo qual a carreira artística da dupla passava. Se no começo da carreira, a dupla já apontava sua comicidade, os traços risíveis de sua produção seriam largamente ampliados nos programas de auditório, transformando-se numa espécie de sátira da vida social urbana. Aqui, o cômico passaria a ganhar o status de humor, sendo esse último caracterizado pela consciência daquilo que faz rir - o risível, o ridículo, a piada - e a criticidade produzida sobre ela, ganhando assim uma função social¹⁰⁷.

¹⁰⁴ GARCIA, Clovis apud COSTA, Maria Cristina Castilho. *Censura, repressão e resistência no Teatro Brasileiro*. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2008, p. 62.

¹⁰⁵ SALIBA, Elias Thomé. *Op. cit.* p. 113 (*livro*).

¹⁰⁶ Alvarenga e Ranchinho só teriam problemas efetivos com a censura no governo de Jânio Quadros, em 1959, com a proibição do lançamento do disco *Alvarenga e Ranchinho e os Políticos*.

¹⁰⁷ Refiro a discussão empreendida na introdução desse trabalho entre os principais pensadores sobre o riso. Ver mais em BERGSON, Henri. *Op. cit.* e PIRANDELLO apud SALIBA, Elias Thomé. *Op. cit.*

Capítulo 2

Da arena do circo ao palco dos programas de auditório: Alvarenga e Ranchinho e a politização na cena radiofônica

*Mais quano inventô o rádio
A maior das invenção
E foi por esse caminho
Que veio a televisão*

Alvarenga: Pra mim a maior invenção foi o rádio e a televisão! (...) Vancê vê, se não fosse o rádio e a televisão, hoje em dia nós tava capinando café lá na roça, né?¹⁰⁸

Compondo o personagem de caipira, Alvarenga ressalta para o amigo que, se não fosse pelo rádio e, mais tarde, a televisão, os dois ainda estariam trabalhando na lavoura de café. Logicamente, isso está ligado muito mais a oportunidade que o rádio forneceu para alavancar a carreira artística e musical da dupla, do que ao modo de vida diferenciado das cidades propiciado, em grande medida, pelas “invenções modernas”. Como mencionado no capítulo anterior, a evocação de um passado rural é um aspecto próprio do personagem assumido pela dupla, pois eles - Murilo Alvarenga e Diésis dos Anjos Gaias - (assim como os outros “Ranchinhos”), em suas trajetórias pessoais, não tiveram experiências significativas no meio rural como se sugere o trecho da canção acima.

Sem dúvida, o rádio foi muito significativo para a trajetória musical desses artistas, já que esse meio de comunicação foi a peça chave para a aquisição de reconhecimento junto ao público. Mas “entrar” no rádio não foi tão fácil como se poderia supor. Dada a função educativa e cultural proposta por Roquete Pinto, fundador da primeira emissora brasileira, a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro (1923), a entrada do músico popular no meio radiofônico em seus primeiros anos era uma tarefa difícil. Isso porque a programação radiofônica estava ligada a transmissão desses aspectos – educação e cultura - promovendo assim a execução de música erudita, óperas, conferências e música clássica. O próprio Alvarenga, em entrevista concedida para a *Revista do Rádio*¹⁰⁹ em 1956, ressalta essa característica: “Quando o rádio

¹⁰⁸ In: LP ALVARENGA E RANCHINHO. *Os Milionários do Riso*. RGE, 1968. Faixa 5. 2’19”.

¹⁰⁹ A *Revista do Rádio*, do Rio de Janeiro, era editada por Anselmo Domingos e circulou entre 1949 a 1969. Em 1950 sua circulação passa a ser semanal. Seu foco estava nas principais notícias sobre as produções e artistas do universo da radiodifusão, concentrando-se, em especial, nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo. Posteriormente, ela mudou seu nome para *Revista do Rádio e TV*.

começou era puramente educativo (conta Alvarenga) não havia lugar para o humorista e muito menos para o caipira humorista”.¹¹⁰

Nesses primeiros tempos, o rádio era mantido por seus próprios associados, por meio de uma taxa mensal e também por doações de entidades privadas. Porém, os equipamentos ainda eram precários, seu alcance era restrito e sua programação não era contínua, o que, por sua vez, segundo Dóris Fagundes Haussen, exigia certa paciência do ouvinte. “À época, dizia-se que só era rádio-ouvinte quem tinha recursos, tempo e paciência para sintonizar a emissora desejada”.¹¹¹

Os anos de 1920 foram marcados pela fundação de emissoras rádios que logo se destacariam no cenário nacional: em 1923, à fundação da Sociedade Rádio do Rio de Janeiro seguiram-se outras nos estados (Pernambuco, Ceará, Maranhão, Bahia, Rio Grande do Sul, Paraná, entre outros). Em São Paulo surgiram a Sociedade Rádio Educadora Paulista e em 1924, Rádio Club de São Paulo – Sociedade Rádio São Paulo, que só iniciaria a programação regular alguns anos depois. Mais tarde, entre 1926 e 1928, a Rádio Sociedade Record, e posteriormente, a Rádio Cruzeiro do Sul.

Mas os anos de 1930 chegariam e junto com eles um bojo significativo de transformações sociais, políticas, econômicas e culturais. As cidades registravam um aumento populacional substancial, assim como os grandes centros urbanos, como São Paulo e Rio de Janeiro, esses que cada vez mais se expandiam para receber essa população migrante que vinha de diversas regiões brasileiras. São Paulo registrava, ainda, um número significativo de chegada de imigrantes estrangeiros. O setor da indústria e de serviços caminhava rumo ao “desenvolvimento”. Na política, houve a continuidade dos governantes de “edificar o Brasil como uma nação moderna”, seguindo o modelo europeu de cidades, prática essa que já estava sendo efetuada desde o início do século XX¹¹².

No plano cultural, o popular começou a ganhar destaque, mas, como vimos, ainda visto com preconceitos por olhares “eruditos”. Alguns intelectuais começaram a se interessar pelas práticas culturais populares, bem como pela música popular, mas viram a necessidade de

¹¹⁰ *Idem*, p.30.

¹¹¹ HAUSSEN, Dóris Fagundes. *Rádio e Política: tempos de Vargas e Perón*, Porto Alegre: EdiPUC-RS. 2ª edição. 2001, p. 23.

¹¹² No início do século XX, o Rio de Janeiro passava por vários problemas sociais ocasionados pelo crescimento desordenado da cidade, alavancado pelas imigrações européias, migrações internas e pela transição do trabalho escravo para o livre. A reforma urbana de Pereira Passos ficou conhecida como “Bota Abaixo” e tinha como finalidade realizar o saneamento, o urbanismo e o embelezamento da cidade, a fim de atrair o olhar e o capital estrangeiro e dar ao Rio de Janeiro ares de cidade moderna e cosmopolita.

filtrar seus excessos, ou seja, civilizá-las. Isso aconteceu com o samba e com a música popular de uma forma geral. Esse processo estava ligado em muito à idéia romântica que se fazia de cultura popular. Conforme José Geraldo Vinci de Moraes:

a ‘cultura popular’ foi logo identificada com os mais profundos e puros valores de um povo, que na segunda metade do século XIX se revelavam na sua ‘nacionalidade’. Assim, o ‘popular’ tornou-se necessariamente a representação do “nacional”, e o ‘nacional’ só se realizaria de modo pleno se demonstrasse íntimo vínculo com o ‘popular’¹¹³.

Nesse sentido, os termos cultura e tradição não tinham delimitações claras e precisas, tanto é que ficou sob a responsabilidade dos folcloristas a pesquisa e o estudo dessas culturas populares. Na verdade, buscava-se uma suposta pureza nas manifestações populares que já não fazia mais sentido naquele momento histórico, esquecendo-se, por vezes, do caráter plural, subjetivo, múltiplo e híbrido das práticas e culturas populares.

Dessa forma, o interesse pela cultura popular estava intimamente ligado à construção da nacionalidade e cultura brasileira. Nesse processo, os imigrantes tinham um peso significativo, não só pelo espaço que ocupavam no meio social, mas também por suas influências culturais. Um exemplo disso centra-se no debate e esforço empregado pelos intelectuais modernistas para afastar as influências estrangeiras na música brasileira, procurando intervir assim, na programação das rádios.

É certo que em meio a todas essas transformações, o rádio não permaneceria o mesmo. No início dos anos de 1930 a função do rádio vai passando de educativo e cultural para se tornar um instrumento de diversão e lazer. Tais aspectos, em grande medida, foram propiciados pela multiplicação do número de emissoras, pela diversificação dos programas dirigidos a públicos distintos, e também pela inserção de anúncios e propagandas, esses que eram lidos ou lançados em formatos de jingles¹¹⁴.

Com a inserção da propaganda, o financiamento da programação passa a não depender exclusivamente da contribuição dos seus sócios, tornando-se possível o pagamento de cachês aos músicos. Apesar da preferência dos sócios-ouvintes pela música erudita, Duarte aponta

¹¹³ MORAES, José Geraldo Vinci de. *Metrópole em sinfonia* – História, Cultura e Música popular na São Paulo dos anos 30. São Paulo: Estação Liberdade, 2000, p. 234.

¹¹⁴ Jingle significa uma mensagem publicitária em sua versão musicada, marcada pela simplicidade e pequena duração. Essas características permitiam que a música fixasse nas mentes das pessoas, uma vez que eram transmitidas com frequência diária nas rádios. Segundo Sônia Virgínia Moreira, o primeiro jingle da rádio foi improvisado por Antonio Nássara, compositor e cartunista. Esse jingle fazia referência a uma padaria: “seu padeiro não esqueça, tenha sempre na lembrança: o melhor pão é o da Padaria Bragança” (1991).

que, nesses espaços, existia a maior incidência de músicos populares, pois essas apresentações tinham um custo mais acessível para as emissoras. É certo que, além do preço tentador dessas apresentações, a exibição de músicas populares também responderia à função “educativa” que o rádio objetivava oferecer. Porém, ainda nesse período, o rádio não constituía um espaço autônomo de produção musical, funcionando mais como espaço de divulgação, dando lugar ao improvisado e para o amadorismo de seus artistas¹¹⁵.

Como o crescimento da audiência ainda dependia da quantidade de sócios, inscritos e contribuintes já se percebia a necessidade do rádio em ocupar e fazer parte do cotidiano da cidade, isto é, participar dos acontecimentos urbanos, procurando trazer a população para a área de influência da emissora, mesmo que os problemas relativos à infraestrutura dificultassem a expansão da atividade radiofônica. Essas novidades incluíam a necessidade de se começar a pensar em uma linguagem radiofônica específica, mas ao mesmo tempo múltipla, procurando fixar ainda mais o espaço da rádio na cidade e criando, por sua vez, um elo mais próximo entre o locutor e o ouvinte.

Assim, foram criados dentro da programação radiofônica os quartos de hora, espaço destinado para a apresentação de variedade e de números regionais. Ainda segundo Duarte, nas rádios paulistas a exibição de música clássica e orquestras eram apresentados ao lado dos números regionais (modas caipiras, tangos, valsas, polkas, emboladas, sambas, simultaneamente aos números de declamação e anedotas), intercaladas com músicas estrangeiras ou dirigidas às diversas “colônias” da cidade (espanhola, italiana, portuguesa, alemã...)¹¹⁶.

Essa intermediação entre o erudito e o popular pode ser verificada na cópia da programação abaixo da Rádio Educadora Paulista, de 1937, transcrita por Marta Regina Maia. Nela, evidencia-se o caráter educativo e cultural do rádio por meio da preferência dada aos clássicos da música erudita, mas também já se percebe a introdução de apresentações de canções diversas e regionais nos quartos de hora, isto é, de quinze em quinze minutos. Já se nota também a veiculação de horários fixos para a programação, além da divulgação de filmes

¹¹⁵ DUARTE, Geni Rosa. *Op. cit.* 2000, p. 99-101.

¹¹⁶ DUARTE, Geni Rosa. *Op. cit.* 2000, p. 102; 111; 182. Nesse momento, nos números regionais, pode-se perceber uma valorização da música popular de conotação folclórica. Novamente, essa questão envolve a representação do nacional, pois tais apresentações tinham que ter vínculos fortes e ‘puros’ com as raízes de sua origem. No caso do caipira, a relação com a terra, com o meio rural, a linguagem peculiar, eram características que permitiam a representação dessa diversidade nacional, apontando-o, por sua vez, como produto de uma região específica, no caso, a região sudeste, sobretudo, o estado de São Paulo.

- *Fox de films* - e certa diferenciação do que será exibido, como o registrado no último horário, sob a designação – *músicas para dançar*.

9,30 – Gravações diversas
 11,30 – Marchas de Souza
 11,45 – Seleções de Operetas de Lehar
 12,00 – Melodias russas
 12,15 – Canções
 12,30 – Fox de films
 12,45 – Canções
 13,00 – Musica de Chopin
 13,15 – Trechos lyricos
 [...]
 19,30 – Canto Regional
 19,45 – Valsas de Strauss
 20,00 – Melodias italianas
 20,15 – Canções
 20,30 – Trechos de Rose Marie de Friml
 20,45 – Solos de piano
 21,00 – Trechos lyricos
 21,15 – Musicas de Schubert
 21,30 – Solos de orgam
 21,45 – Canções brasileiras
 22,00 – Canções argentinas
 22,20 – Musicas para dansar¹¹⁷

Foi no bojo dessas transformações do universo radiofônico que Alvarenga e Ranchinho se lançaram no rádio. E foi exatamente no ano de 1930 que os artistas iniciaram sua carreira artística e musical nesse espaço. Os próprios músicos foram testemunhas da precariedade técnica e do restrito alcance das rádios daqueles tempos. Quem conta essa história é o próprio Alvarenga, em 1973, no Programa Ensaio da TV Cultura: “Muitos perguntam: Quando é que você começou no rádio? 30. E qualé a rádio? Rádio São Paulo. Nós começamo treinando antena da Rádio São Paulo. Risos. Cantava pra treiná antena. Tá bão, tá bão. Risos. Ali começamo na rádio”¹¹⁸.

Alvarenga também apontou para a dificuldade do artista popular - principalmente aqueles que eram representantes da música caipira, como eles - em adentrar no universo

¹¹⁷ MAIA, Marta Regina. A diversidade musical do rádio paulistano nas décadas de 30 a 50. In: *V Congresso Nacional de História das Mídias*. São Paulo: Intercom, 2007, p. 07.

¹¹⁸ O início da dupla no rádio foi em 1930, como Alvarenga mesmo conta. Porém, esse começo se baseou em pequenas apresentações da dupla. Nota-se que a Rádio São Paulo ainda não possuía uma programação estruturada, configurando-se mais como um clube “onde os associados podiam ouvir a única emissora paulistana (a Educadora) ou emissoras estrangeiras” DUARTE, Geni Rosa. Os sons de São Paulo: a atividade radiofônica paulista nos anos 1930/1940. In: *Revista de História Regional*, 8 (2): 2003, p. 16). A PRA-5 só se transformaria em emissora em 1934.

radiofônico. Em parte, isso se revela tanto no caráter erudito ainda presente no rádio daqueles tempos, como também na desconfiança de muitos radialistas e seus diretores artísticos na exibição de números de música caipira. Nessa aventura em busca do reconhecimento junto ao público, a dupla passaria por algumas situações embaraçosas e, porque não dizer, cômicas. A situação descrita abaixo se refere a uma participação prometida e efetuada - mas não transmitida - da dupla na Rádio Record de São Paulo. Vejamos como se deu essa situação:

Alvarenga: Mas então, louco pra cantá em rádio e não conseguia, né? Então nós fomos lá na, na Rádio Record, naquele tempo, o diretor era o Marcelo Tupinambá, era o Cesar Ladeira, era o Teófilo Andrade, de Andrade mermo, né? (...) Então, aí fomos lá, falamos com o diretor, o César Ladeira: - Ah, vamos ouvi então! Levô nós no estúdio, nós cantamos lá, gostaram, bateram palma, todo mundo ria, batia palma... Uh, o pessoal tá gostando, né?... Então marcaram nosso programa pra quinta-feira, então quinta-feira avisei a famiada toda pra tá ouvindo o programa, né? Quando cheguei na hora, cheguei lá, na quinta-feira... eles deve de tê esquecido, viu? Combinado... Bão, em todos casos, ele: tá quase na hora, vamos chegando lá... E pego um papel e leu lá: Vai estreiar a tar dupla Alvarenga e Ranchinho. Nós cantamos meia hora, aplaudiram, anunciava lá um anunciante que não lembro mais qualé... Bão, terminei nós fomos pra casa. Cheguei em casa, perguntei: Ouviram? - Ouviram o quê? (...) Não tinha nada, tinha um outro programa no seu horário. Risos.

Ranchinho: Tava desligado o microfone! *Risos.*¹¹⁹

Como se pode perceber, o rádio, aos poucos, “abriu” espaço para o músico popular. Mas isso não foi um mérito exclusivo das emissoras, mesmo porque a própria composição social diversificada das cidades exigia uma maior variedade da programação radiofônica. No entanto, nos primeiros tempos de rádio, tal abertura não se estendia a todos os gêneros, tampouco a todos os artistas. Havia certas “regras” nesse processo.

Pode-se dizer que, nessa época, existia certa “hegemonia” do samba e, muito especialmente, nas produções cariocas, configuradas a partir dos grandes “cartazes” do rádio, como Francisco Alves, Mário Reis, etc. Em São Paulo, alguns nomes importantes do rádio não chegaram a ter uma circulação nacional - como Paraguassu, *o cantor das noites enluaradas* - justamente por fugir desse “padrão” hegemônico¹²⁰. O samba era o ritmo do

¹¹⁹ ALVARENGA E RANCHINHO. *Programa Ensaio*. TV Cultura 1973.

¹²⁰ Nas palavras de Adalberto Paranhos: “O panorama musical brasileiro da época era, obviamente, um campo de forças, com suas disputas e concorrências. O samba, hegemônico, não reinava sozinho, como também é óbvio. A verificação dos gêneros musicais veiculados no mundo dos discos indicava, em segundo lugar, a frequência de gravação de marchas (por sinal, era muito comum a dobradinha samba-marcha, figurando em cada um dos lados dos discos de 78 rpm, especialmente nos meses que antecediam o carnaval). Mas se gravavam em grande quantidade “canções”, valsas (estas, quase exclusivamente de autores nacionais, em escala bem maior que o fox), músicas “sertanejas” ou “regionais” (agrupando muitos gêneros ou subgêneros). Sem o mesmo peso quantitativo

momento e era pra ele que a maioria das atenções eram dirigidas. Esse fato é endossado quando se pensa nos esforços dos governantes em nacionalizar um samba que até então era marginalizado. Mais uma vez, a iniciativa pautava-se na retirada dos “excessos” presentes nesse gênero, como a malandragem, o não-trabalho e a crítica às mazelas da política governista daqueles tempos¹²¹.

Nesse sentido, não é de se espantar que os diretores da Rádio Record tenham armado todo aquele “circo” com Alvarenga e Ranchinho, mesmo porque a decisão do que e de quem vai para o ar dependia da concordância de várias situações e pessoas, incluindo aí os desejos dos patrocinadores e também dos gostos dos “caros” ouvintes associados. É fato que a música caipira ainda teria que enfrentar muitos preconceitos para adentrar ao universo radiofônico. Como já foi dito anteriormente, essa situação se modificaria após o sucesso alcançado pela atitude “pioneira” de Cornélio Pires em gravar alguns gêneros musicais caipiras com a *Turma Caipira do Cornélio Pires*¹²².

2.1. E o samba “abre alas” para Alvarenga e Ranchinho

Alvarenga e Ranchinho também tiveram que dançar conforme a música que mais tocava, ou seja, o samba. A participação da dupla em concursos de sambas e marchinhas carnavalescas simbolizou a passagem desses artistas para o rádio.

Graças às hábeis e criativas mãos de Alvarenga na arte da composição, a dupla lançou muitas marchinhas de sucesso. Uma delas foi *Sai feia*¹²³, eleita o segundo lugar do Concurso de Marchinhas Carnavalescas da Prefeitura de São Paulo, em 1935. Mais uma vez, é o próprio

de antes, o choro era outra modalidade sempre presente, inclusive sob a nova designação de samba-choro. Já o samba-canção, que despontara como rubrica musical em 1928, ainda contava com um número de registros relativamente reduzido”. (In: <http://www.brasilcultura.com.br/cultura/o-brasil-da-samba-os-sambistas-e-a-invencao-do-samba-como-coisa-nossa/>).

¹²¹ Num primeiro momento, o samba tornou-se um gênero musical identificado com as práticas culturais da população negra do Rio de Janeiro. Dado os esforços dos governantes e intelectuais em aprimorá-lo, tal gênero musical passa a ser um misto de música e dança e, dessa vez, intimamente associado à nação brasileira. Ver mais em FENERICK, José Adriano. *Op. cit.*

¹²² Aliás, a hegemonia do samba parece dominar também a academia. A própria historiografia existente sobre música popular brasileira que contempla essa época confirma essa situação. O samba representa a grande maioria do número de trabalhos proposto sobre esse período. A música caipira e/ou sertaneja possui um espaço nessa produção - sobretudo quando se refere ao estado paulista - porém, tal número se torna insignificante se levamos em conta o arsenal dos estudos sobre o samba.

¹²³ *Sai feia* foi gravada por Raul Torres. O cantor iniciou sua carreira na Rádio Educadora de São Paulo, em 1927, cantando, inicialmente, modas caipiras. Ao se deparar com o sucesso da dupla nordestina Jararaca e Ratinho, Raul passou a cantar no conjunto *Turunas da Paulista*, esses que se inspiraram no som nordestino do *Turunas da Mauricéia*, sobretudo de emboladas. Ver mais em: Enciclopédia da música brasileira: *sertaneja*. São Paulo: Art Editora; Publifolha, 2000.

Alvarenga que relembra e conta esse momento de sua carreira, salientando a dificuldade do artista popular em gravar uma música naqueles tempos, já que São Paulo ainda não dispunha de estúdios de gravação, sendo esse processo uma exclusividade, ainda, da cidade do Rio de Janeiro

Alvarenga: Em 35, em 35, nós ganhou o prêmio da melhor música de carnaval em São Paulo. Teve um concurso da prefeitura e nós ganhamo com essa música assim...

(...)

Sai feia!

Da minha frente, sai feia!

Sai feia!

Da minha frente, sai feia!

Que isso pega na gente

Sai, sai

Sai feia!

Da minha frente, sai feia!

Que isso pega na gente

(...)

Alvarenga: Foi quando eu ganhei o prêmio com essa música e num gravemo na ocasião. Imagine vancês, tá? Porque num tinha ainda, não tava gravando aqui em São Paulo, né? Só gravava no Rio nessa época. Pra modes que tinha que i lá no Rio, mas nós no momento num tinha, num tinha ainda começado a gravar. Foi gravado por outro cantor¹²⁴.

É certo que a divulgação da música e da dupla nesse concurso de marchinhas foi o que possibilitou a Alvarenga e Ranchinho ter um programa mais regular na Rádio São Paulo. Mas essa participação já vinha ocorrendo desde 1934, quando a Rádio São Paulo se apresentou como emissora com programação estruturada no universo radiofônico e, de certa forma, buscou mudar suas diretrizes, caminhando rumo a popularização de suas programações. A vinheta da Rádio São Paulo apresentou com muito orgulho para seus ouvintes as novas aquisições que fizera, incluindo aí não só os vice-campeões, Alvarenga e Ranchinho, mas também o artista responsável pelo primeiro lugar do concurso, autor de *Dona Boa*, Adoniran Barbosa: “O baralho tem um às de ouro: a Rádio São Paulo tem três: Adoniran, Alvarenga e Ranchinho”.¹²⁵

O ano de 1935 ainda renderia bons frutos para Alvarenga e Ranchinho. Na confluência entre essas áreas artísticas, as exposições da dupla no rádio e também no teatro abririam, assim, mais um leque de possibilidades. Graças ao sucesso dessas apresentações, Alvarenga e

¹²⁴ ALVARENGA E RANCHINHO. *Programa Ensaio*.TV Cultura. 1973.

¹²⁵ MOURA, Flávio; NIGRI, André. *Adoniran Barbosa – Se o senhor não tá lembrado*. São Paulo: Boitempo, 2002, Coleção Paulicéia, p. 57.

Ranchinho alcançariam, de uma só vez, a capital federal, o universo fonográfico e o cinema. Segundo Alvarenga, Breno Rossi - diretor artístico da Rádio São Paulo e maestro da Companhia Trololó - foi o responsável pela transferência da dupla.

Ele gostava muito da gente, muito moço, gostava muito da gente, gostava de ouvir as vozes, sabe? De vez em quando a gente cantava umas músicas ele cantava também, ele falou: - Olha, fui convidado pra ser artis... pra ser diretor artístico de uma rádio aí. Se eu for o primeiro artista contratado vai ser vocês. E foi de fato. Ele foi pra lá e nós fomos junto. Foi aí que nós pegamos¹²⁶.

Na verdade, Breno Rossi recebeu um convite da *Casa de Caboclo*, companhia que estava excursionando em São Paulo, mas tinha sua sede no Rio de Janeiro. Segundo Sônia Rodrigues, essa casa de espetáculos era destinada a apresentações de números regionais dos mais variados e fora criada por Jararaca e Ratinho, Dercy Gonçalves, Pixinguinha e Duque em 1931¹²⁷.

Aliás, a própria dupla Jararaca e Ratinho exerceu influência sobre as novas configurações artísticas que Alvarenga e Ranchinho iriam assumir. Como outro exemplo de permissividade de humor em tempos autoritários, José Luiz Rodrigues Calanzas, o Jararaca e seu parceiro, Severino Rangel de Carvalho, o Ratinho, também foram representantes dessa vertente artística humorística. Na década de 1920, a dupla foi conduzida por Cornélio Pires para se apresentar nas noites sertanejas. Anteriores a Alvarenga e Ranchinho, a dupla iniciou sua carreira no teatro de revistas em 1929, por meio da apresentação de canções sertanejas, já que ainda não possuíam o rótulo caipira.

Em função da origem nordestina da dupla, sua imagem permaneceria mais ligada ao universo do homem sertanejo e nordestino, do que propriamente àquele do homem do interior paulista, o caipira, apesar de serem apontados como tais em muitas bibliografias. Humoristicamente, Jararaca e Ratinho também esbanjavam versatilidade. Segundo Sônia Rodrigues, a dupla explorou várias categorias de humor que, mais tarde, também seriam utilizadas por outros artistas, como Alvarenga e Ranchinho – “o trocadilho, a surpresa, o *nos-sense*, o desafio, o disparate, a paródia, a imitação, o jogo de palavras e as adivinhações”¹²⁸ - com a diferença que esses últimos se especializariam na sátira política e de costumes.

¹²⁶ ALVARENGA E RANCHINHO. *Programa Ensaio*. TV Cultura. 1973.

¹²⁷ RODRIGUES, Sônia M. B. *Jararaca e Ratinho*, a famosa dupla caipira. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983, p. 47.

¹²⁸ RODRIGUES, Sônia M. B. *Op. cit.* p. 77.

O teatro foi um espaço importante para a apresentação de artistas regionais, uma vez que entre o intervalo dos espetáculos era destinado um espaço para a apresentação de músicas. Antes de seguir com a *Casa de Caboclo*, em 1936, a dupla se apresentou em Buenos Aires, Argentina, no teatro *Smart*. Essa experiência foi retratada na música, *Nóis em Buenos Aires*, lançada em 1939. Em 1937, a dupla passou a compor o elenco do Cassino da Urca, local onde permaneceriam por dez anos.

Antes disso, Alvarenga e Ranchinho foram convidados a participar do filme paulista *Fazendo Fita*, em 1935, direção de Vitório Capellaro. O convite foi feito pelo Capitão Furtado que buscava uma dupla para substituir Mariano e Caçula, já que houve a desistência dos dois em função do atraso das filmagens. O próprio Capitão conta como foi esse convite, atribuindo para si mesmo o sucesso consequente na carreira de Alvarenga e Ranchinho:

Essa desistência de Mariano foi a sorte de Alvarenga e Ranchinho. Aqui cabe uma pergunta: Não é muita sorte uma dupla que não tinha sequer um disco gravado virar artista de cinema? A boa estrela de Alvarenga e Ranchinho estava brilhando com toda intensidade¹²⁹.



Alvarenga e Ranchinho, em 1934, antes do visual caipira, com o acordeonista Antenógenes Silva, um dos autores do clássico "Saudades de Matão".



Os reis da paródia e da sátira, Alvarenga e Ranchinho, interpretaram seus próprios papéis em vários filmes, como *Fazendo Fita* (1935). *Tererê Não Resolve* (1938).

Figura 3

Alvarenga e Ranchinho antes e depois da adoção do traje e personagem caipira.

¹²⁹ FURTADO, Capitão. Texto da contracapa do LP Monumento da música popular brasileira. *Op. cit.*

A mudança, de fato, foi grande. Afinal, Capitão Furtado necessitava de dois caipiras e vestiu Alvarenga e Ranchinho como tais. Nota-se o abandono de ternos e gravatas e a adoção da camisa xadrez e do chapéu de palha como novo “uniforme” de trabalho (*Figura 3*)¹³⁰. Em grande medida, essa utilização do caipira enquanto personagem deveu-se ao sucesso obtido por outros músicos, como os próprios Mariano e Caçula e Jararaca e Ratinho, esses últimos que eram considerados mais sertanejos do que propriamente caipiras¹³¹. Outra questão é a produção musical da dupla, pois mesmo trajando e se portando, no início, como cantores de tangos, o repertório de Alvarenga e Ranchinho já era vasto e muito diverso musicalmente. Como exemplo, podemos citar a marchinha *Sai feia*, assim como a música mencionada na legenda da *Figura 3*, *Saudades de Matão*, uma valsa, criada em 1904 por Jorge Galati, Antenógenes Silva e Raul Torres.

Esse encontro com o Capitão Furtado no qual teria sido feito o convite à dupla, ocorreu nos corredores da própria Rádio São Paulo, local onde o primeiro interpretava um caipira no programa *Cascatinha do Genaro*¹³², um dos programas caipiras de sucesso nas rádios, ao lado de *As aventuras de Nhô Totico*¹³³, da Rádio Difusora.

Nesse momento, a rádio já caminhava para uma maior estruturação de sua programação, expandindo assim o formato dos famosos quartos de hora. Segundo Geni Rosa Duarte, esses espaços que divulgavam essa música regional podiam ser considerados como humorísticos, uma vez que “as músicas caipiras tradicionais transportavam para os espaços urbanos um exotismo e um modo estranho de dizer as coisas comuns, passível de conduzir a um sentimento de perplexidade, se não do riso, pelo menos de um riso irônico e sarcástico”.¹³⁴

Ainda segundo essa autora, o humor no rádio paulistano tinha ligação direta com a constituição sócio-cultural da cidade. O rádio servia como “meio de divulgar um anedotário que corria de boca em boca”¹³⁵, buscando traçar a diversidade de tipos sociais presentes na

¹³⁰ NEPOMUCENO, Rosa. *Op. cit.* p. 192.

¹³¹ Essa questão será discutida no terceiro capítulo.

¹³² *Cascatinha do Genaro* foi criada na Rádio Cruzeiro do Sul, em 1929, mas passou a ser apresentado, em 1934, na Rádio São Paulo.

¹³³ Nhô Totico era interpretado pelo humorista Vital Fernandes de Oliveira. Seu programa buscava trabalhar por meio da tipificação dos diversos personagens sociais que compunham a cena paulistana naquele momento, como o italiano Beppo Spacatutto e sua filha Caropita, o turco Salim Kemal Fizeu, o japonês Sayamoto Kurakami, o português Seu Manoel, o brasileiro, militar nordestino com fama de valente, o Trinta e Nove, e, por fim, o caipira Nhô Totico.

¹³⁴ 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. de 2006, p. 183.

¹³⁵ DUARTE, Geni Rosa. *Op. cit.* p. 182.

cidade, como o caipira, o italiano e o negro. Nesse enredo, tais personagens são colocados pelos cidadãos na situação de estrangeiros, facilitando assim que seus traços típicos o revelem a partir da diferença exposta pelo seu modo de viver e conceber o mundo.

Os artistas de rádio passariam então a investir na voz para a diferenciação dos personagens¹³⁶, já que a emissão de sons na linguagem radiofônica tinha que ter ligação direta com a imaginação dos ouvintes, o que criou, por sua vez, sotaques caricaturizados. Com Alvarenga e Ranchinho não seria diferente. Esses sujeitos urbanos adotaram na música e na apresentação no rádio, um modo peculiar de vestir-se, de falar - incluindo sotaque e vocabulário - de postura e de características bem diferentes àquelas que comumente eram associadas aos cidadãos. Isso reforça a difusão de uma música dita caipira, mas voltada para a crítica ao modo de vida urbano e direcionada para o público da cidade.

Durante esse processo de constituição do universo radiofônico nas cidades, o rádio valeu-se de experiências artísticas de outras áreas, lançando mão de formatos, recursos, artistas e materiais provindos do teatro de revista, do cinema, das apresentações em cafés, circos, entre outros.

Esse aproveitamento da efervescência cultural da época pelas rádios é uma característica importante para se tomar nota. O circo e o teatro de revista tiveram papéis fundamentais nesse processo, influenciando não só no humor radiofônico, mas também na estruturação dos programas, como aqueles realizados com auditório. Nesse sentido, a arte circense também foi determinante no processo de criação de uma linguagem radiofônica e, mais precisamente, das radionovelas, criações baseadas também nos dramas produzidos pelos circos-teatros.

Alvarenga e Ranchinho levaram para as rádios suas experiências pessoais, seja na arte circense ou nas serestas. A dupla realizava suas apresentações inspirando-se na performance do *clown*¹³⁷ circense e do *compère* do teatro de revista, mas interpretando seu personagem sob

¹³⁶ Foram muitos artistas que se utilizaram do filão do humor para tecer um olhar sobre o meio urbano, como, por exemplo, os já citados Jararaca e Ratinho e Mariano e Caçula, responsáveis pela gravação da primeira moda de viola no Brasil e Cascatinha e Inhana que surgiram mais tarde, na década de 1950. No entanto, Alvarenga e Ranchinho destacaram-se mais no cancionário popular, pelo teor de suas piadas, paródias, causos e anedotas. Em outra vertente que privilegia a visão idílica do meio rural mesclada a um sentimento de melancolia, também começam a aparecer representantes, como é o caso da dupla Tônico e Tinoco, também revelada por Cornélio Pires.

¹³⁷ “Clown é um personagem cômico familiar da pantomima e do circo conhecido por suas roupas e maquiagens características, travessuras ridículas e bufonarias cujo o propósito é induzir ao riso. O clown, diferentemente do bobo da corte geralmente atua em esquetes caracterizadas por um humor intenso e amplo, com situações absurdas e ação física vigorosa”. IN: Enciclopédia Britânica Online.

as vestes e trejeitos de um caipira do campo. Nas palavras de Veneziano, a função do *compère* era de:

aglutinador, apresentador, comentarista, dançarino, cantor, bufão, contador de piadas, ele atravessa a revista de ponta a ponta como a costurar os diversos quadros, cristalizando a dinâmica do pacto com a plateia, característica própria do teatro popular. Este papel era geralmente reservado ao primeiro cômico da companhia, que o deveria desempenhar com brilho, desenvoltura e, principalmente com muita descontração, pois muitas vezes se fazia necessário o improviso com relação ao comportamento do público.¹³⁸

Além disso, o caipira não era um mero personagem, pois a ele era fornecido um corpo cômico, pautado no uso e abuso da tradição oral, fornecendo a ele espaço para o improviso na abordagem de situações diversificadas que pudessem surgir durante a apresentação. O sentido dessa comicidade é fazer rir, seja pela aparência desajeitada do caipira ou por seu dialeto diferente.

O papel do *compère* na produção da dupla pode ser identificado não só na forma de tratamento entre eles, já que os dois se tratavam como compadres, mas também no posicionamento e comportamento desses artistas frente ao público, acenando para uma influência registrada também do teatro de revista.

Nesse sentido, os adereços utilizados pela dupla, isto é, a camisa xadrez, o chapéu de palha, a bota de cano curto nada mais era do que elementos adicionados a performance do “*clown* caipira” para garantir legitimidade ao personagem. Sua ampliação é complementada por meio da linguagem peculiar utilizada pelos mesmos, essa que, dentro da produção artística da dupla, possuiu tripla função: denotar espacialmente e regionalmente o personagem; propor uma tipificação do mesmo por meio de sua ingenuidade e senso de ridículo (que, por sua vez, fornecia permissividade em falar de quaisquer assuntos de forma “impune”), e o estabelecimento da crítica ao meio social em que atuavam.

<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/122466/clown>. O pesquisador e ator Luís Augusto Burnier também tem uma definição interessante sobre clown, traçando-o como aquele que “brinca com as instituições e valores oficiais. Ele, pelo nome que ostenta, pelas roupas que veste, pela maquiagem (deformação do rosto), pelos gestos, falas e traços que o caracterizam, sugere a falta de compromisso com qualquer estilo de vida, ideal ou institucional. É um ser ingênuo e ridículo; entretanto, seu descomprometimento e aparente ingenuidade lhe dão o poder de zombar de tudo e de todos impunemente. O princípio desmistificador do riso, presente na cultura popular medieval renascentista, apareceu no cômico circense, fundamentado, basicamente, na figura do palhaço. (...) Não se trata de um *personagem*, ou seja, uma entidade externa a nós, mas da ampliação e dilatação dos aspectos ingênuos, puros e humanos (como nos *clods*), portanto ‘estúpidos’, de nosso próprio ser.” Ver mais em BURNIER, L. O. *A arte de ator: da técnica à representação elaboração, codificação e sistematização de ações físicas e vocais para o ator*. São Paulo: PUC, 1994. (Tese, Doutorado em Cultura e Semiótica).

¹³⁸ VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista no Brasil: dramaturgias e convenções*. São Paulo: Pontes: Editora Universidade de Campinas, 1991, p. 117.

A utilização do recurso de tipificação não é mérito próprio dessa dupla, já que esse trabalho já vinha sendo efetuado por outras produções artísticas. Na literatura, com Cornélio Pires e Monteiro Lobato o caipira já denotava seus primeiros traços estilísticos e caricatos, seja como o que possui a “sabedoria intuitiva da gente da terra” ou então como aquele que era lançado a própria sorte. No teatro de revista, o caipira se apontava como tipo social desde o fim do século XIX e sua fase “áurea” também se registrou nas primeiras décadas do século XX. Veneziano aponta para as características, comportamento e composição do personagem, permitindo-nos identificar uma grande aproximação entre o caipira do teatro de revista e os caipiras Alvarenga e Ranchinho:

com um tipo físico próprio, roupas e linguagens caricaturizados e um modo de andar que já se revelava engraçado, o caipira fixou-se no Teatro de Revista estereotipado, simplificado até, mas capaz de cativar plateias paulistas e cariocas, acabando por deflagrar a voga do caipirismo na década de 20¹³⁹.

Quanto ao *clown*, na arte circense, ele pode ser classificado em duas espécies: o *clown* branco e o *clown* augusto¹⁴⁰. A diferença se concentra na postura assumida pelos personagens: enquanto o branco representa o protagonista, aquele que comanda, o sabe-tudo, o augusto é relegado ao papel de coadjuvante, inocente, tolo, desastrado, dando-lhe um aspecto de bobão¹⁴¹.

Por meio da análise da produção artística de Alvarenga e Ranchinho pode-se perceber que os personagens assumiam posicionamentos diferenciados. Em grande parte da produção artística da dupla, Alvarenga fazia o papel do experiente, esperto e sabichão, encarnando em maior medida o *clown* branco e a função do *compère*. Ranchinho, por sua vez, representava um ingênuo de boa fé, deixando transparecer a imensa curiosidade de seu personagem com aquilo que desconhece.

Um exemplo desses posicionamentos pode ser elencado com um *causo* da própria dupla. No diálogo tecido entre os compadres, podemos verificar o esforço astuto de Alvarenga

¹³⁹ VENEZIANO, Neyde. *Op. cit.* p. 131.

¹⁴⁰ No Brasil o *clown* augusto ou tony é comumente chamado de “escada”. Essa denominação está ligada ao fato do augusto obedecer, de certa forma, as ordens do *clown* branco. Nesse sentido, escada simbolizaria aquela pessoa que todo mundo monta em cima, ou seja, usa e abusa de sua boa vontade.

¹⁴¹ Rolando Boldrin confirma os papéis diferenciados executados por cada um. Segundo ele: “Alvarenga e Ranchinho foram dois caipiras dos bão. Na rádio, nas apresentações em público, eles faziam aquela encenação clássica das duplas: um era o bobão, que a gente costuma chamar de “escada”; o outro, metido a sabichão. O Alvarenga era o sabichão; o Ranchinho, o bobão” In: *Causos de Rolando Boldrin. Almanaque Brasil*. Junho de 1999. In: <http://www.almanaquebrasil.com.br/causos-de-rolando-boldrin/20634/>.

para explicar ao amigo o que é um idiota, ao mesmo passo que percebemos a dificuldade graciosa de Ranchinho em entender que, na verdade, foi ofendido pela nova namorada:

Essa que eu vou contá eu ouvi com esses ouvidos que a terra há de comer.
Começa o polegrama, e os dois proseiam mais ou menos assim:
Alvarenga - Intão, cumpadre, tudo bão cocê?
Ranchinho - Tudo bão: arrumei uma namorada!
Alvarenga - Que sorte, sô! E ela gosta docê?
Ranchinho - Craro, e como gosta! Onti mesmo ela me inlogiou.
Alvarenga - Inlogiou ocê!?
Ranchinho - É. Ela mi chamô de idiota.
Alvarenga - Mas rapaz! Como que inlogiô? Intão ocê num sabe o que é idiota não?
Ranchinho - Não.
Alvarenga - Idiota é o sujeito que ocê exprica uma coisa, dá exempro, compara, exprica de novo, e o sujeito num entende. Entendeu?
Ranchinho - Não.
Alvarenga - Ah, então ela te inlogiô mesmo¹⁴².

2.2

Rádio Nacional do Rio de Janeiro: Alvarenga e Ranchinho nos programas de auditório

Alvarenga: Muita gente pergunta se a gente esquece das músicas caipira. Não, não... A música caipira foi a que nós... começamo cantando a música caipira, né? Música caipira foi justamente a que nós começamo. Mas depois com o enxame de caipira que começou a surgir, nós fomo mudando, foi saindo pra crítica, foi por esse motivo que nós saímo um pouco... Mais ainda temo muita coisa de cantá daquele tempo, Chapéu de palha, por exemplo, é uma música muito bonita (...)¹⁴³

A Rádio Nacional foi inaugurada em setembro de 1936. Sua incorporação junto ao governo federal só aconteceria em março de 1940, por meio de sua estatização. Em grande medida, a Rádio Nacional foi utilizada pelo Estado Novo como um instrumento de estratégia política e social, a fim de utilizá-la como veículo de propaganda e divulgação do regime.

O governo permitiu que os lucros obtidos por meio da publicidade fossem aplicados para a melhoria estrutural – equipamentos e instalações - da Nacional, patrocinando também a aquisição dos melhores elencos, seja de cantores, músicos, atores, etc. Isso pode ser demonstrado por sua iniciativa pioneira de exibição, em 1941, da primeira radionovela brasileira, intitulada *Em busca da felicidade* e do primeiro programa de radiojornalismo moderno, o *Repórter Esso*, criado, em especial, para a cobertura da 2ª Guerra.

¹⁴² *Idem.*

¹⁴³ ALVARENGA E RANCHINHO. *Programa Ensaio*. TV Cultura 1973.

Um ano depois, em 1942, ela se tornaria a primeira emissora de ondas curtas. Retratada como uma das emissoras mais potentes do mundo, a Nacional promoveu uma integração nacional - tão almejada pelo governo - pois propiciou a irradiação de sua programação para grande parte do território brasileiro, inclusive seu interior. Nesse sentido, a Rádio Nacional pôde investir com força na diversificação e popularização da programação, pois o largo alcance de suas antenas exigiu dela a criação de programas voltados também ao público do interior do país.

Em 1945, os programas de auditório já representavam quase o mesmo peso percentual na programação radiofônica que os números de música clássica. Segundo Gilberto de Andrade a programação da Rádio Nacional estava dividida em:

Música Variada: 26,9%
 Rádio-Teatro: 14,3%
 Variedades: 14,1%
 MPB: 11,0%
 Informativos: 11,0%
 Educação Física: 9,9%
 Programas Educativos: 4,4%
 Música Clássica: 4,4%
 Programas de Auditório: 4,0%¹⁴⁴

Os programas de auditório nasceram dos programas de calouros e sua base estrutural era sustentada, sobretudo, por meio da interação com o público. Com a diversificação da programação, na década de 1940, as rádios se lançaram na concorrência pela contratação dos melhores artistas, músicos e humoristas que pudessem compor esse tipo de espetáculo de palco. Esse espaço foi de extrema importância para a “nacionalização dos artistas regionais” em função do gosto do público por esse tipo de apresentações, facilitando assim o conhecimento do trabalho desses músicos. Segundo Tinhorão, os programas de auditório se expressavam como:

Mistura de programa radiofônico, show musical, espetáculo de teatro de variedades, circo e festa de adro¹⁴⁵ (o que não faltavam eram sorteios), esses programas chegaram a alcançar uma dinâmica de apresentação que conseguia manter o público dos auditórios em estado de excitação contínua durante três, quatro e até mais horas. Para isso os animadores dos programas contavam não apenas com a presença de cartazes de sucesso garantido junto

¹⁴⁴ ANDRADE, Gilberto apud SAROLDI, Luiz Carlos e MOREIRA. *Op cit.* p. 54. Gilberto de Andrade, ex-editor da revista *A voz do Rádio* e ex-censor teatral, foi escolhido por Getúlio Vargas para a direção da emissora ela foi estatizada pelo governo.

¹⁴⁵ Nome dado a áreas externas, abertas ou fechadas e geralmente cercadas, de uma igreja.

ao público, mas ainda com a colaboração de grandes orquestras, conjuntos regionais, músicos solistas, conjuntos vocais, humoristas e mágicos, aos quais se juntavam números de exotismo, concursos à base de sorteios e distribuição de amostras de produtos entre o público.¹⁴⁶

Na Rádio Nacional, o primeiro programa a usar a técnica de montagem foi idealizado por Almirante¹⁴⁷, que o chamou de *Curiosidade musicais*. No mesmo ano dessa criação, 1938, Almirante ainda lançaria outra, intitulada *Caixa de perguntas*. Sua composição exigia permanente diálogo com o público e o sorteio de prêmios oferecidos pelos patrocinadores. Essa pode ser considerada a base de programas de auditório, que prevaleceria nas rádios e, em especial, naqueles apresentados por Alvarenga e Ranchinho na Rádio Nacional.

As gravações dos programas *Alvarenga e Ranchinho* datam de depois do término do Estado Novo, em fins da década de 1940, sobretudo nos anos de 1947 e 1948. Os programas tinham a duração, em sua maioria, de vinte a trinta minutos e eram apresentados todas as terças-feiras, sob a locução de Jorge Curi e/ou César de Alencar. A Rádio Nacional, nessa época, já possuía alto alcance nacional, e com a particularidade de ter adotado um estilo rádio-teatro e de composições de anedotas durante as apresentações (*Figura 4*).



Figura 4

Auditório da Rádio Nacional.

Foto do Arquivo Rádio Nacional do Rio de Janeiro. s/d.

¹⁴⁶ TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: do gramofone ao rádio e TV*. São Paulo: Ática, 1981, p. 70.

¹⁴⁷ Henrique Foréis Domingues, o Almirante, foi cantor, compositor e radialista. Com o *Bando de Tangarás (1929-1931)* - Almirante, Henrique Brito, Alvaro Miranda, Noel Rosa e João de Barro) compôs importantes sucessos carnavalescos, como *Na Pavuna*, de 1930 (participação de Hornero Dornelas). Iniciou sua atividade de radialista em 1938 e ficou conhecido por meio do slogan “a mais alta patente do rádio”. No início da década de 1940, Almirante passou a se dedicar exclusivamente ao rádio, abandonando assim, a carreira de cantor.

Com o passar dos anos e, sobretudo, com o fim da ditadura varguista as novas composições da dupla começam a investir cada vez mais em suas críticas musicais, acentuando o teor de suas sátiras e o conteúdo crítico delas. A proximidade ao centro do poder político do país parece que serviu como fonte de inspiração a Alvarenga, responsável pela criação da maioria das composições.

Nessas produções, dois recursos humorísticos eram utilizados com maior frequência: a sátira e a paródia, sendo que ambas estavam intimamente interligadas. A paródia era pautada em produções já existentes, na qual se aproveitava a estrutura melódica da canção, alterando-se apenas a letra, empregando-se, assim, a ironia, a crítica e a sátira. Na mudança da letra da canção, Alvarenga e Ranchinho aplicavam a sátira, entendendo essa como uma técnica humorística que buscava ridicularizar criticamente algum tema - como a política ou a sociedade - para se produzir o riso.

Além disso, há um eixo comum que aparece nessas composições com críticas políticas mais aguçadas. Mesmo nas produções registradas já no fim da década de 1940, os temas tratados giravam em torno de acontecimentos passados de fins da década de 1920 e início de 1930, sobretudo as questões que desencadearam a chamada “revolução de 1930” e o governo Vargas. Alvarenga e Ranchinho tratam desses acontecimentos do passado sob uma perspectiva do presente, possibilitando a avaliação crítica dos feitos políticos da vanguarda de 1930 que prometia elevar o país a uma nação moderna, civilizada e industrializada.

Ao analisar a oralidade desses programas de auditório da Rádio Nacional da década de 1940, muitos dos aspectos aqui assinalados podem ser percebidos nas gravações. Alvarenga e Ranchinho, além de se direcionarem para o público ouvinte da rádio, também se relacionavam com aqueles que iam até a sede radiofônica assistir, ao vivo, esses programas. Nesse sentido, não é só uma oralidade que está em evidência, mas sim várias delas, que, juntamente, com a performance dos personagens desembocam nessa linguagem radiofônica peculiar, uma fala caricaturizada de um caipira que se propõe a analisar temas do cotidiano urbano, como a política e seus agentes, os símbolos da “modernidade”, o futebol, o cidadão, entre outros.

A metodologia empregada aqui em muito se parece com aquela que é utilizada ao se trabalhar com a História Oral. Digo isso quando penso que a oralidade não se restringe apenas às falas dos entrevistados e à confecção das transcrições, mas sim da leitura de todo aquele documento que representa uma fala ou uma visão de mundo, visto que um poema, se recitado, também se faz enquanto oralidade. Assim, a atenção voltou-se não só naquilo que estava

sendo dito ou cantado, mas também no próprio diálogo entre o público, esse que se fez sempre presente, entre anedotas, piadas, músicas, sons, risos, gargalhadas, silêncios e pausas.

Além disso, ao deter minha atenção sobre todo o conteúdo das fitas e não só nos personagens, pude perceber que o trabalho com a música (essa que também é uma forma de oralidade, só que cantada) não deve ser feito apenas pela análise das letras de canções. A melodia, a performance dos músicos, juntamente com a letra denotam outros sentidos bem diferentes daqueles em que se analisa só a composição das palavras. Nesse sentido, a música não se faz só na letra, mas sim em toda sua composição estética, melódica, de arranjo, de sotaques, de caricaturas, de risos e silêncios, como é o caso de Alvarenga e Ranchinho.

A performance da dupla se manifestava, não só com o público e o ouvinte, mas também com o locutor responsável em fazer as propagandas dos patrocinadores da rádio. A dupla auxiliava os apresentadores na distribuição dos prêmios oferecidos pelos patrocinadores. Em um dos programas, enquanto fazia o anúncio de um remédio para a gripe, Jorge Curi não se conteve em meio as palhaçadas que Alvarenga e Ranchinho dirigiam ao público, e mesmo tentando prosseguir com sua fala, o locutor ainda continuou a rir no meio da propaganda do produto.

Na rádio, como o próprio Alvarenga conta, eles começam a trabalhar mais sobre as críticas musicais. Como matéria-prima dessas produções, na confecção de suas paródias e sátiras, a dupla lançou mão de elementos ligados ao próprio universo radiofônico, como: músicas de maior sucesso, marchinhas carnavalescas, jingles publicitários mais famosos e a composição da programação radiofônica.

Em um dos programas da Rádio Nacional, a dupla apresentou uma modinha feita sobre os programas radiofônicos de maior expressividade popular da década de 1940. Nela são retratados os programas: *Obrigado Doutor*, apresentado por Paulo Roberto, na Rádio Nacional, que contava casos de doenças, enfatizando a importância do trabalho dos médicos; as rádio-novelas; *O mundo não vale o seu lar*, da rádio carioca Mayrink Veiga, destinado às mulheres, sob a locução de Sagramor Scuveiro e, por fim, o programa humorístico de Lauro Borges e Cássio Castro, *PRK-30*, exibido também pela Mayrink Veiga.

*Nessa moda de viola
Nóis deve se desculpar
É tudo uma brincadeira
Não queremos falar mar*

Um programa que eu gosto

*Ligo o rádio bem aberto
É o programa falado
Do doutor Paulo Roberto*

Alvarenga: O cumpadi! Eu vô te dá uma triste notícia, viu cumpadi?
Ranchinho: Que foi?
Alvarenga: Sua sogra morreu.
Ranchinho: Obrigado doutor.

*Do rádio que eu num gosto
Discurpe se sô ruim
Mais é a tar de novela
Que termina sempre ansim*

Alvarenga: Aiiii...
Ranchinho: Acabaram de ouvir um grito no escuro. O que teria acontecido?
Ela teria ficado louca...
Alvarenga: Ou teria sentado num prego?
Ranchinho: Aiiiiiii...
Alvarenga: Ouça o próximo capítulo.

*Dos programa de muiér
Que sempre foi o primeiro
É o poblema da sua vida
Da Sagamor Scuveiro*

Ranchinho: Dona sagramora... Há cinco ano que eu encontro minha muié, sentada no sofá com meu primo aos beijos e abraços. Sempre no mesmo sofá. Inda onti, quando cheguei cansado do trabaio, lá tava os dois, sentado no mesmo sofá, se beijando, se abraçando. O que que é devo fazer?
Alvarenga: Uai, vende o sofá!
Ranchinho: É tá fácil, NE!
Alvarenga: Risos.

*O programa mais ouvido
De uma estação distinta
É a poderosa emissora
Conhecida PRK-30*

Alvarenga: Fala em PRK-30, o Lauro Borges, o Castro Barbosa vive imitando a gente...
Ranchinho: É verdade, né cumpadi!
Alvarenga: Quarquer dia a gente chega pra receber o dinheiro eles já imitaram nós.
Ranchinho: Essa eu quero ver!
Alvarenga: Risos.
Ranchinho: Tá sorte!

*Vamo agora terminar
O speak já reclama
Pedimo aos nosso fã*

*Ouvir todos os programa!*¹⁴⁸

Semelhante a essa canção, a *Moda dos cantores*, com Chiquinho Sales de 1940, também “brinca” com elementos do universo radiofônico. Nesse caso, o riso é proporcionado através da imitação jocosa das vozes de grandes cartazes do rádio, ou seja, seus artistas e alguns trechos de suas músicas de sucesso: Carmem Miranda *O que é que a baiana tem?*, Aracy de Almeida com *Tenha pena de mim*, Francisco Alves com *A voz do violão*, Mário Reis com *Cadê Mimi* e *Joujoux e balangandãs*, além de Orlando Silva e Vicente Celestino¹⁴⁹.

*Nóis inventemo essa moda
Pra dos cantor nós falar
Primero Aracy de Armeida
Que canta sem seu azar:*

*Anhãnhã, anhã, anhai anhai meu Deus
Tenha pena di mim
(inaudível)*

R: Uai que isso cumpadi?

A: *(inaudível)*

R: Tá sorto!

*Chico Arves rei da voiz
É um grande (inaudível)
Quando perde nas corrida
Chora as mágoa no violão:*

*Eu tenho um companheiro inseparávi
Na voiz do meu brangente violão*

R: Iguarzinho hein cumpadi?

A: Muito mior!

R: Táí... Ara!

*Se o cantor Mário Reis
É pesado pra chuchu
Percurô tanto a Mimi
E só encontrô a Juju*

*Cadê Mimi, cadê Mimi
Juju, meu balangandããã....*

R: Ô, ocê pegou intê o jeitinho dele, hein! Tá sorto!

¹⁴⁸ In: Collector-s Editora. *Assim era o rádio. Alvarenga e Ranchinho. n° 3*. 03.06.47 e 18/06/47.

¹⁴⁹ Dada a fragilidade da gravação e da própria jocosidade da imitação da dupla, não foi possível identificar as músicas de Vicente Celestino e Orlando Silva utilizadas como matéria-prima do riso por Alvarenga e Ranchinho.

*Da dona Carmi Miranda
Artista que nós é fã
Ela foi pra Neva York
Levando os balangandã:*

*Quem num tem balangandã num vai a Neva York,
Ah num vai a Neva York,
Ai num vai Neva York,
Ah num vai Neva York,
Aí num vai a...
Num vai!
Num dá...*

*O artista Orlando Sirva
É bão como ele só
Quando cantá sentimentar
Chora que inté dá dó:*

*Leve
(inaudível)
Nãããooo
Eu esfreguei
Me devorvi os dois mil réi
Queu te imprestei...*

R: Oh, chorando por causa de dois mil rei, rapaiz?

A: Pois é!

R: Tá sorto! Vamo vê o Vicente cumpadi!

*O Vicente Celestrino
Cantor que eu gosto de vê
É ansin que ele canta
O seu modo de sofrê:*

*Tornei-me um ébrio na bebida
Na avenida dos
Eu hoje (inaudível)*

R: Tá sorto, que abusivo hein?!

A: Ohhhh, pra mim eu quase me enrosco todo

R: É!!!¹⁵⁰

Alvarenga e Ranchinho queriam mostrar a seus ouvintes que eram tão bons quanto as “estrelas” do rádio. No início dessa moda, por meio do diálogo, Alvarenga anuncia seu

¹⁵⁰ ALVARENGA E RANCHINHO. Moda dos cantores. ODEON - Nº 11969. 03/1941. Remasterizado por *Ao chiado brasileiro*. 78 rotações. Lado A. 3’08”.

intento: “Ah, vamô mostrá pra esse pessoar que nós canta muito mió que eles. (...) Do que esses artistas tudo bõo aí?”¹⁵¹

Mas, assim como eles, a dupla também “brilhava”. A influência radiofônica sobre o meio social, em especial, na propaganda nos permite pensar esses aspectos. Assim, como muitos artistas – o ator e humorista Oscarito, o locutor esportivo da Rádio Nacional Oduvaldo Cozzi e as cantoras Dircezinha e Linda Batista – Alvarenga e Ranchinho foram garotos-propaganda da brilhantina *Glostora*. A dupla vestiu a “roupa de domingo” e mostrou que, assim como os cidadãos, também gostavam do cabelo apumado (*Figura 5*).



Figura 5

Propaganda da brilhantina *Glostora* da década de 1940 com Alvarenga e Ranchinho

É claro que não podemos esquecer o intuito do discurso publicitário que essa imagem carrega, esse que está concentrado na venda do produto. Mas é interessante pensar como a propaganda aproveita-se de nomes importantes da rádio como jogada de *marketing*. A dupla lançou mão de elementos do universo urbano – a propaganda e seu produto, o fixador de

¹⁵¹ *Idem.*

cabelos – evidenciando assim, desembaraço e desenvoltura nesse processo de incorporação de alguns elementos do cotidiano citadino.

Porém, curiosamente, Alvarenga e Ranchinho não são mostrados nos trajes habituais do personagem interpretado em suas produções – o caipira, mas sim como sujeitos urbanos. Como o próprio texto publicitário traz “fora dos seus magníficos espetáculos cômicos, são dois rapazes elegantíssimos”. Nesse caso, só se emprestou o nome artístico da dupla para o ato publicitário, mas não o personagem que os mesmos assumem, afinal, o caipira não usa brilhantina, usa chapéu.

Mas, voltando-se novamente para a produção artística da dupla, o samba também foi utilizado como matéria-prima de suas paródias musicais. Utilizando-se de um *pouti-pourri*¹⁵² de marchinhas carnavalescas e outras canções, Alvarenga e Ranchinho produziram sátiras políticas bem elaboradas. Alguns personagens aparecem com mais frequência nessas produções, entre eles: Getúlio Vargas e Luís Carlos Prestes, duas personalidades políticas divergentes do início da década de 1930. Feita após a dissolução do Estado Novo, a canção valeu-se dos ritmos de *Prenda Minha*¹⁵³, registrada pelo folclorista Carlos Von Koseritz no final do século XIX e das marchinhas: *Pirata da Perna de Pau*, composta por João de Barro, o Braguinha em 1946; *Eu quero é rosetar*¹⁵⁴, de Jorge Veiga, 1947 e *Marcha dos gafanhotos*, de Roberto Martins e Eratóstenes Frazão, 1947.

*Vou me embora, vou me embora pra São Borja
Tenho muito o que fazê
Vou me embora, vou me embora pra São Borja
Tenho muito o que fazê
Vou cantando essa marchinha, minha gente
Quem quisé pode aprendê*

*Quem for atrás de mim vai se daná
Sem sê jiló sou de amargá
Quem for atrás de mim vai se daná*

¹⁵² Execução de várias músicas numa única canção.

¹⁵³ Essa canção foi registrada também por Mário de Andrade em *Ensaio sobre a música brasileira*. *Prenda Minha* tinha várias expressões gauchescas – como a trazida no própria título, prenda - e foi muito ouvida durante a década de 1930 por migrantes do Rio Grande do Sul que moravam no Rio de Janeiro. Em 1935, ela foi gravada por Almirante e Paulo Tapajós.

¹⁵⁴ A canção original foi censurada, em 1947, pelo suposto sentido pejorativo e sexual da palavra rosetar. Rosetar é uma expressão popular do interior brasileiro e significa cair na folia, se divertir, em especial, com o sexo oposto. A apologia a mula, estaria ligado ao fato de que os meninos do campo, por não terem muitas oportunidades sexuais, utilizavam-se dos animais para a satisfação dos seus desejos. É baseado numa história contada em que relatam a existência de uma mula que já estava manca de tanto os meninos investirem sexualmente nela. Ver mais em PRATA, Mario. Mas será o Benedito? Dicionário de provérbios, expressões e ditos. São Paulo: Globo, 1996.

*Sem sê jiló sô de amargá
Que importe que a mula manque
Eu quero é rosetá*

*Binidito caiu Minas Gerais
Comeu, comeu... comeu demais
Xô Binidito, tá sorto
Comeu demais que os gafanhoto!*

*O Prestes... é o pirata da perna de pau [risos]
Do olho de vidro, da cara de mal
O Prestes... é o pirata da perna de pau
Do olho de vidro, da cara de mal
Sua galera
Tem cumunistas em profusão
Gente que espera
Uma boa, colocação
Mas se um dia fechar o partido
Esses mesmo cumunista dirão
Gritando do alto da popa
- Ôpa! Não sou cumunista não! [risos]*

*Nós queremos saber
O que é que o véio faz
Nós queremos saber
O que é que o véio faz
Já faz mais de um ano
E o país disso não sai¹⁵⁵*

Muitas dessas críticas musicais tinham endereço certo, como a que foi composta em 1946, *Salada Política*, e apresentada na Rádio Nacional do Rio de Janeiro. A música fazia referências a Getúlio Vargas, Luís Carlos Prestes, Oswaldo Aranha, Hugo Borghi, Barreto Pinto, Benedito Valadares, Eduardo Gomes e Otávio Mangabeira. As músicas que inspiraram a dupla para a elaboração dessa paródia foram: *A mulher do leiteiro*, de Aracy de Almeida, 1942, o hino de Minas Gerais, cuja versão original fora registrada por Eduardo das Neves; entre outras.

*Quem não conhece
Esse baixinho, tão gordinho
Que agora tá quietinho
Já morou lá no Catete, quinze anos
Hoje tá só ubuservano (risos)*

*Já feiz baruío em decreto, indiscreto
No tempo em que ele reino
Foi promessa pra São Borja, foi eleito
E São Paulo lhe ajudou*

¹⁵⁵ In: Collector-s Editora. Op. cit. 03.06.47.

*E na Assembléia sentado
 Dá boas gargaiada
 De ver a confusão e tanta palhaçada
 Grita o Marcondes
 Com a força da traquéia
 Esse Barreto Pinto
 Avacalha com a Assembléia (risos)*

*Todo mundo diz que sofre
 Sofre, sofre neste mundo
 Mas o Luís Carlos Prestes sofre mais
 Quando quer fazer cumício
 Leva uma autorização
 E bem tristonho ele canta essa canção*

*Eu vou, eu vou, eu vou
 Eu vou até Moscou,
 Tão judiando de mim
 Vou me queixar ao Stálin*

*Será, será (risos)
 Será o Benedito
 Será este o meu fim será
 Cantando uma varsa assim*

*Oh! Minas Gerais
 Oh! Minas Gerais
 Outra mamata não pego jamais (risos)
 Oh! Minas Gerais*

*O Brigadeiro agora canta ansim
 Adeus amigos, companheiros de campanha
 Oh! Mangabeira, Oswaldo Aranha
 O que eu mais sinto
 Foi o que me fizeram
 Por ser sincero
 Veja só o que eu perdi
 Sou Brigadeiro
 Cavaleiro, marmiteiro
 Isto é invenção do Hugo Borghi
 Eu vou-me embora
 Tristonho e derrotado
 Mas eu deixo um grande abacaxi¹⁵⁶*

Essa música é uma verdadeira salada, não só política quanto musical. Colocam-se personagens de diferentes posições políticas em planos musicais diferenciados, como Getúlio Vargas e Luís Carlos Prestes. Ao lado disso, é possível identificar vários ritmos nessa mesma

¹⁵⁶ In: Collector-s Editora. *Assim era o rádio. Alvarenga e Ranchinho. n.º 2.* 11/03/47 e 18/03/1947.

composição, dentre os mais frequentes, estão a marchinha e a valsa. Outro se faz importante para a apresentação e performance musical, sobretudo quando se faz à referência a Prestes. A música, iniciada por uma marchinha, transforma-se na quinta estrofe, a qual é marcada por um ritmo que dialoga com o conteúdo dos versos que a compõe. Os músicos engrossam sua voz e fornecem ao público um canto forte e imperativo, bem ao estilo russo. Isso porque a intenção era justamente fazer referência ao pensamento político de Prestes do início da década de 1930, muito ligado, naqueles tempos, a experiência socialista da então URSS, agora Rússia.

Lançada após a dissolução da ditadura varguista (1937-1945), a música tem como temática principal o próprio Getúlio Vargas. Inicia-se contando sobre a saída do político do poder, bem como traçando um rápido histórico de sua trajetória (1º e 2º estrofes). Quando se faz menção à Assembléia Constituinte, na 3º estrofe, tem-se a alusão a um comportamento de quem passou por lá e já tinha sido o alvo das discussões dali, mas agora estava apenas “ubuservano” e se divertia vendo o circo pegar fogo.

A partir daí começam a aparecer outros personagens, sendo, a maioria deles, amigos e aliados de Getúlio, quando ele estava no poder, como Barreto Pinto, Benedito Valadares¹⁵⁷, Oswaldo Aranha e Hugo Borghi. As exceções são Prestes, dada a sua oposição declarada ao regime, Otávio Mangabeira que, durante o Estado Novo, saiu do país em exílio político e Eduardo Gomes que foi exonerado da Aeronáutica pelo governo durante a ditadura varguista. A canção ainda faz uma e outra referência a São Paulo e Minas Gerais, locais de expressividade política durante a República Velha, período que antecedeu a “revolução” de 30 e a instalação do Estado Novo. No fim, mais uma vez, a música ganha um canto peculiar, melancólico, buscando transmitir a mensagem de despedida do brigadeiro Eduardo Gomes da cena política.

Em outra paródia musical, Alvarenga e Ranchinho utilizando-se de músicas latino-americanas e de uma pronúncia estrangeira caricata, fornecem graça e espirituosidade aos versos das canções. O trecho emblemático apresenta-se em seus versos finais. Aproveitando-se da melodia inicial de *Besame Mucho*, da mexicana Consuelo Velasquez, de 1940, a dupla

¹⁵⁷ Curiosamente, Alvarenga e Ranchinho se utilizam da expressão popular *Será o Benedito?*, essa que fora criada justamente nesse momento histórico, em função dos desdobramentos políticos que conduziu Benedito Valadares ao governo do estado de Minas Gerais. Benedito Valadares governou Minas de 1933 a 1945 e foi colocado no poder pelas mãos de Getúlio Vargas. Isso aconteceu devido ao falecimento do então governador do estado, Olegário Maciel, e a renúncia do vice Pedro Marques de Almeida que desistiu do cargo para ocupar a prefeitura de Juiz de Fora. Quem assumiu o cargo interinamente foi Gustavo Capanema. A escolha de Valadares surpreendeu a população mineira, essa que se questionava pelas ruas: *será o Benedito?*, indagando se seria realmente ele a pessoa mais apta para assumir o cargo.

adiciona o elemento risível - Vargas: “*Beija-me, beija-me envargasmente (risos)/ Beija-me inconstitucionalissimamente/ Beija-me... escute a miravenga, noche (inaudível) gente/ Que tempo bom foi aquele de antigamente!*.”¹⁵⁸

Naqueles tempos, os programas oferecidos eram, em sua maioria, “patrocinados”, ou seja, eram levados ao ar por meio da publicidade de produtos. No caso de Alvarenga e Ranchinho, nos programas apresentados na Rádio Nacional, *Rhum Cleosotato*, remédio para gripe e resfriado, era a marca que oferecia a dose humorística ao público. Além de artistas, a dupla também participava dos anúncios, auxiliando o locutor/ apresentador a sortear os prêmios oferecidos pela marca. Mas eles foram ainda mais longe. Muitos foram os jingles que a dupla (re)aproveitou, criando algo novo, voltado à política, com tom crítico e, ao mesmo tempo, risível. Em *Coquetel de anúncios*, de Alvarenga e Paulo Queiroz, a dupla lança mão dos jingles de vários produtos, entre eles: Pílula do Dr. Ross, Óleo Maria, Inseticida Detefon e Melhoral.¹⁵⁹

*Nesse mundo tem muito puxa-puxa
Que cum nós vai ficá muito aborrecido
Pois nós vai mexê com os maiores
E quem num gostá é miór tapá os ouvidos (risos)*

*Plínio Salgado quando abre a voz
Faiz mal ao fígado de todos nós (risos)*

*Toc toc toc toc toc
Benedito, sai da lata (risos)*

Na sua casa tem intregalista?

¹⁵⁸ Confira a letra na íntegra: “*Tengo um coração em pangareco/ Me custei ataque um reco-reco/ Tengo o corpo todo adoentado/ Pois só pego gripe e resfriado/ Quantos comprimidos tenho tomado/ Quantas injeções sem resultado/ Louco, quase morto, sem cabelo/ Estou ficando careca/ De tanto inxá cueca/ Escuchame bien/ Quiero decirte argo/ Se você está doente/ O que é que eu tenho com isso?/ Vá se tratar/ E deixe de se queixar/ Nós tamo aqui/ Pra cantar/ Nosotros... que trabalhamos tanto pra pagar tanto imposto/ Sem poder reclamar/ Foi lá no rancho grande, onde nós dois vivia/ Iiiuuuuuuuuuuuuuu/ Iiiuuuuuuuuuuuu (risos)/ Uiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiuu (risos) (...)/ Era uma maravia/ Sem trabalhá comia/ De noite nós bebia/ - O que manito?/ - Uíssssssquiiiiiiii!!!! (risos)/ Esta noite eu me esborracho, bien/ Me mamo de mamar/ Pra não pensar no amor/ Amor, amor/ Amordaçado, amortecido, amortaiado/ Amor, amor, amor.../ Beija-me, beija-me envargasmente (risos)/ Beija-me inconstitucionalissimamente/ Beija-me escuchame a mira venga, noche aleja gente/ Que tempo bom foi aquele de antigamente!*” In: Collector-s Editora. *Assim era o rádio. Alvarenga e Ranchinho. n° 3*. 03.06.47 e 18/06/47.

¹⁵⁹ A segunda estrofe faz menção ao jingle da *Pílula do Dr. Ross*. A terceira, ao *Óleo Maria*. A quarta e quinta estrofes utilizam-se do jingle do *Inseticida Detefon*. E, por último, os versos que finalizam a canção são construídos com base no jingle dos comprimidos *Melhoral*. Segue as letras desses jingles conforme a ordem aqui citada: “*Pílula de vida de Dr. Ross/ Fazem bem ao fígado de todos nós*”; “*Maria, sai da lata, que a lata te barata*”; “*Na sua casa tem barata?/ Não vou lá!/ Na sua casa tem mosquito?/ Não vou lá!/ Na sua casa tem pulga?/ Não vou lá!/ Peço licença pra mandar o Detefon no meu lugar!*”; “*Melhoral, melhoral! É melhor e não faz mal!*”

*Não vou lá!
Na sua casa tem cumunista?
Não vou lá!
Peço licença pra mandá
Filinto Muller em meu lugar (risos)*

*Mangabeira, baiano, paisano fiel
Beija a mão do Eisenhower, que lindo papel!
Hihihihihihihihihhi (risos)*

(Agora um anúncio muito tocado lá em São Paulo):

*Adhemar, Adhemar é mior e não faz mar (risos)
Adhemar, Adhemar é mior e não faz mar!¹⁶⁰*

Como no exemplo anterior, essa canção é recheada de personagens políticos, como: o integralista Plínio Salgado, Benedito Valadares, o chefe de polícia e braço direito de Vargas Filinto Muller, Otávio Mangabeira, o então líder da UDN, União Democrática Nacional (Mangabeira era opositor declarado da política de Vargas e teve que se exilar durante o Estado Novo e, por isso, a dupla ironiza sua atitude de beijar a mão do general do exército dos EUA, Dwight Eisenhower) - e o então governador do estado de São Paulo daquele momento, Adhemar de Barros.

As sátiras de Alvarenga e Ranchinho fizeram tanto sucesso nesses tempos que a Rádio Nacional lançou um concurso de paródias de músicas para seus ouvintes que oferecia, como prêmio, duzentos cruzeiros. Em um dos programas, Alvarenga e Ranchinho dedicam-se a cantar as produções enviadas. Percebe-se, na maioria delas, o cunho de crítica política, bem ao estilo da dupla. Por exemplo: Sr. J. Aureliano, residente de Campo Grande, Recife, enviou a dupla uma versão parodiada da canção de Ari Barroso, *As três lágrimas*, de 1939. Na versão proposta, o personagem principal é Luís Carlos Prestes - *o Cavaleiro da Esperança* - e a história que o envolve se baseia nos anos ditatoriais de Getúlio que lhe custou o fechamento do partido comunista e sua prisão

*Eu chorei...
Pela primeira vez na minha vida
Quando Getúlio me trancafiou
E me deixou mofando muitos ano*

¹⁶⁰ *In*: Collector-s Editora. *Op. cit.* 17/03/47. Há também outra versão dessa canção, na qual os personagens políticos são substituídos por artistas do rádio. Gravada em 1948, *Os artistas e os anúncios*, foi composta pelos mesmos autores e “tirava sarro” de muitos locutores e cantores, tais como: Vicente Celestino, Francisco Alves, Dilu Melo, Jorge Veiga, Pedro Raimundo, Carlos Frias, Aracy de Almeida, Linda Batista, Emilinha Borba, César Ladeira, Lamartine Babo, Saint-Clair Lopes, Ari Barroso, Grande Otelo e César de Alencar.

*Cheio de pancada e desengano
Lembro-me bem que a cela era tão fria
Que o guarda com bons olhos não me via
Que uma lágrima dos meus olhos escorria*

*Eu chorei...
Pela segunda vez na minha vida
Quando o armistício me soltou
Eu era o Cavaleiro da Esperança
E tratei logo de me arranjar com a ignorância
Eu fiz cumício
E me fizeram senador
Pra depois me chamar de traidor
E outra lágrima do meu zóio então rolou*

*Eu chorei...
Pela terceira vez na minha vida
Quando meu partido se fechou
E agora o que será de mim
O que eu vou dizê pro Stalin
Quando me lembro que a coisa está mudando
Penso no xadrez que está me esperando
E uma lágrima do meu zóio está rolando*

Já vai tarde...¹⁶¹

Nas músicas acima citadas, podemos perceber algumas características marcantes desse caipira entendedor de coisas políticas. Não se busca, nas canções, ressaltar a importância de nenhum político, partido ou corrente política em especial, tampouco de alguma região específica. Na verdade, tanto os “getulistas”, quanto os comunistas e os integralistas são utilizados para a crítica e para a promoção do riso. Muito do seu conteúdo ainda está ligado às questões relativas a “revolução de 1930” e outros acontecimentos de meados da década de 30. Isso pode ser percebido quando Luís Carlos Prestes ainda é associado ao seu papel político exercido na Intentona Comunista que antecedeu a instalação do Estado Novo.

Alvarenga e Ranchinho também buscaram a promoção do caipira enquanto sujeito sagaz, audacioso, crítico e arguto. Como caipiras na cidade estabeleceram a própria mediação e se portaram como representantes desses dois universos, o rural e o urbano, mas sem se prender a uma região espacialmente definida. A dupla inspirou-se em muitos elementos trabalhados por Cornélio Pires, seja em relação a crítica ao modo de vida urbano, como no uso, abuso e construção de uma linguagem peculiar, pitoresca, passível ao riso e à crítica.

¹⁶¹ In: Collector-s Editora. *Op. cit.* 17/06/47.

Assim, o caipira do rádio endossou os traços já iniciados por Cornélio Pires. Num momento em que a preocupação não se concentrava nos tipos nacionais, mas sim na preservação do povo brasileiro de influências externas ou estrangeiras, o caipira encontrou espaço para adentrar nas problemáticas da cena social e do jogo político. Com o projeto nacionalista em curso, intelectuais e governo se incubiram da missão de olhar para dentro do país para descobrir as “raízes” da tão procurada nacionalidade brasileira. Nesse sentido, a figura do caipira está ligada à política de valorização do elemento nacional, afinal era fruto de terras brasileiras e não estrangeiras.

Esse embrião nacionalista ganharia novos rumos com o início da Segunda Guerra Mundial. As influências estrangeiras eram inevitáveis, afinal era preciso definir de que lado o Brasil estava e proteger assim, as fronteiras nacionais. Mais uma vez, agora no *front* musical, Alvarenga e Ranchinho entraram nessa batalha.

2.3

A batalha no front: Alvarenga e Ranchinho e a Segunda Guerra Mundial

Em 1939, a invasão da Polônia por tropas nazistas deu início a Segunda Guerra Mundial. Nesses primeiros anos de guerra, o Brasil, comandado pela ditadura de Vargas, se manteve na neutralidade, estabelecendo relações comerciais com o *Eixo* (formado principalmente pela Alemanha, Itália, e Japão), mas também com os *Aliados* (França, Inglaterra e, mais tarde, EUA e URSS).

A ditadura varguista guardava várias semelhanças aos regimes autoritários europeus, a começar pelo nome *Estado Novo*, inspirado na ditadura implantada em Portugal, por Salazar. Entre os membros que compunham o Estado Novo brasileiro, é claro que muitos deles comungavam de práticas fascistas, como o chefe de polícia do governo, Filinto Muller.

Se por um lado havia certa comunhão ideológica que aproximava o velho e o novo continentes, havia também a pressão diplomática dos EUA que ameaçava o governo brasileiro de invasão e ocupação de suas bases militares caso Vargas entrasse na guerra ao lado da Alemanha. Isso exigiu de Vargas certa habilidade política para continuar usufruindo das vantagens obtidas pelas relações comerciais e, ao mesmo tempo, se preocupando em não “trair a América”, ou melhor, os EUA.

Alvarenga e Ranchinho dedicaram uma de suas produções aos chefes de governo mais notórios da época. Na moda de viola *Os presidente*, de 1939, Alvarenga e Ranchinho não poupam elogios a Getúlio Vargas e a Franklin Roosevelt, presidente dos EUA, ao passo que, tecem críticas assíduas a Hitler e Stálin.

(Introdução)

Senhoras e senhores, Alvarenga e Ranchinho, a maior dupla do broadcasting brasileiro, acaba de chegar a Hollywood. Rodeados por alguns dos astros do cinema norte-americano, os campeões do folclore brasileiro conversam nesse momento com Loretta Young e Tyrone Power. Ei, que é isso? Não se assustem? É simplesmente Joan Crawford que os vem felicitar. Eu confesso que se estivesse no lugar dele teria desmaiado diante de uma beleza como essa. E agora Mr. Clark Gable ocupa o microfone para felicitar o recém-chegado:

- Hello everybody!
- Boa tarde!
- What do you say nowadays (*inaudível*)?
- Nós pode cantar...
- Yes, what do you sing now?
- Vamo cantar, ele tá pedindo.
- .- Vambora¹⁶².

(Parte cantada)

*Começamo essa moda com o nosso presidente
Que é o homem que fez um novo Brasil pra gente
Outro presidente bom é o Senhor Rusenfér
Pois todo mundo fala que ele cumpre o seu papé*

Prazer, very beautiful

*Seu Hitlá bigodinho pensa que tudo é seu
Se uma coisa é dos outros, ele vai dizendo é meu
Mas apesar disso tudo ele não é um homem ateu
É muito religioso pois não gosta de judeu*

*O presidente da Rússia me disseram que é ruim
As bondade que ele faz é uma bondade ansim
Se um homem é criminoso e confessa que é sim
Ele manda dá um tirinho e dá no coitado um fim*

*Seu Benito Mussolini é um homem valentão
Ele nunca teve medo, nem do ronco do canhão
Brigou com Selassié e tomou o seu torrão
Não tem medo de ninguém com um prato de macarrão*

¹⁶² MÚSICAS POLÍTICAS DO BRASIL. *O Brasil na Guerra*. 78 rotações. Projeto Som na caixa. Franklin Martins – Conexão Política.

*Eu tenho visto falar muito bem de Portugal
Diz que lá é uma beleza, que não há no mundo iguar
O povo vive contente e não cansa de gritar:
Nós tem que agradecer ao Carmona e ao Salazar*

Alvarenga e Ranchinho iniciam por meio do diálogo com um suposto locutor de Hollywood, inserindo palavras inglesas na introdução e no intervalo entre a primeira e a segunda estrofe da canção. A forma que esse diálogo foi construído tenta colocar a dupla no mesmo nível de sucesso de importantes artistas estadunidenses. De forma indireta, a dupla buscou revelar a proximidade ideológica e comercial entre o Brasil e os EUA naquele momento, aliança essa que só seria firmada formalmente mais tarde, em janeiro de 1942.

No bojo da canção, a perseguição de Hitler aos judeus parece muito mais ligada a questões étnicas do que propriamente religiosas, já que nos versos da segunda estrofe, esse personagem é apresentado por meio da diferença étnica em relação ao chefe nazista, dando alusão às práticas anti-semitas empregadas por esse governo e que levaram, mais tarde, ao Holocausto. Hitler já aparece de forma caricata, pois é lembrado por seu bigodinho, característica essa que permanecerá em outras produções musicais posteriores a essa.

Stálin, por sua vez, é lembrado por meio da violência exacerbada de seu governo, referindo-se aos fuzilamentos na então União Soviética. Enquanto isso, Vargas e Roosevelt são lembrados logo no início da moda e retratados como bons governantes. Na versão original da música trazida pelo projeto *Som na Caixa – O Brasil na Guerra*, de Franklin Martins, Mussolini é representado por sua valentia e bravura em função do sucesso obtido na invasão da Abissínia (Etiópia), em 1935-1936, essa que era comandada por Hailé Selassié, personagem também elencado nos versos em questão. Ao contrário de Hitler, sua figura é, de certa forma, positivada. Esse atributo pode ser justificado pela influência ideológica do regime fascista italiano no processo de instalação do Estado Novo, esse que se deu por meio da outorga da Constituição de 1937. A própria Constituição obteve inspiração fascista tanto polonesa¹⁶³ como italiana, dado o caráter conservador, centralizado e autoritário assumiu.

Essa simpatia prestada a Mussolini era compartilhada entre muitos intelectuais, dentre eles, o próprio redator da Constituição de 1937, o ministro Francisco Campos. No Brasil,

¹⁶³ Em decorrência disso e das levas de imigrantes poloneses que se refugiaram no Brasil na época, a Constituição de 1937 recebeu o apelido de *Polaca*.

pode-se dizer que a influência fascista se deu muito mais pelo viés ideológico do que prático, pois, ao contrário dos regimes europeus, adquiriu um caráter paternalista e não expansionista.

A situação política portuguesa foi mostrada por meio do governo de Óscar Carmona e o Presidente do Conselho de Ministro - o comandante propriamente dito do período - Antônio de Oliveira Salazar. Ao que parece, Alvarenga e Ranchinho procuram produzir uma visão positiva sobre a ditadura getulista - também intitulada como Estado Novo, assim como em Portugal -, comparando-a aos feitos conquistados pelo salazarismo¹⁶⁴.

De fato, a guerra já havia começado, mas para o Brasil ainda não. Entretanto, de fevereiro a agosto de 1942, vários navios brasileiros são metralhados e afundados por comandantes alemães e italianos na costa brasileira em resposta aos acordos firmados entre o governo brasileiro e dos EUA. O torpedeamento provocou uma comoção popular pelas mortes causadas, essa que passou a exigir a participação brasileira na guerra contra o Eixo. Alvarenga e Ranchinho, na moda de viola *Torpedeamento*, de 1942, narram esse momento que simbolizou a entrada brasileira nesse conflito mundial: “*Inventei essa modinha/ Pra mostra o ressentimento/ Dia 16 de agosto/ Que foi o torpejamento/ Afundaram nossos navio...*”¹⁶⁵.

A notícia em questão envolve o torpedeamento dos navios *Baependi*, *Araraquara* e *Aníbal Benévolo*, cujos restos aportaram na costa sergipana em 16 de agosto de 1942. O naufrágio dessas embarcações provocou mais de quinhentas mortes. O pesquisador Roberto Sanders dedicou-se a estudar essa história e seu levantamento estabelecido revela números surpreendentes: 34 embarcações brasileiras foram afundadas, causando mais de 1081 mortes. Sobre as três embarcações que a música se refere, o autor pontua:

Os restos do Baependi, que primeiro aportaram na costa sergipana naquele 16 de agosto de 1942 (horas depois chegariam os do Araraquara e do Aníbal Benévolo), eram resultado de meses de crescentes hostilidades, de uma tragédia anunciada. Desde que se aliara aos EUA, rompendo as relações diplomáticas com o Eixo – aliança entre Alemanha, Itália e Japão na Segunda Guerra Mundial – o Brasil, que tinha no chamado Saliente Nordestino um ponto estratégico vital no contexto do conflito, se tornara, mesmo se declarando neutro, alvo dos torpedos de Hitler. Navios eram afundados em série por submarinos alemães e italianos, enquanto uma

¹⁶⁴ O Estado Novo português vigorou de 1933 até 1974. Esse período foi marcado pelo autoritarismo, nacionalista, tradicionalista e corporativista, características essas bem semelhantes à ditadura getulista. Outro ponto semelhante é o papel do Estado assumido a partir da Constituição de 1933. O Estado, corporativo por excelência, passa a reger e mediar as relações entre patrões e empregados, ocasionando o esvaziamento simbólico e prático da função política dos sindicatos e promovendo, assim, uma sensação de bem-estar social.

¹⁶⁵ In: *LP Documentos sonoros* - Nosso século. Abril Cultural: 1980.

complexa rede de espionagem nazista, há muito enraizada no país, tentava criar as condições para uma futura invasão.¹⁶⁶

Alvarenga e Ranchinho se colocam, ao lado de todos os brasileiros, como vítimas desse atentado, ao utilizar o pronome possessivo *nosso*. O tom melancólico da canção exprime a tristeza de familiares e amigos que perderam entes queridos nessas embarcações.

Esse episódio simbolizou a entrada do Brasil no conflito. Os pracinhas da Força Expedicionária Brasileira foram enviados para o combate. Alvarenga e Ranchinho animados com o clima de “euforia” provocado pelo conflito, re-gravaram em 1942, a *Moda da Guerra*, composta por eles mesmos em 1939.

*Minha gente eu vô pra guerra
Minha gente eu vô brigar
Só espero que a corneta toque orde de marchar
Eu sô um homi valente
Que o tradicionar*

*Minha vó era guerreira e meu avô simonete
Num cavaco me enfio e me armô de canivete
Entro em vinte bataia
Mas bataia de confete*

*Vô sarvar meu avô, ai tenho sangue de brigão
Pois inté no meu amor, ai sô guerreiro de ação
Tô namorano uma moça
Que é um verdadeiro canhão*

*O meu avô foi um tirano, que é valente de espantar
Sê prepara vá pra guerra cum aspecto marciá
Coitado morreu de susto
Antes dela começar*

*Moro junto de um quarter, onde tem um bataião
A minha irmã Maricota, guerreirá de coração
Faiz trincheira o dia inteiro
Cum sordado no portão*

*Num devia existi guerra e nem sogra satanás
Guerra mata muita gente
Mas a sogra mata mais
Pra escolê, escoio guerra
Pois com sogra quero paiz¹⁶⁷*

¹⁶⁶ SANDERS, Roberto. *O Brasil na mira de Hitler: a história do afundamento dos navios brasileiros pelos nazistas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007, p. 19-20.

¹⁶⁷ ALVARENGA E RANCHINHO. *Moda da Guerra*. ODEON - N° 12.195. 09/1942 Remasterizado por Ao chiado brasileiro. 78 rotações. Lado A. 3'04".

Nessa música, os elementos humorísticos concentram-se nas expressões utilizadas para ressaltar a valentia do sujeito que busca “salvar” a memória do seu avô enquanto combatente e também para fazer referência ao conflito internacional, retirando para isso, cenas do cotidiano, como *batalha de confete* (em referência a festa carnavalesca), *canhão*, *ordem de marchar*, *guerreiro de ação*, *guerreira de coração*, *trincheira*, entre outros. Duas figuras sociais - humorísticas por natureza - são utilizadas também para se fazer a comparação com a guerra – a moça namorada relacionando-se com os soldados e a sogra, elencada nos versos finais dessa moda de viola.

Em outra canção, na rancheira composta por Fausto Vasconcelos, *Adeus Mariazinha*, de 1944, Alvarenga e Ranchinho cantam, mais uma vez, esse dever patriótico de representar o Brasil na guerra, despedindo-se assim, da amada, Mariazinha.

*Adeus Mariazinha
Eu vou me embora
Pois chegou a hora
De cumprir obrigação
Defender nosso torrão*

*O Brasil esta chamando
Sou brasileiro já vou chegando
O Brasil esta chamando
Sou brasileiro já vou chegando*

*Ai o meu Brasil
Este Brasil
Que eu quero tanto bem
Que no passado
Brigou um bocado
E nunca perdeu pra ninguém*

*Mariazinha, meu botão de rosa
Minha flor mimosa
Meu maracujá
Não fique triste, oh Mariazinha
Que um dia eu volto
Para te buscar¹⁶⁸*

Como se pode perceber, esse sentimento patriótico causado pela participação brasileira na guerra foi registrado pela música popular. Tal fato foi conduzido não só pelo entusiasmo da população, mas também pela censura imposta pelo DIP (Departamento de Imprensa e

¹⁶⁸ LP Monumento da música popular brasileira, *Op. cit.* Faixa 16. 3’25”.

Propaganda) aos músicos e compositores populares. É claro que a atenção era especial quando se tratava de sambistas e chorões, mesmo porque havia a preocupação de se “civilizar” o samba, edificando-o a categoria de música nacional.

O projeto *Som na Caixa – O Brasil na Guerra*, de Franklin Martins, aponta as marchinhas *A cara do Fuhrer*, de 1942, *Papagaio de Berlim*, *Que passo é esse Adolfo?*, *Adolfito mata-mouros*, *Raf em Berlim*, *Bloco do Adolfo* de 1943 e o chorinho *Fim do Eixo*, também de 1943, como as principais produções do universo do samba que buscaram tecer e ridicularizar os países “inimigos” representados pelo Eixo e seus governantes, Adolf Hitler, Benito Mussolini e Hirohito, imperador japonês. Nesse projeto, Alvarenga e Ranchinho são apontados como representantes da música caipira na guerra, ao lado de Capitão Furtado¹⁶⁹ e os Irmãos Laureano, responsáveis pela produção da moda *Em redor do mundo*, de 1938 e de Torres e Florêncio, com a toada *O V de vitória*, de 1942.

Nessas produções, podemos perceber elementos cômicos permanentes como a caricatura e a sátira. O pesquisador Roney Cytrynovicz nos permite refletir sobre a presença do humor na guerra, ao apontar que “sátira e caricatura do inimigo podem tornar-se mordazes instrumentos de política e de guerra e difícil seria encontrar um país ou uma causa que não os tenham utilizados”¹⁷⁰.

Na visão de Cytrynovicz, o uso do humor na música popular desse momento simbolizou uma estratégia de desmobilização. A visão sobre a indecisão política brasileira em prol da defesa do regime estadonovista foi tomada por muitos compositores como uma farsa, ou melhor, uma grande piada. Segundo o autor, essa questão foi tratada de forma indireta na marcha *Adeus Adolfo* de Henrique Gonzalez, de 1943. Apesar de se utilizar da figura de Mussolini, a canção “sugere alguma identificação entre Getúlio e Hitler e ironiza o posicionamento do país a favor dos aliados”¹⁷¹.

Por outro lado, além dessa abordagem, a temática da Segunda Guerra Mundial presente na música popular brasileira do período também pode ser apreendida como estratégia de defesa e também de mobilização nacional, apresentando os “vilões” desse enredo através

¹⁶⁹ Ariowaldo Pires, o Capitão Furtado, também elaborou outra moda de viola que tratava, de forma mais direta, da guerra e de seus protagonistas. A canção *A farra dos três patetas*, foi feita em parceria com Palmeira e Petit, e foi gravada, em 1943, pelos próprios Alvarenga e Ranchinho.

¹⁷⁰ CYTRYNOVICZ, Roney. *Guerra sem guerra: a mobilização e o cotidiano em São Paulo durante a Segunda Guerra Mundial*. São Paulo: Editora USP, p. 336.

¹⁷¹ “Adeus Adolfo!// Eu vou deixar você!//Por que Mussolini? Por que...// Mano Adolfinho,/ - Jogador de ping-pong/ Estou vendo a coisa preta/ Eu vou é nesse bonde/ Fui um palhaço/ Em aceitar conselhos seus/ Abaixei o braço!// Adonfinho, adeus!” CYTRYNOVICZ, Roney. *Op. cit.* p. 344.

da caricatura, da sátira e do deboche. A dupla caipira mais afiada em matéria de humor abordou a questão justamente dessa forma, identificando, em momentos específicos, o posicionamento político brasileiro em relação ao conflito, ou seja, a aproximação do governo Vargas com a política estadunidense.

Alvarenga, em parceria com Grande Otelo, compôs, em 1943, a marcha carnavalesca *Abaixo o Chopp!*, gravada pela dupla no mesmo ano. Na canção, em menção aos inimigos do Eixo, Alemanha, Itália e Japão, o chopp, o talharim (o popular macarrão) e os hashis (os pauzinhos utilizados como talheres), são ignorados, dando lugar para uma feijoada pra lá de brasileira: “*Abaixo o chopp! Êi!/ Abaixo o chopp! Êi!/ Abaixo o chopp e o talharim/ Joga fora essas comidas/ Traz feijoada para mim!(bis) Com dois pauzinho não se come nada/ De garfo e faca a gente come uma peixada/ Chuchu e camarão sempre foi de colher/ Temos todas as comidas para quem quiser*”¹⁷²

Na paródia musical, a dupla também recriou produções significativas. Uma delas é *Manolita*, de 1943, uma versão humorística¹⁷³ da valsa *Alza Manolita*, composta por Leo Daniderff, gravada pela cantora francesa Henriette Leblond, nos anos de 1910. Na paródia da dupla, a canção traz, de forma bem humorada, a aliança formada entre o Eixo, representada pela figura de Hitler, Mussolini e Hiroito. Na canção, tal situação é personificada por meio da história amorosa de Hitler com as damas *Benita* e *Hiroita*.

*Era uma tarde em Berlim
Vi uma dama que era um canhão
Com o zóio apertado ansim
E a safada com amarelão*

*O rapaiz era o Adorf da festa
Era o Adorfito, o toureador
Bigodinho e cabelo na testa
Tinha uma cara que era um horror
E disse pra ela: Levanta no braço!
E juro, oh bela, que és um pedaço*

*Arça, arça Hiroita
Meu coração teu será*

¹⁷² ALVARENGA E RANCHINHO. *Abaixo o chope*. ODEON - Nº 12.269. 02/1943. Remasterizado por *Ao chiado brasileiro*. 78 rotações. Lado A. 3'01''.

¹⁷³ Zé Fidélis também fez uma paródia dessa canção, também em 1943, intitulando-a como *Manuelita*. O sotaque lusitano de Fidélis endossa os traços humorísticos dessa produção. A canção envolve a história de uma moça que conheceu um rapaz em Lisboa por quem se apaixonou, mas que, com um chamado da Light, foi trabalhar como motoneiro no Brasil. No entanto, em sua primeira viagem como condutor de bondes brasileiro, o rapaz faleceu, o que forçou Manuelita a consultar, mais uma vez, as cartas com a cartomante.

*Pra te agradar minha amada
Te darei a cruz armada
E se essa cruz não te chegar
Três cruiz eu posso te dar
Vai a cigana e verás
Que a cigana não mente jamais*

*Um dia veio um chamado
E o Adorfito foi assisti
Com o coração abalado
vê Hiroita ficava ali
Benita é iguar nos amor
E Hiroita quer se vingar
Percurou então o traidor
Que era o Judas chamado Lavar*

*Teu filho não morre de amores por ti
Chamado por outra foi ele assistir*

*Arça, não posso acreditar
Que meu querido Adorfito
Mal um dia há desprezar
Comeu arroz com palito
Ele jurou remoção
“Não como mais macarrão!”
Vai a cigana e verás
Que a cigana não mente jamais*

*Traz no jornal a reportagi
Que a Hiroita não quis nem crer
Hitler perdeu a coragi e corre o risco de enlouquecer*

*Adorfito o carma chamou
de tanto medo ficou azur
Quando viu o solo forte do couro
Que era o valente touro John Bull
E fico tremendo ao ver os americanos
E saiu correndo que nem um italiano*

*Filha, filha Hiroita
Que seu dia chegará
As coisa não tá bonita
Pra aquelas banda de lá*

*Você quem trouxe esse brinquedo
Já tá amarela de medo
Será que ocê não pegô
Que a cigana essa vez se enganô¹⁷⁴*

¹⁷⁴ In: Acervo José Ramos Tinhorão. Alvarenga e Ranchinho. Instituto Moreira Sales.

Essa produção traz uma série de personagens e fatos sobre a Segunda Guerra Mundial. Para além dos sempre mencionados – Alemanha, Itália e Japão (Hitler, Mussolini e Hiroito, respectivamente) – também faz referências a participação da Inglaterra, dos EUA e da Espanha no conflito. O Judas trazido pela música é Pierre Laval, chefe do governo de Vichy¹⁷⁵ durante a ocupação do território francês pelos alemães. Por colaborar e comungar dos ideais de Hitler, Laval foi condenado a morte e fuzilado, em 1945, por traição e pela violação da segurança do Estado.

Ao contrário de Mussolini e Hiroito – *Benita* e *Hiroita* - o personagem de Hitler é masculino - *Adorfito*, sugerindo, por sua vez, certa dominação simbólica desse último sobre os demais. Isso porque, na canção, Hitler assume um posicionamento “conquistador” e “galanteador” sobre os personagens femininos. Para o personagem de Hitler, *Benita* não é tão confiável quanto *Hiroita*, essa que, como a canção sugere, mostra mais lealdade a ele¹⁷⁶.

Assim, Hitler é retratado por meio de suas conquistas “amorosas”, ou melhor, políticas e pela tradicional marca de seu estereótipo, o bigodinho. Sua figura é apontada como *o toureador*, devido ao sucesso do suporte de aviação prestado ao governo espanhol durante sua Guerra Civil. Esse apoio seria retribuído pela Divisão Azul, formado em 1941 por voluntários espanhóis enviados para auxiliar os alemães a combater a União Soviética. Esse fato também é mencionado na canção quando Alvarenga e Ranchinho dizem: “*Adorfito o carma chamou/ de tanto medo ficou azur*”.

Além disso, a canção também constrói a covardia e rendimento das tropas italianas durante a Segunda Guerra, reforçada nos versos marcados pela decepção de Hitler, seu juramento de remoção de não comer mais macarrão, culminando na ridicularização da fuga italiana das batalhas ao apontar que Hitler, ao ver o valente touro John Bull - o Tio Sam da Grã Bretanha - relacionando-o a resistência inglesa na Batalha da Grã-Bretanha, travada entre as forças aéreas nazistas, Luftwaffe e inglesas, Royal Air Force, a RAF. Mais tarde, a Grã-Bretanha e os EUA concentrariam suas forças para conter o avanço japonês na Ásia, registrado nos versos: “*fico tremendo ao ver os americanos/ E saiu correndo que nem um italiano*”.

¹⁷⁵ O regime colaboracionista de Vichy durou quatro anos e foi instituído após a rendição da França a Alemanha, em 1940, tendo, portanto, grande influência nazista. Recebeu esse nome em função da capital do governo estar localizada, na época, na cidade de Vichy.

¹⁷⁶ Mesmo sendo feita anos antes do término do conflito, a canção parece acertar ao retratar a “lealdade” japonesa à Alemanha, já que o Japão foi o último país a se render, fato esse que pôs fim, em 1945, a Segunda Guerra Mundial.

Sobre as batalhas “finais” da guerra, Alvarenga e Ranchinho produziram, em 1943, a paródia *Sempre no meu coração*¹⁷⁷ A canção original, *Always in my heart*¹⁷⁸, composta por Ernesto Lecuona e letrada por Kim Gannon foi introduzida no filme de mesmo nome, realizado em 1942, recebendo até indicação ao Oscar de melhor canção do ano seguinte, perdendo apenas para *White Christmas*, da produção cinematográfica *Holiday Inn*, também de 1942.

Na paródia feita pela dupla, a canção ganhou uma graça singular, sendo essa expressa não só na letra, mas também no arranjo musical. Há alguns sons e instrumentos que foram introduzidos especialmente para essa versão, como as batidas de madeira (em referência aos tiros de revólver), o acompanhamento da sanfona e a participação do músico Luiz Americano no clarinete, dobrando a comicidade da canção ao simular risos, gargalhadas e cantos de galos com seu instrumento.

*Sempre nu, sem coração
Sem camisa e sem jaqueta
Ele tinha ilusão
De não tirar a camisa preta
Mais um dia o Eisenhower
Bombardou com seu revorveu (toc, toc, toc, toc, toc)
E o coitado amedrontado
Saiu correndo
Muito assustado*

*Mais agora esse fachista
Rei do berro, rei da pista
Triste como Magnólia
Deu o lugar pro Bagdólia
E esse então atrapalado
Do lugar já que sair
E pro Rei Emanué
Que empurrá o abacaxi*

(aceleração do ritmo da música, risos, gargalhadas, galo cantando)

*E esse todo atrapalhado
Do lugar já quer sair
E pro Rei Emanué
Quer empurrar o abacaxi*¹⁷⁹

¹⁷⁷ Esse título é o mesmo de outra canção gravada por Orlando Silva também em 1943.

¹⁷⁸ No Brasil, a versão dessa música foi feita por Mário Mendes e gravada por vários cantores de sucesso, como Orlando Silva, Nelson Gonçalves, Carlos José, Antônio Marcos e Joana.

¹⁷⁹ In: Acervo José Ramos Tinhorão. Alvarenga e Ranchinho. *Instituto Moreira Sales*.

Dessa vez, a letra da canção concentra-se na atuação de Mussolini, um dos protagonistas da guerra e o principal inimigo dos nossos pracinhas enviados para o combate. Ele é apontado por meio de sua covardia, pela forma exacerbada em que fazia seus discursos (sendo, portanto “*rei do berro, rei da pista*”), pela marca principal do seu governo, o fascismo e pela falta de organização de seu plano de guerra.

Na primeira estrofe, a música acena para a existência dos *Camisas Negras*, ligando-a ao seu chefe de governo, Mussolini – “*sempre nu, sem coração/ sem camisa e sem jaqueta/ ele tinha ilusão/ de não tirá a camisa preta*”. Essa milícia foi organizada pelo próprio Mussolini que a integrou ao seu movimento político. Sua formação se baseava num recrutamento diversificado, incluindo desde criminosos até pessoas que estavam em busca de dinheiro “fácil”. Sua função era combater, de forma bastante violenta, seus opositores políticos e sociais.

Alvarenga e Ranchinho trazem, aos poucos e indiretamente, a rendição italiana forçada, em grande medida pela atuação dos EUA, representado na canção pelo comandante supremo das Forças Aliadas da Segunda Guerra, Dwight Eisenhower. Afinal, seu papel foi para o fim da guerra, não só por seu comando no campo de batalhas, mas também pelo esforço diplomático empregado para tal tarefa.

A menção mais específica sobre a participação dos EUA sugere também a própria quebra da “neutralidade” brasileira sobre o conflito. Mesmo simpatizando-se com o Eixo, Vargas cedeu à pressão política e econômica exercida pelos EUA e entrou na guerra ao lado do *Tio Sam*.

Na segunda estrofe, outro personagem italiano aparece. Para rimar com o verso anterior finalizado com Magnólia, Alvarenga emprega, então, o Bagdólia, em referência ao general Pietro Badoglio, chefe do governo provisório italiano até 1944, após a deposição de Mussolini pelo Grande Conselho Fascista. Badoglio também foi responsável pela assinatura do acordo de paz feito, mais tarde, com os Aliados, em setembro 1943.

Apesar da canção ser também de 1943, não parece que o armistício já tivesse sido estabelecido quando a dupla a elaborou. Isso porque Badoglio é apontado como atrapalhado e até covarde, almejando passar o *abacaxi* para as mãos do Rei Vitor Manuel III, o *Emanué* da canção. Após a derrota militar da Itália na guerra, Manuel III participou de forma decisiva para a deposição de Mussolini e foi ele próprio que auxiliou na colocação de Badoglio no comando italiano.

Na produção artística de Alvarenga e Ranchinho, essa canção simbolizaria, assim, o fim da guerra e da participação deles como “comentadores” ativos desse enredo. Reforço a questão que tais produções não foram as únicas a tratar sobre essa temática, pois, na época, a música popular concentrou uma atenção especial aos acontecimentos que ocorriam no front. Junto com os pracinhas brasileiros, a música popular também foi para o conflito, participando de cada batalha e retratando-as em ritmos e sons diversificados, sob forma de marchinhas carnavalescas, sambas, choros e também de música caipira.

Capítulo 3

No burburinho das metrópoles: a cidade como observatório social

3.1

Caipira ou sertaneja?

Uma leitura musical para além da análise sociologicamente econômica e urbana

A participação e o sucesso de Alvarenga e Ranchinho nas rádios os levariam para o universo fonográfico. A gravação da primeira moda de viola pela dupla ocorreu em 1936, pela ODEON, após sua transferência para a cidade do Rio de Janeiro. A música em questão era *Itália e Abissínia*, composta por Alvarenga em parceria com Capitão Furtado. Seu enredo, no entanto, não era composto por elementos ligados ao universo rural. Tematizava-se uma guerra entre dois países, a Itália e a Abissínia (1935-1936). Tal conflito, ao lado do fascismo de Mussolini, entusiasmou muitos descendentes de italianos que residiam no país, especialmente em São Paulo, cidade que possuía uma grande quantidade de imigrantes vindos da Itália. Vejamos como esse assunto foi tratado na canção:

*A Itália e a Bissínia
já tão dano o que falar
pelo jeito que eu tô vêno
isso vai acabá mar..
inda hoje houve um fecha
lá no fundo do quintar:
a Bastiana co sêo Bepe
já chegaro a se unhar!*

*Bastiana chegô e disse:
- “Eu sô neta de africano
pra defendê minha gente
já comprei uma dois cano!”
Sêo Bepe fico furioso
deu um berro in intaliano:
- “Vá, via, porca miséria
viva a Itália, pórcu cano!”*

*Bastiana que não é sopa
tamém já sortô a trópa:
deu um “morra o intaliano”
e depois um “viva a Etiópia”
deu um tapa no sêo Bepe
que estralô que nem pipoca*

*e acabo desafiano
a Itália e tuda a Orópa*

*Quano foi daí a poço
foi que a coisa ficô feia:
sêo Bepe tava roncano
co 'a boca bejando areia!
Bastiana berrava arto
tar i quar uma sereia
sêo Bepe foi pra ansitência
e a Bastiana pra cadeia!*

*Na minha fraca opinião
o méior que a gente faiz
é acabá co 'a brigaiada
e vortá a vivê in páiz...
dá orde pra sordadesca
que vorte tudo pra tráiz
cada quar vai pra sua casa
e num se briga nunca mais¹⁸⁰.*

Alvarenga e Ranchinho tratam o assunto de forma peculiar, apresentando um conflito no fundo de um quintal, cujos personagens principais são os representantes dos países em guerra: a negra Bastiana - Abissínia – e o “italiano” Bepe – Itália. No desenrolar da história, a dupla vai contando o motivo da briga e situando territorialmente e historicamente esses personagens. Bastiana “grita viva a Etiópia”, em referência a localização da Abissínia na região da Etiópia moderna e a resistência do mesmo ao anseio italiano de colonizar seu território.

No desfecho da canção (realizado provavelmente antes do fim do conflito real, já que essa disputa só acabaria com a ocupação definitiva dos italianos na Abissínia), esses artistas pedem trégua aos dois países e o recolhimento das tropas, como pode ser evidenciado nos versos finais “*dá orde pra sordadesca/ que vorte tudo pra tráiz/ cada quar vai pra sua casa/ e num se briga nunca mais*”.

Como podemos ver, essa é uma história séria e delicada a ser contada, pois, afinal, trata-se de uma guerra. No entanto, na voz e na linguagem peculiar desses caipiras, tal enredo acabou ganhando a graça do público. O riso proporcionado pelos versos do enredo entre Bastiana e Bepe ganha maior notoriedade com o ritmo do som da viola que o acompanha, ao passo que, também esboça certas “contradições” e inovações nesse gênero musical tão característico da população interiorana de São Paulo, a música caipira.

¹⁸⁰ Alvarenga e Ranchinho. Itália e Abissínia. LP *Alvarenga e Ranchinho*: EMI-Odeon, 1977.

Entre tantos ritmos e estilos formados a partir da confluência cultural entre europeus, indígenas e africanos - cantiga, toada, valsinha, modinha, cururu, catira ou cateretê, batuques, lundu e o fandango - a moda de viola se destacou como uma das principais expressões artísticas da música caipira. Cantada a duas vozes por meio de um estilo recitativo, a música envolvia uma história. “A moda de viola é uma narração feita em ritmo recitativo, onde o cantor tem que contar uma história. A melodia é solta, como se fosse uma poesia falada com acompanhamento musical”¹⁸¹. A composição das estrofes é feita, em sua maioria, de sextilhas, quadras ou oitavas.

Dentro os temas narrados, os que se faziam mais presentes nas modas estavam ligados ao universo caipira e rural: “a saga dos boiadeiros e lavradores, o anedotário caipira e as histórias trágicas de amor e morte”, compostas a partir da descrição de “costumes caipiras, sátiras de costumes e histórias de bichos”¹⁸².

No campo artístico, a chamada canção sertaneja ainda se expressava sem precisões limítrofes, compreendendo desde estilos e artistas nordestinos, como Jararaca e Ratinho, como também urbanos, como foi o caso de Paraguassu. O “italianinho do Brás”, como expressa Duarte, incorporou em seu violão (e não na viola) “temas tradicionais do cancionário regional” e “ritmos nordestinos em evidência, como a embolada”, utilizando, para tanto, do “sotaque caipira” e da exposição de uma visão bucólica e idealizada do campo estabelecida em oposição ao “artificialismo urbano”¹⁸³. A gravação das primeiras modas de viola realizada por Cornélio Pires mudaria esse cenário, como salienta Alan Paula de Oliveira:

Até então, [antes da gravação das primeiras modas de viola por Cornélio Pires] estes gêneros eram gravados indistintamente sob o rótulo de música sertaneja, sendo que esta categoria abarcava também gêneros de música nordestina, tais como côcos e emboladas. Além disso, os artistas não apareciam como caipiras, usando roupas típicas ou falando com a prosódia do interior de São Paulo, mas vestidos e falando de acordo com as normas da cidade. Neste caso, caipiras e nordestinos eram englobados na categoria sertanejos. Paraguassu, grande nome da música em São Paulo nos anos 10 e 20, e Jararaca e Ratinho, principal dupla dos anos de 20, são exemplos desta abrangência: tanto o primeiro, com suas cantigas e toadas, quanto os segundos, com seus choros e emboladas, eram considerados sertanejos. O que Cornélio Pires produziu foi uma música relacionada ao que ele chamava

¹⁸¹ *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. Moda de viola. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/moda-de-viola>

¹⁸² *Idem*.

¹⁸³ DUARTE, Geni Rosa. *Op. cit.* 2006, p. 112.

de o “autêntico caipira”, separado dos tipos do norte, e denotativo das áreas de colonização paulista.¹⁸⁴

Dessa forma, Cornélio Pires foi o primeiro a tentar situar territorialmente e artisticamente a música caipira. Sua iniciativa pautou-se na necessidade de separar categoricamente o que era nordestino - ou sertanejo - e o que era “verdadeiramente” caipira. O rádio, nesse sentido, se expressou como espaço de possibilidades profissionais e culturais, uma vez que era entendido e percebido por seus agentes - como Cornélio Pires - como um meio divulgador do artista e da cultura caipira através da música.

Esses artistas, oriundos do interior do país e até mesmo da própria cidade¹⁸⁵, dialogavam, assim, com melodias e ritmos, temas e acontecimentos referentes àquele momento, imprimindo em suas produções, suas concepções de mundo. Assim, com o desenvolvimento da atividade radiofônica e do disco, a moda de viola, em particular, e a música caipira, em geral, abriu-se mais para as temáticas da cidade, direcionando sua atenção para noticiar os fatos fundamentalmente urbanos.

A própria academia apresenta inúmeros debates que acenam para essas mudanças. No seio dessa discussão, a maior preocupação está em classificar esse tipo de produção enquanto caipira ou sertaneja. Dentre os principais estudiosos que se dedicaram a esclarecer essa questão destacam-se José Ramos Tinhorão, José de Souza Martins e Waldenyr Caldas.

José de Souza Martins, sociólogo renomado na academia e grande estudioso das problemáticas do universo rural foi quem iniciou, em 1975, o debate da música caipira *versus* sertaneja. No artigo *Música sertaneja: a dissimulação da linguagem dos humilhados*, o autor estabelece uma reflexão sobre as mudanças registradas na música caipira durante essa busca pelo progresso e modernização da sociedade brasileira. Em sua concepção, as transformações desse gênero musical refletiam a exploração e alienação em que o trabalhador rural fora submetido com a mecanização do campo e o conseqüente êxodo rural.

Para ele, a música caipira manifesta-se como elemento indissociável da prática ritualística, sagrada ou profana, de trabalho ou lazer, do cotidiano caipira e rural, tendo,

¹⁸⁴ *Grifo meu.* Música caipira e humor. Revista Repom, número 3. In: <http://www.repom.ufsc.br/repom3/oliveira.htm>.

¹⁸⁵ Na música brasileira é possível perceber não só o diálogo entre o *popular* e o *erudito*, mas também entre o *rural* e o *urbano*. O próprio Cornélio Pires convidou muitos artistas já consagrados na rádio - como o próprio Paraguassu e Raul Torres - para a gravação de músicas com ritmos e temáticas das mais diversas “recitativos, histórias de caipiras, anedotas ou casos de conteúdo político, como modas de viola, músicas tradicionais do interior paulista e do nordeste, valsas, canções, sambas e suas variações, marchas, até peças tradicionais recolhidas, como as toadas de mutirão e outras”. DUARTE, Geni Rosa. *Op. cit.* 2000, p. 93.

portanto, um valor funcional. Sendo assim, ela deveria estar intimamente ligada a sua origem, a sua raiz¹⁸⁶, a uma cultura rústica caipira. “Ela só é significativa para os que viveram o acontecido”¹⁸⁷. Na visão do sociólogo, quando a canção rural é retirada desse contexto, ela se descaracteriza, perdendo, dessa forma, seu valor artístico e sua expressividade cultural:

Neste caso, a música não medeia as relações sociais na sua *qualidade* de música, mas na sua qualidade de mercadoria. Do que decorre que as relações sociais nas quais a música sertaneja se insere não são relações caracteristicamente derivadas da mediação da música, mas a música é um dos produtos de certo tipo de relação social, a relação mercantilizada¹⁸⁸.

Waldenyr Caldas percorre um caminho semelhante. Em *Acorde na aurora: sociologia da comunicação – música sertaneja e indústria cultural*, estabelece algumas distinções entre a música caipira e sertaneja, enfatizando os sentidos de uso desses gêneros musicais. Para ele, a música caipira também estaria ligada a essa “cultura rústica”, já que o autor a coloca como um importante mediador das relações sociais “no sentido de evitar a própria desagregação, na expressão mais ampla, desde a sobrevivência econômica (...) até o convívio social, como fator de integração entre as populações de bairros”¹⁸⁹

É preciso ter em mente que Martins e Caldas trabalharam a música caipira em seus estudos dentro da lógica de mercado, ou seja, na análise das perdas que tal gênero musical registrou ao adentrar na “era da reprodutibilidade técnica”. O valor de uso, os consumidores dessa música, sua ligação com o sagrado, seu caráter comunitário, o aspecto cênico e o tempo da canção, para eles, se perdeu no tempo e no espaço das gravadoras.

Nesse contexto, os estudos de José Ramos Tinhorão parecem-me endossar essa perspectiva, pois estabelecem classificações genéricas entre “autênticos” e “falsos” caipiras. Para ele, foi Cornélio Pires quem colocou em cena os “autênticos caipiras”, pois percorria o interior do estado paulista em busca de músicos e cantores que representassem “verdadeiramente” os costumes e a tradição por meio desse gênero musical, promovendo, assim, as primeiras gravações de discos. Nas palavras de Tinhorão:

¹⁸⁶ Esses debates sobre música caipira e sertaneja também resultariam em novas derivações e classificações desse tipo de música. Na busca incessante das raízes da música caipira, a classificação que muito é utilizada hoje é a de *música de raiz*. Tal iniciativa busca diferenciar esse gênero musical da música sertaneja de variante moderna que hoje compreende uma grande variedade de estilos.

¹⁸⁷ MARTINS, José de Souza. 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, p. 13.

¹⁸⁸ *Idem*.

¹⁸⁹ CALDAS, Waldenyr. *Sociologia da comunicação: música sertaneja e indústria cultural*. São Paulo: Ed. Nacional, 1979, p. 80-1.

essas gravações pioneiras de modas caipiras da área de São Paulo conservavam muito fielmente o espírito da região de onde provinham as duplas de instrumentistas e cantores [...], pode-se dizer que, apesar de apresentar-se sob a forma de produto industrial e comercial, tais composições ainda seriam folclóricas¹⁹⁰.

Apoiando a análise de Martins, para Tinhorão, o valor de uso da música caipira aliado à sua origem geográfica parece denotar e determinar o que ele classifica como autêntico ou inautêntico. A autenticidade, nesse caso, estaria ligada à preservação da tradição, tomando o sentido do termo caipira somente enquanto expressão folclórica.

Tanto a análise de Caldas, como de Tinhorão e Martins foram desenvolvidas tendo em vista dois conceitos importantes: o de “cultura rústica” e o de “indústria cultural”. Vou por partes, a começar pelo conceito desenvolvido por Antônio Cândido. Em *Os parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida*, Antônio Cândido buscou observar a cultura caipira paulista de uma região localizada no interior do Estado. Seu estudo possibilitou uma reflexão sobre o próprio lugar do caipira na modernidade, atentando-se aos comportamentos dos parceiros¹⁹¹ frente ao desenvolvimento das cidades, ou então as relações estabelecidas por ele com outros grupos sociais urbanos.

Sobre o conceito em si, Antônio Cândido explicita seu uso pela necessidade de revisão do termo “cultura cabocla”, já que, para ele, esse está muito mais ligado a um tipo de definição racial de um grupo do que propriamente seu modo de viver e se relacionar com e na sociedade. Assim, o termo “caipira” designa aspectos culturais desse grupo sendo marcado, sobretudo, pela área de influência dos modos de viver resultante “do ajustamento do colonizador português do Novo Mundo, seja por transferência e modificação de traços da *cultura original*, seja em virtude do contato com o aborígene”¹⁹², ou seja, o estado de São Paulo.

A obra de Antônio Cândido marcou significativamente a produção acadêmica ao sugerir uma reflexão mais ampla da formação social brasileira a partir da colonização paulista, inserindo-se, mesmo que mais tarde, entre os cânones da tradição do pensamento

¹⁹⁰ TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular brasileira: da modinha à canção de protesto*. Petrópolis: Vozes, 1974, p. 197.

¹⁹¹ Segundo Antonio Cândido “a parceria é uma sociedade, pela qual alguém fornece a terra, ficando com direito sobre parte dos produtos obtidos pelo outro”. In CANDIDO, Antonio. *Os parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida*. 2 ed. São Paulo: Duas Cidades, 1971. p. 107

¹⁹² *Grifo meu*. CANDIDO, Antonio. *Op. cit.* p. 21.

brasileiro, como Gilberto Freyre¹⁹³, Caio Prado Júnior¹⁹⁴ e Sérgio Buarque de Holanda¹⁹⁵. No entanto, tais produções são historicamente marcadas por questões que vigoravam na época. A “sociologia antropológica” proposta por Antônio Cândido é marcada, essencialmente, por dois conceitos interligados: aculturação e assimilação. Vejamos como o *Dicionário Sociológico* traz essas duas definições:

ACULTURAÇÃO: Processo pelo qual duas ou mais culturas diferentes, entrando em contacto contínuo, originam mudanças importantes em uma delas ou em ambas. Quando dois ou mais grupos entram em contato direto e contínuo, geralmente ocorrem mudanças culturais nos grupos, pois verifica-se a transmissão de traços culturais de uma sociedade para outra. Alguns traços são rejeitados e outros aceitos, incorporando-se, frequentemente com alterações significativas, à cultura resultante. É a fusão de culturas diversas, dando origem a uma nova cultura.

ASSIMILAÇÃO: Processo social em virtude do qual indivíduos e grupos diferentes aceitam e adquirem padrões comportamentais, tradição, sentimentos e atitudes de outra parte. É um ajustamento interno e indício da integração sócio-cultural, ocorrendo principalmente nas populações que reúnem grupos diferentes. Em vez de apenas diminuir, pode terminar com o conflito¹⁹⁶.

Os conceitos de aculturação-assimilação parecem condenar a(s) cultura(s) a um fim inevitável, já que algumas parecem sempre se sobressair sobre outras. Nas palavras do próprio Antônio Cândido:

A cultura do caipira, como a do primitivo, não foi feita para o progresso: a sua mudança é o seu fim, porque está baseada em tipos tão precários de ajustamento ecológico e social, que a alteração destes provoca a derrocada das formas culturais por eles condicionada¹⁹⁷.

Partindo disso, não se torna difícil entender os mecanismos que levaram as Ciências Humanas à construção de dualidades e oposições que foram se enraizando ao longo dessa sociologia rural - rural *versus* urbano, campo *versus* cidade, tradicional *versus* moderno e, posteriormente, caipira *versus* sertanejo. Tais conceitos exaltavam a noção de tradição e autenticidade dentro dos estudos sobre cultura(s), ao entender que a partir da fusão nasce sempre uma cultura nova, portanto, original.

¹⁹³ *Casa Grande e Senzala* (1933), Sobrados e Mucambos (1936).

¹⁹⁴ *Evolução Política no Brasil* (1933), *Formação do Brasil Contemporâneo* (1942).

¹⁹⁵ *Raízes do Brasil* (1936).

¹⁹⁶ *Dicionário Sociológico Básico da EEB Dom Joaquim*. Disponível em: <http://eebdomjoaquim.blogspot.com/2009/04/dicionario-sociologico-basico.html>

¹⁹⁷ CANDIDO, Antonio. *Op. cit.*, p. 82.

Antônio Cândido partiu justamente dessa ótica ao constatar que o caipira paulista vivia, naquele momento, em “franco desequilíbrio econômico”¹⁹⁸, dada a sua *condenação*¹⁹⁹ a urbanização. Assim, a própria tradição portuguesa é tratada pelo autor como resultante de uma dualidade cultural: de um lado, a cultura urbana em ascensão, cosmopolita, cujo letramento é visto como sinônimo de civilidade, e de outro, uma cultura não tão lapidada, rústica, na qual práticas de sociabilidades não fundamentadas essencialmente na escrita produzem sentidos e significados identitários próprios de um grupo social.

Isso quer dizer que o próprio autor acaba por reproduzir a dualidade marcada pela oposição entre campo e cidade, avaliando, a partir de padrões urbanos, características do universo rural. Conforme Lucia Lippi de Oliveira, a sociologia rural permaneceu em voga durante muito tempo, mas a complexidade do meio social fez emergir a necessidade de revisão dos métodos de análise:

A sociologia rural trabalhava com visões polares tradicional/moderno ou rural/urbano. Pensava-se na passagem de comportamentos e atitudes “tradicionais” para “modernos” identificados como estilo de vida mais complexo, avanço tecnológico e mudanças em ritmo mais acelerado. “A dicotomia rural/urbano foi pensada em termos de uma urbanização do rural” (...). Assim, o conhecimento na sociologia rural era produzido para superar o rural (...) Essa matriz teve que ser alterada. Os processos sociais agrários em curso indicam a existência de um espaço social complexo, com grande diferenciação interna.

Falar do Brasil rural hoje é assumir sua formação social capitalista dependente, marcada pela heterogeneidade social e regional, assim como pela exclusão de largos contingentes populacionais²⁰⁰.

Diferente dessa sociologia rural, a antropologia latino-americana, em 1940, ganharia mais um vocabulário a ser introduzido nas Ciências Humanas: *Transculturação*. E junto com o conceito iniciado por Fernando Ortiz, em *Contraponto cubano do tabaco e do açúcar*²⁰¹ uma gama de termos foi sendo incorporado a esse, como a ideia de culturas híbridas ou

¹⁹⁸ CANDIDO, Antonio. *Op. cit.*, p. 225.

¹⁹⁹ *Grifo meu.*

²⁰⁰ OLIVEIRA, Lucia Lippi de. Do caipira picando fumo a Chitãozinho e Xororó, ou da roça ao rodeio. *REVISTA USP*, São Paulo, n.59, p. 232-257, setembro/novembro 2003, p. 247.

²⁰¹ Em sua obra, Ortiz, a partir de um jogo alegórico de contrapontos entre os dois produtos agrícolas mais utilizados em Cuba, estabelece uma análise que permite construir alguns dos principais traços culturais e identitários que se fazia presente na vida cotidiana do povo cubano. Ver mais em ORTIZ, Fernando. *Contrapunteo Cubano del Tabaco y el Azúcar*. Jesus Montero Editor, La Habana, 1940.

hibridismo cultural²⁰². O conceito nasceu, justamente, da necessidade de revisão do termo aculturação, pois, conforme o autor, a noção de transculturação

expressa melhor as diferentes fases do processo transitivo de uma cultura a outra, porque este não consiste somente em adquirir uma cultura distinta, que é o que a rigor indica a expressão inglesa *aculturation*, mas que o processo implica também e necessariamente a perda ou o desenraizamento de uma cultura precedente, o que se poderia denominar *deculturação*; e, além disso, significa a conseqüente criação de novos fenômenos culturais que se poderiam denominar de *neoculturação*... A criatura sempre tem algo de ambos os progenitores, mas também sempre é distinta de cada um dos dois. Em conjunto, o processo é uma *transculturação* e este vocábulo compreende todas as fases de sua parábola²⁰³.

Aqui, a lei do mais forte sobre o mais fraco não vigora, já que culturas supostamente dominadas não cedem, passivamente, a outras, dominantes. Elas se enlaçam num processo dinâmico, que não apenas assimila, mas estabelece trocas culturais mútuas, tornando-as híbridas. Nesse jogo de pensamento, os deslocamentos e os processos migratórios são valorizados, uma vez que as justaposições derivadas dos mesmos rompem com concepções fixas e de cultura e identidade. De uma forma geral, *transculturação* significa

um processo no qual sempre se dá algo em troca do que se recebe; é um “tomar e dar”... É um processo no qual, ambas, as partes da equação resultam modificadas. Um processo do qual resulta uma nova realidade, composta e complexa. Uma realidade que não é uma aglomeração mecânica de características, nem sequer um mosaico, mas um fenômeno novo, original e independente. Para descrever tal processo o vocábulo *transculturação* proporciona um termo que não contém a implicação de uma dada cultura à qual deve ter a outra, mas uma transição entre duas culturas, ambas ativas, ambas contribuintes e ambas cooperantes para o advento de uma nova realidade civilizatória²⁰⁴.

²⁰² O principal defensor desse conceito - *culturas híbridas* – é o antropólogo argentino Nestor Garcia Canclini. Para ele, ao trabalhar categorias como tradicional e moderno em estudos latino-americanos, torna-se preciso distingui-las e compreendê-las dentro do processo de modernização tardia ocorrido no continente: “Essa modernização insatisfatória deve ser interpretada em interação com as tradições que persistem” (p. 353). Seu olhar volta-se para o passado – a modernidade – para se pensar a configuração das relações sociais e culturais do presente – a pós-modernidade. Tal processo, para ele, é marcado por uma heterogeneidade e pluralidade cultural, mesclando relações entre dominantes e dominados, entre o tradicional e o moderno. “Ser culto e inclusive ser culto moderno, implica não tanto vincular-se a um repertório de objetos e mensagens exclusivamente modernos, quanto saber incorporar a arte e a literatura de vanguarda, assim como os avanços tecnológicos, matrizes tradicionais de privilégio social e distinção simbólica” (p. 74). Ver mais em CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad. Heloísa P. Cintrão e Ana Regina Lessa. 2.ed. São Paulo: Edusp, 1998.

²⁰³ ORTIZ, Fernando. *Op. cit.* p. 142.

²⁰⁴ MALINOWSKI, Bronislaw. Introdução de ORTIZ, Fernand. *Op. cit.* p. 17.

Porém, assim como todo conceito que surge nas Ciências Humanas para rebater algum anterior, esse também não está isento de críticas. A grande crítica tecida ao seu uso concentra-se no fato de que a noção de transculturação e essa justaposição de forças encobririam as tensões e relações de dominação inerente ao processo. Ora, não há como se negar a existência de uma “dominação simbólica” tecida pela cidade sobre o campo - afinal essa era ditada justamente pela imagem de “progresso” que se queria impor ao país.

Como diz Pierre Bourdieu, “o poder simbólico é, com efeito, esse poder invisível o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo o exercem.”²⁰⁵ A dominação, seja ela simbólica ou não, resulta, justamente, desse jogo de forças estabelecido na interação social do campo cultural. No entanto, esse processo não deve ser somente analisado a partir das forças e dos agentes de dominação, pois essa não é recebida passivamente entre aqueles que possuem um *capital cultural*²⁰⁶ “inferior” aos que exercem esse predomínio.

Essa dominação não se dá de forma hegemônica, unilateral, sem influências ou interlocuções, tampouco sem resistência. Isso pode ser constatado na própria relação entre as músicas popular e erudita, essas que se influenciaram e ainda se influenciam mutuamente, seja por parte das experiências dos músicos, da utilização de temáticas, da poesia ou da alteração melódica resultante desse processo. Assim como a música, seu agente – o caipira – vai se relacionar não só com a cidade, mas também com seus acontecimentos e sujeitos, mesclando assim, experiências sociais.

A música caipira no período em questão, nesse sentido, é resultante dessa troca mútua, uma vez que é transportada juntamente com as expectativas que nutriam milhares de migrantes do interior do país, que fugindo da miséria, viam São Paulo e Rio de Janeiro como possibilidade de melhores condições de vida. “Foram esses migrantes que, com sua viola de cinco pares de cordas duplas de arame, levaram para as cidades os cateretês, os cururus, as modas de viola, as toadas, os lundus e as congadas apreendidos em casa com seus pais, avós e bisavós”²⁰⁷.

²⁰⁵ BOURDIEU, Pierre. Sobre o poder simbólico. In : *O poder simbólico*. Lisboa : DIFEL, 1989, p. 08.

²⁰⁶ Bourdieu, ao estudar o sucesso escolar na sociedade de classes desenvolveu o conceito de capital cultural, esse que, segundo ele, pode ser classificado de três formas: *incorporado* – a parte imaterial e integrante ao sujeito, instituído a partir das experiências e relações estabelecidas entre os mesmos, podendo, dessa forma, ser hereditário; *objetivado* – bens culturais materiais e o *institucionalizado* – aquele representado por meio de títulos e diplomas sancionados legalmente por regras vigentes. Ver mais em BOURDIEU, Pierre. *Escritos de educação*. Petrópolis: Vozes, 1998.

²⁰⁷ OLIVEIRA, Lucia Lippi de. *Op. cit.* p. 252.

O rádio, o disco e as gravadoras foram os catalisadores culturais desse gênero. Na medida em que sua programação se popularizava, crescia o interesse do público pelos números regionais. Várias duplas surgiram somando mais e mais para o crescimento regional da música caipira, em especial, seu ritmo mais característico, a moda de viola.

É importante estabelecer uma análise sobre o crescimento do interesse pelo regional. Partindo do pressuposto do processo migratório, isso se justificaria pela necessidade daqueles que chegavam às grandes cidades em recordar ou sentirem-se mais próximos de sua antiga terra. Conforme Paulo de Oliveira Freire:

Os homens do campo que migravam para as grandes cidades sentiam falta do clima de sua terra, o modo de falar, as músicas e os costumes. Para atender a esse público foram criados os programas sertanejos (...) Pequenas fábricas que tinham expediente depois das seis horas da tarde, deixavam sempre o rádio ligado nos programas sertanejos. Os que acordavam cedo tomavam café ao som da viola. Os programas se multiplicavam, com apresentações de diferentes duplas, uns com mais sucesso, outros com carreira relâmpago. Era uma verdadeira febre. O caipira se transformava em um sucesso nacional²⁰⁸.

José Ramos Tinhorão, em *Música sertaneja é esse negócio* (2006), também nos traz essa justificativa ao tratar a música caipira produzida nas cidades como produto de consumo para populações identificadas com a origem rural. Segundo ele:

O surgimento da era das duplas caipiras no rádio e no disco anunciava, na verdade, o aparecimento de um público que, não se tendo desvinculado ainda de suas raízes rurais, sentia faltar alguma coisa na música que as cidades lhes ofereciam. Quer dizer, embora já tendo acesso a estilos de vida urbana, ou mesmo residindo na periferia de grandes cidades, as pessoas do interior (ou recém-chegadas de zonas rurais) precisavam de um som que lhes lembrasse a música de sua região, mesmo que fosse estilizada sob a forma vaga e diluída da chamada ‘música sertaneja’²⁰⁹.

No entanto, seria ingênuo supor que o motivo da popularização da programação radiofônica através da inserção de números regionais diversos, fosse determinado só por essa causa. Isso porque antes mesmo das primeiras gravações de Cornélio Pires, já havia o interesse artístico pelas canções com temáticas rurais. Segundo o próprio crítico Tinhorão “as

²⁰⁸ FREIRE, Paulo de Oliveira, *Eu nasci naquela serra: A história de Angelino de Oliveira, Raul Torres e Serrinha*. São Paulo: Paulicéia, 1996, p. 65.

²⁰⁹ TINHORÃO, José Ramos. *Música sertaneja é esse negócio*. In: *Cultura Popular: Temas e Questões*, Editora 34, 2ª Edição, 2006, p. 207-8.

tentativas de revelar ao público urbano exemplos do universo rural (...) datavam do início do século [século XX], mas tinham ocorrido sempre de forma episódica”²¹⁰.

Além de fortalecer o sentimento saudosista dos tempos idos naqueles que nas cidades chegavam, esse interesse também pode ser justificado pelo gosto do exótico, sentimento provocado nos cidadãos pelos diversos elementos utilizados por aqueles que se apresentavam como diferentes aos mesmos, ou seja, pelas apresentações das falas desajeitadas dos caipiras, como Alvarenga e Ranchinho ou pelas bombachas de Pedro Raimundo. Esse enredo, por sua vez, justificaria a importância e valorização no universo radiofônico da utilização de tipificações de personagens, adereços e fantasias.

Waldenyr Caldas já é mais radical quando pensa a relação entre a música e seus consumidores. Ele, até mais que Martins e Tinhorão, parece procurar um vilão para as transformações estéticas e temáticas sofridas pela música caipira. O contexto da tessitura do livro, os anos de 1970, no fervor dos acontecimentos oriundos da ditadura militar e fruto da observação do apoio de grandes meios de comunicação ao regime, parece contagiar seu espírito (e de muitos outros, afinal o marxismo, via Escola de Frankfurt²¹¹, ganhou força extra nesse período na academia) ao buscar em Theodor Adorno o conceito de indústria cultural. Sobre isso, Caldas coloca:

Hoje, entretanto, com a Indústria Cultural agindo no gosto estético das massas e determinando o que elas devem consumir, esse problema ganha maior complexidade na medida em que o consumidor, independente da classe social a qual pertence, já não possui autonomia suficiente para determinar seu gosto estético. Ao contrário, essa função individual ou de classe, desaparece com o advento da Indústria Cultural. Esta sim, é que determina o gosto estético do consumo²¹².

É importante notar o “hoje” no começo da citação. Caldas, partindo da observação do presente caótico experimentado por ele mesmo e do argumento fundamentado pela ideologia do consumo, buscou estabelecer as divergências e convergências entre uma música caipira – marcada pelo improviso dos longos versos, pelo aspecto cênico e por sua função social - e

²¹⁰ TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular brasileira: da modinha ao tropicalismo*. São Paulo: Art. Editora, 1986, p. 187.

²¹¹ Grupo de filósofos e pensadores marxista que se reuniu em torno do Instituto de Pesquisa Social, fundado na década de 1920 na Alemanha, na Universidade de Frankfurt. Fizeram parte: Theodor Adorno, Max Horkheimer, Walter Benjamin, Herbert Marcuse, Leo Löwenthal, Erich Fromm, Jürgen Habermas, dentre outros. A preocupação central concentrava-se no estudo da crise da razão contemporânea.

²¹² CALDAS, Waldenyr. *Op. cit.* p. 86.

uma sertaneja – de caráter comercial e superficial, produto do disco e do rádio²¹³ - sem se atentar que o contexto da indústria cultural trazido pelo próprio Adorno difere da realidade brasileira dos anos de 1930 e 1940.

Também para Martins e Tinhorão se percebe uma valorização da música caipira como aquela que retrata a essência da “cultura rústica” do caipira, dos seus costumes e práticas de sujeitos que viveram em um período que antecede e está totalmente fora do universo da indústria cultural. De uma forma geral, para os autores em questão, com o desenvolvimento da indústria cultural, do rádio, e, principalmente, do disco, a música caipira, não mais representaria o universo campestre e sim uma música sertaneja urbana, tida como mercadoria e marcada por seu valor de troca, destinando-se ao consumo das massas e, portanto, descaracterizada enquanto arte. A música caipira só seria caipira se estivesse restrita, marcada e realizada pelos sujeitos oriundos daquele universo, uma vez que se compreendia que se buscassem temáticas de outras localidades, tal gênero perderia seu sentido de uso e, conseqüentemente, sua “autenticidade”.

Na verdade, esses estudos foram marcados por transformações que ocorreram em outros momentos, evidenciando preocupações que são mais econômicas do que propriamente sociais e culturais. Buscam-se explicações e classificações para a influência que o capitalismo simbolizou no universo fonográfico, transformando, *grosso modo*, música em mercadoria²¹⁴.

Mas o que é, afinal, essa vilã da música caipira, a indústria cultural? Genericamente, ela se expressa como o conjunto dos meios de comunicação como o rádio, televisão, jornal, revista, cinema que possuem acesso fácil a população em geral, podendo, para esse fim, ser utilizado como instrumento de acumulação de capital, visando o lucro. Nesse processo de transformação de cultura em “mercadoria”, a quantidade prevalece sobre a qualidade do produto. Para Adorno, a “racionalidade técnica” da indústria cultural “é a própria racionalidade da dominação”²¹⁵, pois a seleção do que deve ou não ser produzido ou executado é manipulada, não fornecendo espaço para que os consumidores pensem por si próprios ou façam suas próprias escolhas. Em suas palavras:

²¹³ Ver mais em CALDAS, Waldenyr. Convergências e distinções com a música caipira. In: Op. cit. p. 80-90.

²¹⁴ É preciso cuidado ao se referir a inserção da produção musical da década de 1930 na era da “indústria cultural”, mesmo porque o que existia naquele momento em muito se difere da amplitude que ela tomou a partir dos anos de 1970.

²¹⁵ ADORNO, T. W. & HORKHEIMER, M. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985, p. 114.

Na medida em que nesse processo a indústria cultural inegavelmente especula sobre o estado de consciência e inconsciência de milhões de pessoas às quais ela se dirige, as massas não são, então, o fator primeiro, mas um elemento secundário, um elemento de cálculo; acessório da maquinaria. O consumidor não é rei, como a indústria cultural gostaria de fazer crer, ele não é o sujeito dessa indústria, mas seu objeto. (...) A indústria cultural abusa da consideração com relação às massas para reiterar, firmar e reforçar a mentalidade destas, que ela toma como dada a priori e imutável. É excluído tudo pelo que essa atitude poderia ser transformada. As massas não são a medida, mas a ideologia da indústria cultural, ainda que esta última não possa existir sem a elas se adaptar²¹⁶.

Em 1947, em *A dialética do Esclarecimento*, Adorno e Horkheimer utilizaram pela primeira vez o conceito de indústria cultural. Suas experiências foram marcadas pela imigração forçada para os Estados Unidos, dada a política de perseguição aos judeus empregada pela Alemanha nazista de 1933. O agente interlocutor desse estudo era, portanto, a política de propaganda dos regimes totalitários, tanto de Hitler, como de Mussolini.

Naquele contexto, para Adorno o rádio era a voz do Führer²¹⁷, dada as proporções que a propaganda do regime assumiu nos meios de comunicação como o rádio e o cinema alemão. Impressionado e aterrorizado diante daquele contexto, Adorno via, com pessimismo, a competência dos usos e abusos dos regimes sobre os meios de comunicação, aliando esse sentimento a nova vivência na embrionária e pioneira sociedade do espetáculo²¹⁸, os Estados Unidos.

O Brasil, ao flertar brevemente com os regimes totalitários da Europa, também lançou mão de políticas de fomentação ao nacionalismo que viessem a atender aos interesses do governo de Getúlio Vargas. A criação, em 1934, da Hora do Brasil é uma prova disso. No entanto, as políticas brasileiras dessa época não tiveram a mesma “competência” e nem alcançaram a mesma amplitude que as diretrizes dos regimes europeus assumiram.

²¹⁶ ADORNO, Theodor. A indústria cultural. In: COHN, Gabriel (org.). *Theodor Adorno*. São Paulo: Ática. (Col. Grandes Cientistas Sociais). 1986, p. 93.

²¹⁷ ADORNO, T. W. & HORKHEIMER, M. *Op. cit.* p. 149.

²¹⁸ O conceito “sociedade do espetáculo” só viria a ser desenvolvido anos mais tarde, em 1968, por Guy Debord, com a publicação de *A sociedade do espetáculo*. Em linhas gerais, ela pode ser definida como o conjunto das relações sociais mediada por imagens e, conseqüentemente, pelo fetichismo do consumo promulgado pelos grandes meios de comunicação. Sua análise fora baseada no contexto político e cultural vivido pelos calorosos anos de 1960. Conforme Cláudio Novaes Pinto Coelho “Assim como o conceito de ‘indústria cultural’, o conceito de ‘sociedade do espetáculo’ faz parte de uma postura crítica com relação à sociedade capitalista”. Ver mais em COELHO, Cláudio N. P. *Mídia e poder na sociedade do espetáculo*. Revista Cult. Ed. 154, 07/02/2011. Disponível em <http://revistacult.uol.com.br/home/2011/02/midia-e-poder-na-sociedade-do-espetaculo> e DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

Nos anos de 1930, a experiência radiofônica brasileira ainda era mínima se comparada com ao desenvolvimento e alcance técnico que as rádios européias assumiram durante esses governos totalitários. Por isso, não é factível se falar de uma indústria cultural nos anos de 1930 e 1940 no Brasil, pois os contornos da ideologia do consumo e da dominação traçados por Adorno só se iniciariam aqui, décadas mais tarde, com a experiência traumática da ditadura militar, contexto vivido e experimentado por Caldas, Martins e Tinhorão.

Mas é importante frisar que nem todos os intelectuais da Escola de Frankfurt pensavam dessa forma. Assim como os dois colegas, Walter Benjamin, também de origem judaica, teve que sair forçadamente do território alemão devido à feroz política de perseguição nazista da qual se tornaria vítima, em 1940²¹⁹. O local do exílio escolhido foi a bela e encantadora Paris, na França. Seus estudos também foram fundamentados pelas experiências vividas, mas não de uma forma tão pessimista como os demais.

Isso não quer dizer que Benjamin visse com bons olhos a utilização dos meios de comunicação pelos regimes totalitários, pelo contrário, seu posicionamento era crítico, pois ao mesmo tempo em que observou a exploração das tecnologias de produção de forma massificante²²⁰, Benjamin também explorou o outro lado da dominação, as brechas e interstícios em que se teciam resistências. Em suas palavras: “O comunismo responde-lhe com a politização da arte”²²¹. Sua preocupação concentrou-se nas novas potencialidades artísticas que as obras de arte, começando pela fotografia e, mais tarde, o cinema, poderiam assumir na era da reprodutibilidade técnica.

No artigo *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, publicada originalmente em 1936, Benjamin afirma que a autenticidade de uma obra de arte é constituída por seu *aqui e agora* e está enraizada por meio de uma tradição que nos permite identificá-la como sendo ela mesma. A relação entre objeto e a técnica utilizada no momento do registro ou confecção da peça artística se traduz, para o autor, enquanto aura subjacente à obra de arte.

Para ele, a obra de arte, em si, não é atrofiada com a reprodutibilidade técnica, mas sua *aura* sim. Se o valor ritualístico da obra de arte se esvazia, ela ganha outra dimensão: o valor

²¹⁹ Durante sua fuga do território francês já ocupado pelo regime nazista e em função de problemas de saúde, em 1940, Walter Benjamin se suicidou ao não conseguir apanhar o navio que o levaria para os Estados Unidos.

²²⁰ A ideia de massificação se traduz na tentativa desses governos em transformar as populações e toda sua heterogeneidade e diversidade numa massa, homogênea, uniforme, ou seja, delineada conforme os anseios dessas políticas.

²²¹ BENJAMIN, Walter. *A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica*. In *Os pensadores – história das grandes idéias do mundo ocidental*, vol. XLVIII. São Paulo: Abril Cultural, 1975, p. 113.

político, pois ela é feita para ser reproduzido em grandes quantidades, tornando-se possível, assim, um alcance maior de sua apreciação. De acordo com o autor: “A reprodução técnica pode colocar a cópia do original em situações impossíveis para o próprio original. Ela pode, principalmente, aproximar do indivíduo a obra, seja sob a forma da fotografia, seja do disco”²²².

Esse processo [*a reprodutibilidade técnica*] é sintomático, e sua significação vai muito além da esfera da arte. Generalizando, podemos dizer que a técnica da reprodução destaca do domínio da tradição o objeto reproduzido. Na medida em que ela multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência serial. E, na medida em que essa técnica permite à reprodução vir ao encontro do espectador, em todas as situações, ela atualiza o objeto reproduzido. Esses dois processos resultam num violento abalo da tradição, que constitui o reverso da crise atual e a renovação da humanidade²²³.

Isso quer dizer que a reprodução em larga escala de uma peça artística possibilita que sua importância social não caia no esquecimento. Por exemplo: a regravação de músicas de Alvarenga e Ranchinho, hoje, só se faz possível por meio da reprodutibilidade técnica, uma vez que os integrantes da dupla já faleceram. Nesse sentido, a importância histórica e social de suas produções podem, ao longo do tempo, sempre ser recordadas.

Outra questão: a discussão de uma obra de arte fundamentada somente pela ótica de sua autenticidade perde ainda mais sentido se pensarmos que uma música, composta por determinado artista, pode ser interpretada por outro. Aqui, além de se fazer possível rememorar uma composição de uma mesma ou outra época, ela ganharia outras funções sociais, já que o intérprete certamente imprimirá suas próprias experiências e concepções técnicas oriundas do tempo em que ele está vivendo naquele momento.

Para fazer referência a um exemplo mais próximo, cito a música *No rancho fundo*. A melodia desse samba-canção foi realizada por Ary Barroso, cuja letra fora extraída do poema do caricaturista J. Carlos e utilizada como parte da peça teatral da “revista” *É do Balaço-baco*, sob o título *Na grota funda*²²⁴. Lamartine Babo deu novos versos à bela melodia, intitulado-a

²²² BENJAMIN, Walter. *Op. cit.*, p. 168.

²²³ *Grifo meu*. BENJAMIN, Walter. *Op. cit.*, p. 168-9.

²²⁴ “Na grota funda/ Na virada da montanha/ Só se conta uma façanha/ Do mulato da Reimunda./ Matou a negra/ com um pedaço de canela/ E depois sem mais aquela/ Foi juntá c’uma galega/ Ela morreu/ Na virada da montanha/ Vai havê outra façanha/ Esse mulato vai sê meu!/ Esse mulato/ Vai fazendo o que ele qué/ Já matou duas muié/ Porque bamba ele é de fato/ Se não morreu/ Vou mansa esse cachorro/ Na virada ali do morro/ Esse mulato vai sê meu”. Ver mais em: Enciclopédia da Música popular brasileira: erudita, folclórica e popular. 2. ed. São Paulo: Art Editora/Publifolha, 1999.

*No rancho fundo*²²⁵, iniciando, a partir desse momento, a parceria com Ary. A gravação ocorreu em 1931 nos estúdios da RCA Victor, com Ary Barroso no piano, Rogério Guimarães no violão e, no vocal, Elisa Coelho.

O samba-canção - ou “samba de meio de ano” como também é chamado – possui uma melodia mais trabalhada, com um compasso mais cadenciado, moderado, sentimental. Suas temáticas giram em torno do amor e da solidão, marcadas pela melancolia, deixando-a mais próxima da modinha ou das serestas. A composição da melodia e dos arranjos de *No rancho fundo* de 1931 resulta-se das influências musicais de seu criador, Ary Barroso, bem como do intercâmbio estabelecido no vasto e opulento universo do ritmo do momento: o samba.

Muitas outras versões dessa canção foram gravadas, mas a que me parece mais singular a fins comparativos é a produção feita pela dupla José de Lima Sobrinho e Durval Lima - Chitãozinho e Xororó, em 2007, no álbum *Grandes Clássicos Sertanejos II – Acústico*²²⁶. De subgênero do samba, a canção se transformou, melodicamente, em um clássico sertanejo. A melodia, o arranjo e a voz nasalada dos irmãos exprimem não mais uma música sentimental-amorosa, mas uma profunda tristeza e lamentação, marcada pela angústia da viola que “chora” um rancho ou um passado que parece não existir mais.

Assim, a arte, na era da reprodutibilidade técnica, ganha em seu sentido quantitativo, uma vez que se torna possível a percepção coletiva da obra de arte, retirando, por sua vez, o caráter unívoco da mesma e aumentando seu valor de exposição. Inserindo Benjamin no contexto da apropriação do regional pela música popular, Duarte aponta que:

o crescimento regional da música caipira, no caso, não pode ser pensado a não ser a partir da popularização do rádio e do disco, não podendo essa avaliação ficar na dependência de critérios como qualidade musical, avaliada a partir de padrões urbanos. A importância da constituição de um mercado - radiofônico, discográfico - deve ser pensada como fenômeno de massa, no sentido quantitativo, mas dimensionando sua importância, da mesma forma como Walter Benjamin dimensionou a importância da reprodutibilidade da obra de arte na contemporaneidade²²⁷.

Como se pode perceber, um dos fios condutores de grande parte dessa análise passou pela noção de tradição, fazendo-se enquanto conceito presente não só nas discussões nacionalistas, mas também na música popular. No entanto, a tradição não pode ser vista

²²⁵ In: Acervo José Ramos Tinhorão. Alvarenga e Ranchinho. *Instituto Moreira Sales*.

²²⁶ No rancho fundo. In: CHITÃOZINHO E XORORÓ. *Grandes clássicos sertanejos II - Acústico*. Skyblue: 2007. Faixa 4. 4’13’’.

²²⁷ DUARTE, Geni Rosa. *Op. cit.* 2006, p. 19/20.

apenas como coisa do passado, ou então, em oposição ao que é tido como moderno. Assim como Maria Clara Tomaz Machado, prefiro pensar novamente em Benjamin quando essas oposições, debates e embates surgem durante o trabalho de pesquisa. Para Machado:

O conceito de experiência é benjaminiano, pois permite pensar a tradição como o momento em que o coletivo e o individual se unem, originando uma prática cultural comum aos sujeitos sociais nela envolvidos, capaz, por isso mesmo, de ser transmissível às futuras gerações. Tradição, desse ponto de vista, não são apenas rastros ou restos que, como lembranças, se diluem e se perdem no tempo. Mais que isso, tendo como suporte uma memória transgressora da ordem de progresso imposta, retoma o passado consciente dos seus sofrimentos e perdas, para projetar um futuro cuja identidade cultural seja porta-voz de sua luta contra a alienação²²⁸.

A tradição, nesse sentido, se expressa para além de um passado, como uma oportunidade tácita de se questionar e de achar seu próprio lugar no presente. Alvarenga e Ranchinho se localizam exatamente aqui: embora fossem “falsos” caipiras – como os classifica José Ramos Tinhorão – é por meio dessa tradição rural que estabelecem e lançam olhares sobre o cotidiano, agora urbano, daquele presente.

Dessa forma, separar e classificar espacialmente uma produção social não é o melhor caminho. Campo e cidade não podem ser entendidos como categorias antagônicas e opostos, mas sim complementares. O que se vê nesse processo de discussão sobre a autenticidade da música caipira também envolve uma tentativa de fixação de sentido, desconsiderando, por vezes, que a música, enquanto arte é flexível e corresponde à permeabilidade da vida social em que foi realizada.

As análises aqui estabelecidas sobre os principais críticos da música caipira reiteram essa questão, uma vez que se percebe a própria reprodução do teor dos discursos nacionalistas da época: a defesa de uma tradição musical que se expresse enquanto produção genuinamente brasileira, isenta de influências externas.

Nos anos de 1930 e 1940, o desenvolvimento do capitalismo e a conseqüente difusão da rádio e do disco não deixaram a música caipira menos “original”, mas trouxe um arsenal de novos elementos, possibilidades e temáticas que expandiram esse gênero musical. Em meio às transformações que estavam ocorrendo tanto no campo como na cidade, e também com os

²²⁸ MACHADO, Maria Clara Tomaz. (Re) significações culturais no mundo rural mineiro: o carro de boi- do trabalho ao festar (1950-2000). *Revista Brasileira de História*. São Paulo: ANPUH, vol.26. nº 51, jan./jun. 2006, p.37.

debates sobre a figura do caipira, a música, nesse processo, não poderia permanecer imune a essas tramas da cena social.

A conjuntura dos anos de 1970 e 1980 se apresentaria de forma ainda mais expressiva para a crítica musical do gênero que José de Souza Martins chamaria de “música sertaneja de inspiração rural”²²⁹. A “morte” do caipira e de sua música praticamente fora decretada, dada a configuração que a indústria cultural (agora sim!) assumiu, integrando os meios de comunicação e expressando sua “dominação”, sobretudo, pela televisão. Somam-se a isso, as influências externas que esse universo musical vinha recebendo, sob a forma de incorporação e utilização de novos estilos, gêneros e instrumentos.

Um dos críticos mais expressivos que colocou a música caipira em “extinção” foi o próprio Tinhorão. A diferença entre esse e os autores aqui citados parece se concentrar na intensidade crítica que a abordagem é estabelecida. A “acidez” de Tinhorão fez com que ele ficasse conhecido no meio acadêmico como *o boca maldita*.²³⁰ Observando esse “novo” momento musical e defendendo a suposta “pureza” e “autenticidade” do gênero caipira, o autor disparou:

E como para confirmar o caráter de explosão de uma nova realidade no mercado interno na área da música comercial, apesar das tentativas das grandes empresas multinacionais do disco no sentido de impor seus gêneros *universais* a todo o país, com caráter de monopólio musical, a produção e a venda genérica “música sertaneja” – que começou caipira, e agora abrange também gêneros e ritmos do sul, do norte e do nordeste – continua crescendo e incorporando novos sons, que já incluem de guitarras elétricas até trinados de música *mariaches* mexicanos. Tudo como se a maior parte do povo brasileiro, em coerência com a realidade da sua urbanização recente, se recusasse a passar musicalmente da manteiga de leite de vaca roceira para a margarina fabricada pelas multinacionais²³¹.

Na visão de Tinhorão, a música sertaneja parecia ter sucumbido ao *pop*²³². Porém, assim como esse gênero musical, o contexto histórico em que estava inserido também acenava mudanças significativas. Segundo Lucia Lippi de Oliveira²³³, o campo também se apresentava

²²⁹ MARTINS, José de Souza. Música sertaneja de inspiração caipira. O voo do cuitelinho. *O Estado de S. Paulo*, 14/02/10.

²³⁰ Esse apelido está ligado, em grande medida, às críticas que o autor estabeleceu sobre obras de renomados artistas brasileiros como Chico Buarque e Tom Jobim, além de ter se mostrado implacável com a bossa nova, essa que, para ele, é a filha bastarda da música americana.

²³¹ *Grifo do autor*. TINHORÃO, José Ramos. *Op. cit.* 1986, p. 194.

²³² *Pop* é entendido aqui como toda produção musical destinada essencialmente ao mercado de consumo e que tenha chances reais de alcançar grandes margens de vendas e, conseqüentemente, de lucro.

²³³ OLIVEIRA, Lucia Lippi de. *Op cit*, p. 255.

de forma bem diferenciada. Suas potencialidades econômicas voltaram a ser acreditadas, e nele começaria a ser implantado o agronegócio, fundamentado na importação de máquinas e modernização das formas de produção.

Ainda segundo a autora, o movimento inverso acontece: agora o interior apresentava-se sob a roupagem do progresso, de prosperidade econômica e de oportunidades, mesmo porque a capital já não era o único lugar que se podia ter acesso a informação, formação – via universidades – e aos bens de consumo. Os críticos, como José Ramos Tinhorão, certamente deveriam se retorcer ao se deparar que os filhos desses empresários rurais começaram a “comprar” a moda texana, ou melhor, o estilo country norte-americano.

Em relação a esses debates, a preocupação acabou se revelando mais nos gostos estilísticos dos sujeitos que viviam desse meio artístico do que propriamente a sua relação com a música e o contexto histórico vivido. Utilizo-me de Rosa Nepomuceno para traduzir, em poucas palavras, essas tentativas de definição do que é música caipira, de raiz, sertaneja, country, sertanejo-pop, romântico, brega etc – “um abismo intransponível”²³⁴.

Assim como seus primeiros artistas – os tropeiros - o caipira, com sua viola, também adquiriu o caráter errante e viajante pelo Brasil a fora. Ele não era e nem permaneceria estático e restrito ao universo rural, como, talvez, assim desejassem os discursos nacionalistas dos anos de 1930. Entre essas viagens, novas inspirações, *causos*, notas, ritmos, adereços, instrumentos e melodias foram se somando a sua experiência. E, como constata Oliveira²³⁵, por mais contraditório e irônico que seja, veja só onde o caipira foi parar: de ignorante e atrasado, o matuto se tornou globalizado!

Enquanto alguns se preocupam em rotular tal gênero conforme cada modificação que se é incorporado, enxertado ou rejeitado, vou levando aqui, assim como o caipira, sempre com muito bom humor, o que realmente me interessa: o “riso” da viola de Alvarenga e Ranchinho e suas interlocuções com a história.

²³⁴ NEPOMUCENO, Rosa. *Op. cit.*, p. 213.

²³⁵ OLIVEIRA, Lucia Lippi de. *Op. cit.*, p. 256.

3.2

(Re)inventando a cidade e sua “modernidade”: a verve humorística de Alvarenga e Ranchinho

No projeto nacional de “(re)invenção” da nação, de sua nacionalidade e, sobretudo, de tradições “autênticas”, as duas palavras de inspiração positivista – via Augusto Comte - estampadas na bandeira do país pareciam ganhar maior notoriedade entre o meio intelectual da época. Para se alcançar o progresso almejado, era preciso que a ordem social fosse estabelecida, ou seja, que os conflitos fossem dissolvidos ou simplesmente negados.

Os “desordeiros” Alvarenga e Ranchinho agem numa perspectiva contrária a essa: lançando mão da tradição rural, esses artistas dirigiam-se para o público das cidades não só estabelecendo uma mediação entre essas categorias – campo e cidade -, mas agindo de uma forma risivelmente crítica, denunciando as lacunas deixadas por esse projeto excludente de modernização ou, em outras palavras, a desordem da ordem estabelecida.

Se por um lado temos a produção de discursos “oficiais” que visava edificar a nacionalidade brasileira através da “doutrinação” do popular, evidenciam-se também fissuras entre essas interlocuções, essas que, segundo Bakhtin, são utilizadas para a produção de novos enunciados, fornecendo aos mesmos subjetividades e pluralidade e, no caso da música, uma polifonia de sentidos.

O prosador utiliza-se de discursos já povoados pelas intenções sociais de outrem, obrigando-os a servir às suas novas intenções, a servir ao seu segundo senhor. Por conseguinte, as intenções do prosador refratam-se e o fazem sob diversos ângulos, segundo o caráter sócio-ideológico de outrem, segundo o reforçamento e a objetivação das linguagens que refratam o plurilingüismo.²³⁶

Essa ideia de hibridismo discursivo para Bakhtin expressa-se não só na literatura, no romance, mas também em textos humorísticos. Para ele, a paródia é “um híbrido dialogístico intencional” no qual “linguagens e estilos iluminam-se activa e mutuamente”²³⁷. A paródia e a ironia, nesse caso, se apresentam como instrumentos essenciais, já que confere à produção

²³⁶ BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. 4 ed. São Paulo: Editora Unesp, 1998, p. 105.

²³⁷ BAKHTIN, Mikhail. *Op. cit.* p. 88.

artística de Alvarenga e Ranchinho uma verve humorística²³⁸ precisa, essa que, aliada a tipificação do personagem caipira, ganhou permissividade no meio social.

É interessante observar que em algumas sátiras e paródias políticas cantadas no universo radiofônico a dupla iniciava ou encerrava, em sua maioria, com frases de efeito, solicitando certa “licença” para se falar de assuntos delicados. Expressões como na *Paródia Política* já elencada nesse trabalho: “*Nesse mundo tem muito puxa-puxa/ Que cum nós vai ficá muito aborrecido/ Pois nós vai mexê com os maioraís/ E quem num gostá é miór tapá os ouvidos*”²³⁹.

Outra canção semelhante a essa foi a *Moda da Constituição*. Nela se percebe exatamente como a paródia é estabelecida, já que a dupla reinventa os códigos constitucionais a partir do cotidiano urbano, trabalhando ironicamente sobre questões como a instituição civil do casamento, a aposentadoria, a educação e os direitos trabalhistas. No desfecho da música, Alvarenga e Ranchinho encerram ironicamente: “*É miór nói terminar/ Com a nossa expricação/ Que pode sê um artigo/ Que proiba a falação*”.

O elemento social trabalhado na canção se refere à *Constituição dos Estados Unidos do Brasil*, promulgada em 18 de setembro de 1946. No geral, o documento reitera algumas liberdades da *Constituição de 1934* que foram retiradas em 1937, com a instalação do governo ditatorial estadonovista, dissolvido no final do ano de 1945. Alvarenga e Ranchinho trabalham os artigos constitucionais em seu sentido literal, porém adicionando, em sua interpretação, elementos cômicos. Além disso, a seleção estabelecida pela dupla desses direitos sociais gira em torno de assuntos ligados à família (casamento civil), à educação (obrigatoriedade do ensino primário) e à legislação trabalhista (previdência social e direitos do trabalhador noturno). Vejamos como os caipiras apresentam a *Moda da Constituição*:

*Agora nói vai cantar
Vancê preste atenção
Pra mostrar que conhecemo
A nossa Constituição*

Ranchinho: Uai, mai o que é Constituição, hein cumpadi?

Alvarenga: Constituição é um livrinho que a gente compra na livraria por dez cruzeiro...

²³⁸ Reforço aqui que a paródia e a ironia exprimem denotações humorísticas que não se restringem somente ao discurso da canção, mas se expressam pelo conjunto da peça artística, ou seja, também pela musicalidade e performance, essas que são utilizadas, muitas vezes, para acentuar ainda mais o enunciado cantado ou dito (por meio da música, do *causo*, da piada e da anedota).

²³⁹ In: Collector-s Editora. *Assim era o rádio. Alvarenga e Ranchinho. n° 2. 17/03/47.*

R: É cumpadi? Pois é barato, viu?

R: É!

O artigo que mai gostei

Eu vô contá pra vancês

Artigo mais apreciado

É o 163

R: Uai, mai que artigo é esse hein cumpadi?

A: 163...

R: 163?

A: É! Isso qué dizer: o casamento será civil e gratuita será a sua celebração²⁴⁰.

R: Ah mai peralá cumpadi! Como é que eu ganhe... gastei um dinheirão no meu casamento, hien cumpadi?

A: Vancê gasto porque vancê é bobo!

R: É?

A: Eu quando casei, delegado num cobrô nada!

R: Ro-roooooo...

A: Maravia, né cumpadi...

O artigo que nói vai falar

É um artigo bem comum

Protege os que trabaia

É o 191

R: Uai, esse artigo eu num conheço, 191?

A: Esse artigo é o que diz ansim: o funcionário será aposentado compulsoriamente aos setenta ano de idade²⁴¹.

R: Uai, mai eu não entendi nada não...

A: Prexemple.

R: Prexemple.

A: Vancê é funcionário, né?

R: Hunru!

A: Vancê ganha trezentos cruzeiro por mês, né?

R: Sei.

A: Desse dinheiro vancê paga cem cruzeiro, cento e cinqüenta cruzeiro de aposentadoria, né?

R: Hunru!

A: Quando vancê tivé setenta ano, vancê requé a aposentadoria, aí então vancê fica vivo no mole, sem trabaia, recebendo todo mês cinqüenta cruzeiro.

R: Uai, mai intão é bão cumpadi?

O artigo mai perfeito

Mai miór do que biscoito

Pras criança é uma sopa

²⁴⁰ A Constituição traz o seguinte texto sobre o item do artigo: “Art. 163. A família é constituída pelo casamento de vínculo indissolúvel e terá direito à proteção especial do Estado. § 1º O casamento será civil, e gratuita será a sua celebração”. *Constituições do Brasil* (1824; 1891; 1934; 1937; 1946; 1967; 1969) São Paulo: Ed. Atlas, 1979, p. 262.

²⁴¹ “Art. 191. O funcionário será aposentado: (...) II – compulsoriamente, aos 70 anos de idade”. *Op. cit.* p. 267.

É o 168

R: Uai! 168? Esse eu não conheço não!

A: Esse artigo diz ansim: o ensino primário é obrigatório e só será dado na língua nacional²⁴².

R: Mai, peralá. E se for anarfabeto de nascença?

A: O anarfabetismo tem cura!

R: Ahn!?

A: Eu era anarfabeto. Estudei, hoje eu sô deformado.

R: É! Muito bem cumpadi!

O 157

É um artigo de valor

Pois se trata de dinheiro

Esse ganha com suor

R: Ahhh... Qualé esse hein cumpadi? Esse mermo!

A: Qué dizê: o trabaiaador noturno é superior ao do diurno²⁴³.

R: Uai, mai então nói tá bem cumpadi. Nói também trabalha de noite, né cumpadi?

A: E de dia. Divemo de tê aumentado, né?

R: Risos.

A: Acho bobagem!

R: Êêêêtaaa mundo véio, né!

É miór nói terminar

Com a nossa expricação

Que pode sê um artigo

Que proiba a falação²⁴⁴

Se considerarmos o ano da apresentação dessa canção, 1947, a dupla, além de fazer rir, exerceu outro papel também muito importante: a divulgação dos direitos sociais dos cidadãos, possibilitando assim seu conhecimento. O rádio e, sobretudo, os programas de auditório, dado seu caráter marcadamente popular, ajudariam nesse processo, difundindo essas questões por meio das ondas radiofônicas. Alvarenga e Ranchinho, ao trazer musicalmente alguns elementos do meio social urbano, ultrapassaram as limitações impostas a figura do caipira - concebido, muitas vezes, enquanto “Jeca” - e também de sua música.

Pode-se dizer então que Alvarenga e Ranchinho se situam na contracorrente dos discursos nacionalistas e do projeto nacional moderno, esses que buscavam promover certas produções regionais como modelos de brasilidades, traçando, para tanto, demarcações

²⁴² “Art. 168. A legislação do ensino adotará os seguintes princípios: I – o ensino primário é obrigatório e só será dado na língua nacional”. *Op. cit.* p. 263.

²⁴³ “Art. 157. A legislação do trabalho e a da previdência social obedecerão aos seguintes preceitos, além de outros que visam à melhoria da condição dos trabalhadores: (...) III – salário do trabalho noturno superior ao do diurno”. *Op. cit.* p. 261.

²⁴⁴ In: Collector-s Editora. *Assim era o rádio. Alvarenga e Ranchinho. n° 3.* 17/06/47.

precisas para sua atuação e de seus atores. Como acentua Geni Rosa Duarte “A produção popular regional, portanto, torna-se algo mais do que matéria prima de um projeto de nacionalização; ela colocava em cena, exatamente, os protagonistas que nem sempre se acomodavam nos limites traçados para sua atuação”²⁴⁵.

É preciso ressaltar que Alvarenga e Ranchinho, ao se transferirem para a orla carioca, redefiniram, em parte, sua própria produção musical. Isso porque a fama da dupla ainda era muito restrita à capital paulista, tornando-se difícil assim competir com os sambistas e chorões cariocas.

A dupla passou então a explorar assuntos mais variados e ligados ao universo urbano carioca. Nas produções artísticas da dupla pós-1935 (data da transferência para o Rio de Janeiro), evidencia-se maior incidência de temas ligados a alguns símbolos da modernidade, como o rádio, cinema, o bonde, como também o tratamento de elementos caros ao Rio, como o carnaval, o futebol²⁴⁶ e a política. A cidade, nesse caso, serviu como fonte de inspiração e observação, já que os próprios elementos cômicos da produção da dupla eram extraídos e trabalhados a partir das problemáticas que emergiam da cena social.

Nada escapava do clivo humorístico da dupla. As discussões oriundas das relações extra-conjugais, entre marido e esposa, foram mencionadas na divertida moda de viola *O divórcio vem aí*, de 1939, momento quando se iniciou o debate sobre sua possível instituição, caso que só se concretizaria década mais tarde, em 1977. O casamento ainda era marcado pela indissolubilidade de seus laços, característica essa que a moralidade católica buscava preservar. No entanto, no meio social já se percebia um alvoroço causado por essa discussão, alarido esse que Alvarenga buscou retratar em seus versos, retirando elementos do cotidiano familiar – brigas entre marido e mulher, a sogra, da mulher e do homem no casamento e dotando-os de comicidade.

Na introdução da canção, Alvarenga conta ao parceiro a notícia trazida pelo burburinho social: “*Tão dizem que o divórcio vem aí, sabe?!*”. Ranchinho, interpretando seu papel de “escada”, mostra sua ingenuidade ao indagar ao parceiro o que seria esse tal de divórcio. Alvarenga assim o explica: “Vancê casa cuma muier, vancê vai, num gosta dessa

²⁴⁵ DUARTE, Geni Rosa. *Op. cit.* p. 20.

²⁴⁶ Sobre esse aspecto, a dupla zombou dos nomes dos jogadores, na moda de viola feita, em 1942, por Raul Torres e Palmeira, intitulada *Apelido dos jogadores*. In: ALVARENGA E RANCHINHO. *Violeiro Triste. Op. cit.* Faixa 13. 2’48”. Além dessa, outra canção ganharia notoriedade nas vozes da dupla: é a marchinha *Charanga do Flamengo*, composta por Felisberto e Fernando Martins e gravada em 1947. O título e a letra da canção fazem referência a primeira torcida organizada, a Charanga Rubro-Negra. In: *ODEON* - Nº 12.748. 01/1947. 78 rotações. Lado A. 2’57”.

mulher, né, então vancê larga dela e casa co outra. Depois então vancê, pre exempre, num gostô mais dessa outra, né, vancê larga dessa e casa co outra”²⁴⁷.

Ranchinho se impressiona com o significado de divórcio e expressa sua tão característica frase: “*Tá sorta!*”, expressão que marca os diálogos da dupla, sinalizando para as mudanças ocorridas no meio social e a configuração das novas relações urbanas trazidas pela “modernidade”. Alvarenga sugere então, que a dupla cante os versinhos feitos por ele sobre essa notícia do divórcio e ao som de uma viola “*muito sentida e especial de boa*” iniciam essa moda.

*Quando eu vorto do trabaio
Minha muié garra-se ri
Vem logo com barueira
Fala arto preu ouvir:
- Deixe estar que eu fico livre
O divórcio vem aí!*

Alvarenga: Êta mundo! Violinha especiar de boa!

*E eu vou lhe respondendo
Não percisa lastimar
Se o divórcio vem aí
Tomara que venha já
Tem muita muier no mundo
Que tão doida pra casar*

Alvarenga: Êta!

*Minha cunhada Costina
Que é muier do seu Hercílio
Foi logo mirá no espeio
Escoier um bom vestido
E começou a treinar
Pra arranjar novo marido*

Ranchinho: Tá sorta!

Alvarenga: Ô excumungada, hein?

Ranchinho: Puxa na viola, cumpadi.

*O divórcio vem aí
Vem tirá os desengano
Conheço muita muier
Que já anda suspirando
É divórcio toda hora
É marido todo ano*

²⁴⁷ Introdução de **O Divórcio vem aí**. In LP Monumento da música popular brasileira. *Op. cit.* Faixa 3. 03:15.

Alvarenga: Muda de marido como quem muda de camisa, hein?
 Ranchinho: É verdade!
 Alvarenga: Tá sorto! Vamô otro, cumpadi.

*Quando o divórcio vier
 Vai ficar muier de sobra
 Eu vô me divorciar
 Vô livrar de duas cobras
 Cascaver da minha mulher
 Jaracuçu da minha sogra²⁴⁸*

Mais tarde, quatro modas de viola problematizariam a realidade sócio-econômica brasileira. Em *A baixa do café* (1936), *Racionamento de Gasolina* (1942), *Moda da Moeda* (1938) e *Você já viu o Cruzeiro?* (1943) as questões concentravam-se nos desdobramentos sociais decorrentes de crises políticas e econômicas.

Em *A baixa do café*, feita em parceria com Capitão Furtado, o foco era a grande queda registrada no preço da produção cafeeira no pós- crise de 1929 e seu impacto na economia paulista e brasileira²⁴⁹. Essa moda de viola feita “corridamente” em sextilhas (como a anterior) registra, de forma cômica, as dificuldades dos fazendeiros, declínio do padrão de vida dos mesmos com a crise cafeeira.

Essa canção se aproxima muito da categoria *carnavalização*²⁵⁰ proposta por Bakhtin. Tendo como foco a obra do artista renascentista François Rabelais na Idade Média, o autor ressaltou que tal categoria compõe um dos principais eixos da cultura popular, manifestando-se por meio do riso e agindo criticamente sobre os discursos oficiais e os valores instituídos pelos mesmos.

No caso de Alvarenga e Ranchinho, além da produção de diferentes enunciados a partir de outras linguagens sociais – a Constituição, o divórcio, a crise econômica – a dupla também trabalhou na perspectiva da inversão de valores. Na canção acima, os elementos colocados em seu avesso possui como causa principal, a baixa do produto agrícola e

²⁴⁸ *Idem.*

²⁴⁹ A crise de 1929 não foi a única responsável pelo declínio da economia cafeeira, já que tal fato é resultante do “encarecimento” da produção cafeeira com a utilização de mão-de-obra livre e também do incentivo político e econômico prestado ao setor industrial. Dado o impacto que a crise de 1929 causou na economia mundial e a improbabilidade do financiamento de retenção dos estoques do produto, os efeitos da queda do setor primário brasileiro foram sensivelmente mais percebidos nesse momento.

²⁵⁰ Entende-se por *carnavalização* o conjunto de manifestações que se esboçam com as festas populares, a partir das festas das ruas, das praças públicas, que realizam a utopia em que se invertem os valores, quebram-se as hierarquias e distâncias, destronando as posições oficiais estabelecidas, através de uma linguagem cômica. Ver mais em BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na idade média e no renascimento: contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1996.

concentra-se, sobretudo, em duas figuras sociais – o grande proprietário de terras, produtor de café e o pequeno sitiante, caipira.

A abordagem dessa inversão de valores sociais é realizada a partir da desconstrução de alguns símbolos de status: *comer com o garfo/ colher; andar de automóvel/ ir a pé; residir em São Paulo/ morar no interior, Taubaté; usar chapéu/ boné*. Há também uma prévia constatação de mudança de comportamento e dos papéis sociais, já que a mulher passa a ocupar funções e características masculinas, valores expressos a partir da relação *Josefina/ José* e do verso “*hoje manda é a muier*”. Confira a letra na íntegra:

*O café já deu a baixa
o mercado suspendeu
Não se vende mais café
acabou com os fazendeiro
Com a baixa do café
fazendeiro (inaudível)*

*Esse mundo tá perdido
com a baixa do café
Quem comia com o tal de garfo
hoje come de colhé
Quem andava de automóvel
hoje anda de a pé*

*Quem chamava Josefina
hoje chama Seu José
Quem fumava só charuto
só cigarro de papé
Quem andava de Buick
hoje anda de Chevrolé*

*Quem era gerar
abaixou pra coroné
Quem morava em São Paulo
hoje mora em Taubaté
Quem usava meia fina
hoje não tem meia no pé*

*Quem comia na pensão
hoje o armoço é papé
Quem andava de chapéu
hoje anda de boné
Quem tava pra se casar está
hoje é sem muier*

*Quem era fazendeiro
já com casa no paper
Quem mandava era o dono*

*hoje manda é a muier
Por causa dessa mudança
veio a baixa do café²⁵¹*

Pra agravar a situação econômica mundial, eis que explode, em 1939, a Segunda Guerra Mundial. Em decorrência dos desdobramentos do conflito, há um racionamento forçado da gasolina, começando pelos Estados Unidos e atingindo também o Brasil. Sobre esse *Racionamento de gasolina*, a composição feita por Capitão Furtado e Palmeira e gravada pela dupla traz, com um humor debochado, a falta que esse e outros produtos básicos tiveram no mercado brasileiro da época, além de sugerir, segundo Franklin Martins, algumas soluções para o problema: automóveis movidos a ar/vento e a álcool. A canção é encerrada com a saída sugerida no período, o uso do gasogênio.

*A crise da gasolina
Já tem dado o que falar
Vou dizer alguma coisa
Que eu já pude observar
Quem andava de artomóvi
Acha cara a gasolina
Pra mor do racionamento
Hoje vai é na botina*

*Com a farta da gasolina
Muita gente virou atreta
Hoje tão fazendo força
Andando de bicicleta
Quem tinha barriga gorda
Hoje tem barriga fina
Os coitado têm sofrido
Com a crise da gasolina*

*Nosso povo é bem ordero
Vai se colocar na fila
Leve o tempo que levar
Guenta firme e não estrila
Eu também entrei na fila
Esperei um dia inteiro
Pois perciso gasolina
Para ponhá no meu isqueiro*

*Os chofé que são casado
E namora nas esquinas
Chega em casa atrasado
Diz que fartô gasolina*

²⁵¹ **A baixa do café.** In: ODEON. N° 11374. 08/1936. 78 rotações. Lado B. 02:50. Remasterizado por *Ao chiado brasileiro*.

*Pra esses moços granfinos
Perseguido de muié
Chegou a vez de dizê
Eu quero ver é a pé*

*Eu tô queimando as pestana
Estudando um novo invento
O artomóvi jangada
Inspirado a catavento
Eu peguei álcool motor
e ponhei no calhambeque
Ele saiu cambaiando
Ficou num baita pileque*

*Eu num ligo pra essa crise
Deixe os outros que se amole
Hoje em vez de automóvel
Eu vou é andar de trole
Bem dizem que o brasileiro
É povo que tem engenho
Em lugar da gasolina
Inventaram o gasogênio²⁵²*

Desacreditados com as insistentes quedas e o encarecimento da produção cafeeira, e, motivados pela onda da modernidade, os governantes buscaram, desde o fim do século XIX e início do XX, promover políticas de industrialização, investindo parte dos lucros do produto agrícola em fábricas de tecidos e de calçados, instaladas nos grandes centros urbanos – São Paulo e Rio de Janeiro. A partir dos anos 1930, o governo passou a investir maciçamente no setor industrial, regulamentando as relações de trabalho e destinando sua atenção à produção de bens duráveis. Nos anos 1940, têm-se a criação de várias empresas estatais, entre elas a Companhia Siderúrgica Nacional (1940), a Companhia Vale do Rio Doce (1942), a Fábrica Nacional de Motores (1943) e a Hidrelétrica do Vale do São Francisco (1945).

Alvarenga e Ranchinho também adentraram nesse contexto, prontificando-se a comentar sobre a desvalorização da moeda nacional, o mil réis, cuja causa concentrou-se na crise da prática cambial adotada ainda em fins do século XIX, a política do encilhamento, essa que, segundo o historiador Vitor Amorim buscava suprir a falta de circulação da moeda no país:

o governo pôs em prática uma política de incentivo à emissão de papel moeda. Historicamente associado ao nome do ministro da Fazenda Rui Barbosa, o programa buscava contornar o problema da falta de dinheiro para

²⁵² **Racionamento de gasolina.** In: LP Monumento da música popular brasileira. *Op. cit.* Faixa 4. 2'32''.

pagar os trabalhadores assalariados - cujo número havia aumentado sensivelmente com o fim da escravidão e a imigração de mão-de-obra livre - e viabilizar o processo de industrialização nacional²⁵³.

Porém, com a crise internacional provocada pela queda da bolsa de valores de Nova York, a desvalorização dos mil-réis entrou em um estado crítico em virtude do “surto inflacionário, provocado pela injeção excessiva de dinheiro na economia”²⁵⁴. Assim, em 1942, durante o Estado Novo, Getúlio Vargas promoveu a tão esperada reforma monetária, essa que já se fazia necessária desde os tempos de Washington Luís, durante a República Velha.

Capitão Furtado, Palmeira, Piraci (compositores), Alvarenga e Ranchinho (intérpretes), motivados pela novidade da política monetária nacional, pegaram carona nessa história contando-a através da música. A canção *Você já viu o Cruzeiro?*, gravada pela dupla em 1942, anuncia aos seus ouvintes a introdução da nova moeda nacional - o Cruzeiro, equivalente a um mil réis - e “seu fiote”, o centavo.

A inspiração dessa moda veio de uma anterior, escrita pelo próprio Alvarenga e lançada, em 1938, juntamente com o seu parceiro da época, o Bentinho. Tratava-se da *Moda da Moeda*, canção na qual seu compositor, Alvarenga, propunha uma reflexão irônica acerca do valor do trabalho *versus* o valor do dinheiro, estabelecendo uma narrativa comparativa a partir das moedas nacionais não só do Brasil, mas também de outros países – Itália, França, Argentina, Portugal e Espanha. Vale a pena conferir essa moda:

*Vanceis prestem bem sentido no caso que eu vô contá
Eu já tive na Itália conheci muitos lugar
E também já fui na França, na Argentina e Portugal*

*Lá na Itália o dinheiro intê parece mentira
A gente trabaia muito pra ficá numa invira
Vancê véve do trabaio em vez de dinheiro Lira*

*Quem morre de trabaia é o povo de Lisboa
São uns marti do trabaio mas num trabaiam à toa
Pois no fim são coroado com casudo²⁵⁵ sem coroa*

*Lá na França corre um Franco que é difíci de encontrá
Os francês tão procurano Franco por tudo lugar*

²⁵³ ANGELO. Vitor Amorim. Política econômica tentou impulsionar a educação. Dossiê História do Brasil - Encilhamento. Disponível em <http://educacao.uol.com.br/historia-brasil/encilhamento-politica-economica-tentou-impulsionar-a-industrializacao.jhtm>.

²⁵⁴ *Idem*.

²⁵⁵ Em referência a moeda portuguesa da época, o Escudo.

Mais quem qué ganhá um Franco vai na Espanha pra guerreá

*Na Argentina quem trabaiá não sai do trabaio ileso
Além de sair cansado do trabaio ele sai teso
Depois de tanto trabaio ele vai carregá Peso*

*No Brasil dinheiro é nota e o Franco é dos guerreiro
A coroa é pra quem morre, nacional ou estrangeiro
Quem tem Peso é muito gordo, Peso é não ter dinheiro²⁵⁶*

Semelhante a Alvarenga, *Você já viu o Cruzeiro?* também embarcou numa espécie de viagem “numismática”. Aproveitando-se de algumas ideias e rimas da canção anterior, seus compositores acrescentaram novos destinos a essa aventura, já que não poderiam deixar de mencionar algumas peculiaridades próprias daquele momento histórico, ou seja, as forças políticas da Segunda Guerra Mundial, representadas pela Alemanha, Estados Unidos, Inglaterra e Rússia. Além disso, a dupla também faz menção a moeda peruana *Inti*, uma homenagem ao deus-sol inca *Apu inti*. O ápice dessa canção concentra-se em seu desfecho: a utilização da expressão emblemática do capitalismo *time is money* ao se referir a moeda nacional do *Tio Sam*.

*A pergunta do momento
É se já viu o Cruzeiro.
Eu seu fiote centavo
Que são o novo dinheiro
Não se chama mais o rico
De sujeito endinheirado
Pois agora é dizê
Fulano é encruzeirado*

*Eu tive veno no banco
O nome da dinheirama
E vi em vários países
Como o dinheiro chama
Português é de Escudo
Inti para o peruano
O russo véve de Rublo
E de Lira o italiano*

*Tem certas coisas absurda
Como a moeda lá da estranja
Mais é rico quem tem Peso
Sua vida é uma canja
É assim na nossa terra*

²⁵⁶ *Grifo meu.* ALVARENGA E BENTINHO. **Moda da Moeda.** In: ODEON - 1938. 78 rotações. Lado A. 2'43''. Remasterizado por *Ao chiado brasileiro*.

*Quem tem Peso é azarado
Na Argentina e outras parte
Quem tem fortuna é pesado*

*O dinheiro lá da Espanha
Tem o nome de Peseta
E lá na pobre Alemanha
É que a coisa anda preta
Os alemão me dá pena
Eu tenho dó dos coitado
Dinheiro deles é Marco
Esse povo tá marcado*

*Lá nos Estados Unido
As coisas é bem deferente
Dinheiro graúdo é Dólar
Dinheiro miúdo é Cent
E quem não tem Cent sente
Que é triste viver sem nada
Mas quando a gente tem Cent.
Já tem a vida assentada*

*Ansin passa em revista
O dinheiro doutras terra
Vamos agora dar um pulo
Lá na grande Inglaterra
Tem o Cent, tem a Libra
Para cobrir o mundo inteiro
E o ditado “Time is Money”
Inté tempo é dinheiro²⁵⁷*

Alvarenga e Ranchinho não se limitaram somente a uma visão “macroscópica” da cena cidadina do país. Além do papel dos políticos, a dupla também abordou algumas figuras de expressividade social e familiar, como é o caso do advogado e da mulher. A utilização desses sujeitos era estabelecida através da relação com a modernidade, seja essa representada por seus símbolos, o bonde, por exemplo, pela ideia do letramento ou da educação formal e também pelos novos costumes adquiridos com a “modernidade”.

Na satirização dos costumes urbanos, Alvarenga e Ranchinho oscilam sua verve humorística, acenando ora para o deboche, ora para a sutileza irônica. A *Moda dos devogado* é um exemplo disso. Trabalhando numa perspectiva semelhante a *Moda da Constituição*, ao som de uma moda de viola, a dupla faz uma música sobre o código penal, adicionando situações engraçadas e controversas do cotidiano, cantadas e contadas na voz “inocente” desses caipiras. A base da canção concentra-se em alguns artigos do *Código Penal* brasileiro,

²⁵⁷ *Grifo meu. Você já viu o cruzeiro?* In: LP Monumento da música popular brasileira. *Op. cit.* Faixa 5. 2’36”.

criado pelo decreto-lei n ° 2848, por Getúlio Vargas, 7 de dezembro de 1940²⁵⁸. Essa é a *Moda dos devogado*, apresentada em um dos aclamados programas de auditório de Alvarenga e Ranchinho na Rádio Nacional do Rio de Janeiro.

Alvarenga: Ô cumpadi, diz que tá cheio de devogado aí, vamo mexê com os devogadi?

Ranchinho: Óia lá viu, é meio perigoso, hein cumpadi! Bão...

A: Ué, por quê?

R: Ah, devogado é (*inaudível*)

A: Não tenho medo de devogadi não!

R: Ué, não tem não cumpadi?

A: Uai, eu também tenho diploma.

R: Ó, mai diploma de que, uai?

A: Ah, eu sou deformado (...)

R: Ara! (*inaudível*)

A: Sô sim!

R: Deformado em quê?

A: Eu tava estudando o prefessô chegô perto de mim e falou: Vancê tá tanto tempo aí ocupano lugar, toma o diploma, vai embora. [*risos*] Do meu caso têm muitos aí. [*risos*] Agora eu não, eu não gosto de devogadi não, sabe?

R: Não, né cumpadi?

A: Eu não gosto de devogadi não sabe? Devogado é meio... né cumpadi? É meio... de aprontá uma boa, sabe?

R: É??!!

A: Advogadi... é!

R: O quê???

A: Bão, vamo cantá, não vamo mexê.

R: Já vai mexê mesmo né cumpadi? [*risos*] (*inaudível*)

*Nóis agora vai mostrar
que também nós é iletrado
cantando ca nossa viola
a moda dos devogado.*

*Dos crime contra a vida
miór não vi nenhum
se chama homicídio simpre
artigo 121*

R: Uai que artigo é esse cumpadi? 121...

A: 121?

R: É!

A: Prexempre.

R: Prexempre.

A: Vancê dá um tiro no coração da vítima, né. Ela morre imediatamente. É homicídio simpre²⁵⁹.

²⁵⁸ O código penal vigente no Brasil ainda é o mesmo, porém algumas alíneas e artigos foram revogados, outros acrescidos ou ainda tiveram textos substituídos.

R: Uai...

A: Agora se a bala atravessa o pulmão, o esôfago... É um homicídio cumpricado.

R: Uai, mais por quê?

A: Porque o legista não fica sabendo se a vítima morreu do coração, do pulmão ou do tiro. *[risos]*

R: Peraí, que morreu morreu?

A: Tá morto.

*Outro artigo do código
que dá prisão de seis méis
é abandono de incaipaz,
artigo 133*

R: Uai que artigo é esse, cumpadi?

A: 133?

R: É.

A: Prexempre.

R: Prexempre.

A: Vancê é casado né?

R: Casado.

A: Sua muié abandona vancê dizem que vancê é incaipaz.²⁶⁰ *[risos]*

R: Mas peralá cumpadi... incaipaz de quê? *[risos]*

A: Nós não tem parágrafi pra explicativo, né? *[risos]* Você tá rindo ou tá engasgado? *[risos]*

*Sobre o direito de marca
e de sua violação
é o 191
o artigo em questão.*

R: Uai, o que é o direito de marca, hein cumpadi?

A: Isso qué dizê produto de marca abusivamente imitada que possa induzir em confusão²⁶¹.

R: Uai, não entendi não.

A: Prexempre.

R: Prexempre.

A: Vancê põe no rótulo: fábrica de seda vegetar marca Leão. Vancê ta fraudulentano produto de seda vegetar com a marca de animar.

²⁵⁹ “Capítulo I – **Dos crimes contra a vida. Homicídio simples.** Art. 121 – Matar alguém: Pena - reclusão, de 6 (seis) a 20 (vinte) anos. (...) **Homicídio qualificado.** § Se o homicídio é cometido: I - mediante paga ou promessa de recompensa, ou por outro motivo torpe; II - por motivo fútil; III - com emprego de veneno, fogo, explosivo, asfixia, tortura ou outro meio insidioso ou cruel, ou de que possa resultar perigo comum; IV - à traição, de emboscada, ou mediante dissimulação ou outro recurso que dificulte ou torne impossível a defesa do ofendido; V - para assegurar a execução, a ocultação, a impunidade ou vantagem de outro crime: Pena - reclusão, de 12 (doze) a 30 (trinta) anos”. Código Penal Brasileiro. Disponível em: <http://edutec.net/Leis/Gerais/cpb.htm>

²⁶⁰ “**Abandono de incapaz.** Art. 133 - Abandonar pessoa que está sob seu cuidado, guarda, vigilância ou autoridade, e, por qualquer motivo, incapaz de defender-se dos riscos resultantes do abandono (...)” *Idem.*

²⁶¹ Esse artigo foi revogado por um decreto-lei em 1996. No Código de 1940, o texto tratava-se, na verdade, do artigo 192: “**Violação do direito de marca.** Art. 192 - Violar direito de marca de indústria ou de comércio: I - reproduzindo, indevidamente, no todo ou em parte, marca de outrem registrada, ou imitando-a, de modo que possa induzir em erro ou confusão (...)” *Idem.*

R: Ah, bão!
 A: Entendeu?
 R: Não [risos].
 A: Ô farta de ingnorância!

*Outro artigo do códio
 que intribuidade sustenta
 violação de domicio
 artigo 150.*

R: Uai que artigo é esse, cumpadi? 150?
 A: Isso qué dizê: entrar e permanecer crandestinamente em casa aeia²⁶².
 R: Casa aeia? [risos] Casa aeia?
 A: Prexempre.
 R: Prexempre.
 A: Vancê chega na vossa sua casa, né? Encontra sua muié abraçada com um cara estranho. Vancê é crandestino. [risos]
 R: E qual é a pena?
 A: Aí não tem pena, cê avança pra ripadera e resolve o causo ali mermo. [risos]
 R: Mas peraí, e se ele for mai forte do que eu?
 A: Se ele for mais forte, vancê põe o chapéu na cabeça, sai assuviando a muié do padeiro²⁶³. [risos]

*Aqui nós terminemo
 o códio penar
 quem quisé dois devogado
 é só nós percurar!!!
 [aplausos]²⁶⁴*

Assim como a *Moda da Constituição*, a música possui uma estrutura diferente: a forma das estrofes é feita em quadra, ao contrário da maioria das modas de viola da dupla que são realizadas em oitava. O “encurtamento” das estrofes justifica-se pelo intervalo estabelecido entre a canção e a anedota, ou seja, entre o diálogo dos personagens e os versos cantados.

A moda também é embalada pelos risos e aplausos da plateia que se divertia no auditório da Rádio Nacional com a apresentação da dupla. Utilizando-se de um vocabulário e

²⁶² “**Violação de domicílio.** Art. 150 - Entrar ou permanecer, clandestina ou astuciosamente, ou contra a vontade expressa ou tácita de quem de direito, em casa alheia ou em suas dependências (...)” *Idem*.

²⁶³ O trecho faz menção ao sucesso do carnaval de 1942 *A mulher do padeiro*, composta por Nicola Bruni, J. Piedade e Germano Augusto, gravada em 1941, pelos artistas Joel e Gaúcho. Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. In: <http://www.dicionariompb.com.br/joel-e-gaúcho/discografia>

²⁶⁴ Embora essa canção não tenha sido gravada, ela foi divulgada não só nos programas de auditório que Alvarenga e Ranchinho executavam na Rádio Nacional, como também no cinema, em especial, no filme *Abacaxi Azul*, de 1943. Essa comédia, produzida no Rio de Janeiro por Wallace Downey, tinha como seus protagonistas Alvarenga e Ranchinho, esses que faziam o papel de advogados na película. *Moda dos devogadi*. In: Collector-s Editora. *Assim era o rádio. Alvarenga e Ranchinho. n° 2.* 18/03/47.

sotaque próprio, antes mesmo de iniciar a moda, Ranchinho fala a seu parceiro que não tem medo de advogado não, pois também possui diploma, sendo assim *deformado*. Na idéia de falar formado, Ranchinho utiliza-se da palavra *deformado*, o que, por sua vez, dá outro sentido à sua fala. Isso acontece também na *Moda da Constituição*, quando Alvarenga expressa a seu parceiro: “*Eu era analfabeto. Estudei, hoje eu só deformado*”.

A *Moda dos devogadi* estabelece uma desconstrução do status social da figura “diplomada”, que trabalha e conhece bem o Código Penal – o advogado. Essa crítica é tecida através da fala caricaturizada dos caipiras, ou seja, por pequenas modificações das palavras para a atribuição de novos sentidos e significados.

Outro caso semelhante a esse está localizado nos versos “*nóis agora vai mostrar/ que também nós é iletrado.*” Mais uma vez, *iletrado* revela outro sentido também imbuído de crítica à figura dos advogados e da educação e do letramento formal, acenando assim um posicionamento favorável ao caipira, tidos como “ignorantes”. Segue a música e eles vão apresentando o código penal, explicando-o por meio de alguns elementos retirados do próprio cotidiano, fornecendo, dessa forma, graça e divertimento ao seu público.

Geralmente, na sátira de costumes, os elementos cômicos se expressam pela ideia de negação de algo ou pelo papel exercido por um anti-herói. No caso de Alvarenga e Ranchinho esses papéis se concentravam na negação da modernidade ou na configuração daquilo que se apresentava como anti-moderno. No caso da canção acima o próprio personagem utilizado pela dupla, o caipira, expressa essa anti-modernidade. Assim, o efeito cômico obtido ocorre através da utilização do recurso de justaposição, sendo o mesmo estabelecido entre a expressividade do caipira e do advogado naquele meio social.

Sobre o papel feminino, Alvarenga e Ranchinho produziram uma série de canções: *A mulher e o telefone* (1937), *A mulher e o rádio* (1938), *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)²⁶⁵. Essas modas de viola, de uma forma geral, buscavam associar os novos e diferentes papéis sociais assumidos pelas mulheres com alguns elementos da cena social moderna,

²⁶⁵ Para uma análise mais detalhada, selecionei apenas as canções *A muié e o rádio*, *Você não era assim* e *A mulher e o bonde* já que, no geral, as canções trazem a reflexão sobre as mesmas questões, isto é, a sátira dos “novos” costumes femininos.

tratando-as, por vezes, de uma forma sexualizada, objetivada e marcada por seu valor doméstico.

Esse é o caso da moda de viola *A mulher e o rádio*, de 1938. Escrita em parceria com Chiquinho Sales a canção traz a mulher para a cena radiofônica, fornecendo assim uma comicidade que se concentra no recurso utilizado para a produção do riso: o rebaixamento de características e atitudes femininas, estabelecido através da comparação com o funcionamento do aparelho do rádio.

*Muié dos 14 ano
Inté 16 é galena
Pra entende 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
Esse já não dão mais nada
Esse rádio tão antigo
Tá com a várvula já cansada
Dos oitenta pros noventa
Tão raro que inté dá dó
Acaba inté desmontano
Tá bão pra ir pro brechó²⁶⁶*

²⁶⁶ **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*.

Em *A mulher e o bonde*, de 1939, a lógica humorística utilizada é semelhante, ou seja, o riso se configura justamente pelas características negativas atribuídas aos personagens, distinguindo-se o agente selecionado para a comparação: o bonde.

*A muier é como o bonde
Que são iguar no serviço
A mulher corre perigo
E o bonde tem pricipício
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*

*Muíé véia sorterona
Cara de grande amargura
Vem na rua passeando
Mostrando sua feiúra
É um bonde bem barato
É um bonde cara-dura²⁶⁷*

Enquanto a primeira canção é sustentada através da comparação entre a “funcionalidade” sexual feminina em relação ao rádio, na segunda verificam-se outros recursos empregados para o rebaixamento do personagem. Em *A mulher e o bonde*, o processo de acentuação de características trabalha não só com a questão sexual, mas também

²⁶⁷ **A mulher e o bonde.** In: ALVARENGA E RANCHINHO. ODEON - Nº 11808. 12/1939. 78 rotações. Lado B. 2º54”. Remasterizado por *Ao chiado brasileiro*.

com distinções de estado civil – *casada e solteira* - e peculiaridades do corpo feminino - *mulher gorda e mulher feia*.

Os comportamentos femininos dos novos tempos também aparecem na produção da dupla. Sobre a mulher “moderna”, como eles próprios a chamavam nos programas de rádio, a dupla tratou a questão da mudança de comportamento das pessoas que aquele período de transformações estava proporcionando. Em um dos programas de auditório da Rádio Nacional do Rio de Janeiro feito pela dupla, é Ranchinho quem conta um “causo” sobre sua nova mulher, essa que é uma verdadeira Amélia, mas diferente em alguns aspectos.

Ranchinho: - Ah, mas eu casei outra veziz.

Alvarenga: - O quê?

Ranchinho: - Casei!

Alvarenga: - Outra veziz?

Ranchinho: - Agora casei com uma muié que é uma verdadeira Amélia.

Alvarenga: - Ah, que nada!

Ranchinho: - É.

Alvarenga: - Ah...

Ranchinho: - Imagina vancê que eu casei e levo a merma vida de sorteiro.

Alvarenga: - Ah!

Ranchinho: - O mermo rejumi. (risos)

Alvarenga: - O mermo rejumi?!?

Ranchinho: - É...

Alvarenga: - Muito bem!

Ranchinho: - Fico até tarde da noite na rua chego em casa uma, duas, três.

Até quatro horas da minhã eu tenho chegado em casa.

Alvarenga: - E sua muié não fala nada, cumpadi?

Ranchinho: - Não, ela chega depois de mim. (risos)

Alvarenga: - Ah, bom! Então tá explicado o negócio né?!²⁶⁸

Nesse caso, o humor se expressa por meio do contraste entre mudanças e permanências nos costumes, entre o velho e o novo. Há a continuidade da *mulher-Amélia*, entendida por Ranchinho, como aquela dedicada exclusivamente aos cuidados domésticos, mas, ao mesmo tempo, verifica-se que o comportamento da nova companheira assinala também uma mudança. Ela ainda se dedica aos cuidados da casa e do marido, porém seu universo não se limita mais somente ao espaço privado. Desse modo, o lazer, a rua ou o espaço público, passou a ganhar importância na vida dessas mulheres, sobretudo, das donas de casa.

O samba “sério” *Você não era assim*, feito em parceria com José Fernandes e lançado em 1936, trabalha, de forma mais explícita, essa mudança nos modos femininos. A alteração

²⁶⁸ Collector-s Editora. *Assim era o rádio. Alvarenga e Ranchinho. n° 2.* 11/03/47.

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 antes atribuídas ao homem. O caráter mais “ajuizado” da canção se justifica pelo uso discreto do recurso cômico, esse que se limita a expressar o contraste entre os costumes novos e antigos, deixando de lado, assim, a propriedade risível que perpassa a maioria da produção da dupla: o dialeto caipira caricaturizado.

Na produção de Alvarenga e Ranchinho, a caricaturização da fala caipira se faz mais presente em composições ligadas mais ao gênero musical do campo, como em modas de viola, cateretês, emboladas, entre outros. No samba – e outros ritmos urbanos como valsas, tangos, marchinhas carnavalescas compostos por Alvarenga – a cidade é tomada em outros sentidos, já que propõe uma visualização mais precisa de seus espaços físicos - *a Penha circular*, no caso dessa música, e também das relações sociais estabelecidas nos mesmos.

[Refrão]
Que razão tem você
Pra falar mal de mim
Você está pensando que é gente
Você antigamente não era assim

Quero que você me diga
[Refrão]

Lá da 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 a cidade

Que razão tem você
[Refrão]
Quero que você me diga
[Refrão]

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 vintém²⁶⁹

²⁶⁹ Você não era assim. IN: ALVARENGA E RANCHINHO. *Violeiro Triste. Op. cit.* Faixa 04. 2'43''.

Na queixa estabelecida pelo marido, o eu lírico da canção, é possível encontrar orações que acenam diretamente para essa mudança comportamental: *você antigamente não era assim, você tá 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 a cidade*. O marido, no desfecho da canção, solicita que sua companheira volte a ser como era antes, ou melhor, *trate de se endireitar*.

Os novos tempos trouxeram também novas virtudes femininas. A passividade, submissão, doçura que antes a caracterizaram não se apresentam mais suficientes para a mulher-moderna. Essa maior “liberdade” também está intrínseca aos acontecimentos dos anos de 1930 e 1940. Ela reflete a conquista feminina do direito ao voto e de se candidatar a cargos públicos. Esses novos posicionamentos sociais alcançados pelas mulheres influenciariam também no aumento de sua vaidade, esse último incentivado pelas indústrias de cosméticos e pelas “estrelas” do rádio e cinema.

Na produção artística de Alvarenga e Ranchinho, ao tomar o humor como conjunto analítico de significados verifica-se que tal categoria ultrapassa a concepção restrita de “um estado de espírito”, abrangendo, dessa forma, um sentido mais amplo, de “visão de mundo”.²⁷⁰ A relação entre o cômico e a canção se expressa e ultrapassa o discurso textual orientado pela paródia e a sátira. Formas rítmicas e a performance caricatural da dupla forneceram graça a sua produção, difundindo-se ora de forma fina, sutil, ora pelo deboche e pelo escracho.

Ao trabalhar as diferentes formas de expressão da música popular, tornou preciso percebê-las e compreendê-las não como produtos culturais de uma determinada época, mas como um processo social constitutivo de sujeitos, e nesse caso, por Murilo Alvarenga, Diésis dos Anjos Gaia e a figura do caipira, utilizada enquanto personagem. A dupla, marcada em sua historicidade, refletiu e estabeleceu considerações a partir da articulação estabelecida entre suas experiências culturais e sociais.

Levando-se em conta essas nuances do social, tornou-se preciso “superar” os aspectos negativos atribuídos ao universo radiofônico e fonográfico, uma vez que as mudanças verificadas na música caipira nos anos de 1930 e 1940 expressaram-se através das relações estabelecidas com o movimento de popularização e desenvolvimento do rádio e do disco,

²⁷⁰ “O humor não é um estado de espírito, mas uma visão de mundo” SALIBA, Elias Thomé. *Op. cit.* p. 15.

esses que, longe de descaracterizar o gênero musical, incentivou suas potencialidades artísticas, ou, nas palavras de Vinci de Moraes:

Contrastando e ultrapassando as análises mais pessimistas, apocalípticas e negativas sobre os meios de comunicação (...) é possível aproximar-se do núcleo central das relações entre música popular e meios eletrônicos, levando em conta justamente as sutilezas de suas ambigüidades e contradições (...) as relações entre a produção musical popular e o rádio em desenvolvimento e expansão foram também, de diversas formas, bastante positivas, criativas, inventivas e duradouras, marcando definitivamente a história da cultura e da música popular brasileira²⁷¹.

Dessa forma, ao invés de negar a modernidade, os caipiras-urbanos Alvarenga e Ranchinho se apropriaram da mesma, tratando com um faro muito refinado os elementos políticos, sociais e citadinos, excedendo a superficialidade das questões e adentrando em suas problemáticas. O campo, nesse caso, se revela implicitamente, uma vez que se manifestava através da caracterização física e psicológica de seu representante (o caipira), expresso em sua personalidade, roupas, atitudes, comportamentos e sotaques. Assim, a sabedoria intuitiva e apurada do personagem criado permitiu a aproximação entre seu criador - os artistas; o objeto passível ao riso – a vida urbana; e seus receptores - o público, superando a sensação do estranhamento imediato entre esses sujeitos e localidades tão distintas – o campo e a cidade -, transformando-a em humor.

²⁷¹ MORAES, José Geraldo Vinci de. *Op. Cit.* p. 91.

Considerações finais

*Sábio é o homem que chega a ter
consciência de sua ignorância.*

Barão de Itararé

A euforia criada em torno do modernismo se traduz, em sua essência, pelo anseio pelo “novo”. Sua imagem é representada por meio de linguagens, estilos, códigos, sistemas de normas e de significações. Acredita-se que, para se alcançar o “novo”, é preciso superar e esquecer o antigo, o velho, o ultrapassado, o anterior. Para tanto, torna-se necessário o estabelecimento de uma modernidade, essa que se evidencia enquanto projeto de ação daquilo que se quer fazer moderno. O cumprimento das metas traçadas nesse plano realizar-se-iam, assim, por meio de práticas modernizantes.

Essa explicação se faz necessária para “desembaralharmos as cartas” que estavam na mesa dos anos de 1930 e 1940. O projeto de modernidade do período se caracterizou pela busca do progresso. O carro-chefe rumo ao progresso era conduzido pelas elites dominantes, políticas e intelectuais, essas que buscavam edificar a nação segundo os moldes europeus.

Para realizar tal empreitada, a ação normativa escolhida fora a modernidade: tudo aquilo que não viesse a atendê-la era considerado como desvio e, portanto, não era incorporado. Muitos foram os sujeitos excluídos desse projeto de construção de nação. O caipira foi um desses *desviantes*. Habitante do interior paulista, o homem do campo representava aquilo que as elites da *Belle Époque* se esforçavam em esquecer: o passado oligárquico e rural, marcado pela experiência da escravidão.

A seleção da passagem pronunciada por Alvarenga e Ranchinho não foi aleatória, visto que revela importantes considerações sobre sua produção artística e também sobre o bojo dessas questões em voga no período analisado. Por meio da fala de seu personagem, o caipira, Alvarenga e Ranchinho anunciam a prerrogativa vigente dos anos de 1930 e 1940 – “Sem ordi não há porgueço!”

Na produção artística da dupla o caipira armou-se, para o ataque ou sua defesa, através de seu dialeto. O jogo estabelecido entre as palavras e as letras transformava-se, ao mesmo tempo, em humor e crítica. O complemento do anúncio emitido por Alvarenga e Ranchinho – “nóis sêmo disordero” – apresenta a dualidade inerente ao personagem de sua produção, bem como revela a ciência de seus criadores sobre todo esse movimento histórico:

- a) Desordeiro enquanto a imagem do caipira visto por seus estereótipos, como símbolo do atraso e, portanto, elemento dispensado dessa “nova” ordem, tido como “empecilho” ao progresso;
- b) A conscientização acerca da condição marginal do caipira na sociedade, do seu comportamento desviante e a exploração desse elemento como importante recurso de permissividade, favorecendo-os, artisticamente, para o estabelecimento de impressões e críticas ao projeto de modernidade.

Aos poucos, o caipira anunciado pela linguagem peculiar e caricaturizada de Alvarenga e Ranchinho, ganharia a cidade. A tensão social resultante desse processo transformou-se no próprio componente artístico da dupla, já que possibilitou a convivência e a interlocução de valores entre o *novo* e o *velho*, o *campo* e a *cidade*, o *caipira* e o *citadino*. Na articulação entre o elemento cultural (a música) e o social (aspectos da vida urbana e rural), a produção artística de Alvarenga e Ranchinho revelou um processo histórico marcado por conflitos, ambiguidades, permanências e rupturas.

Imersos num meio artístico heterogêneo e diverso musicalmente, Alvarenga e Ranchinho optaram pela inserção da matriz humorística em suas produções – a *crítica musical* - procurando, dessa forma, colocar-se em relevo diante do “enxame de caipira que começou a surgir”²⁷², ao conceber alguns espaços fundamentalmente urbanos - o rádio e o disco - como uma “janela” cultural aberta, por Cornélio Pires, ao gênero musical caipira.

Assim, a incipiente indústria do rádio e do disco nos anos de 1930/40 foi entendida aqui a partir dessas mesmas oportunidades artísticas que tais espaços - ainda não totalmente estruturados - forneceram aos seus personagens, via profissionalização, reconhecimento e amadurecimento artístico.

Muitas canções gravadas nos Lps e outras regravadas nos discos remasterizados apresentam-se como o ponto de origem, a raiz das questões contadas e cantadas nos programas radiofônicos, ou então como o complemento dessas, fornecendo, assim, certa sequência ou lógica temática em sua produção. Dos temas ligados ao mundo rural, a referência ao campo e a “preferência” pela moda de viola evidenciada em suas primeiras gravações, a produção artística de Alvarenga e Ranchinho passaria a incorporar e a explorar cada vez mais elementos, ritmos, melodias e temáticas do mundo urbano.

²⁷²ALVARENGA E RANCHINHO. *Programa Ensaio*. TV Cultura 1973.

Esse processo de amadurecimento resultaria grandes sucessos e primorosas produções expressos pelo humor mórbido de *Romance de uma caveira*, de 1940 e *Drama de Angélica*, lançada em 1942. Essa canção possui uma composição singular. Dividida em quatro atos, o canto tétrico de Angélica é apresentado num jogo de proparoxítonas, recurso esse que sempre é lembrado pela experiência de Chico Buarque de Hollanda em *Construção*.

Assim, a dupla transpôs os limites musicais e temáticos impostos ao gênero rural – a música caipira – valendo-se das mais diversas influências – circo, teatro de revistas, rádio e cinema – para encontrar seu próprio espaço não só no cenário artístico, mas também na vida urbana que se configurava.

Com a “abertura” do universo radiofônico e fonográfico, o uso do humor como matriz de linguagem da produção de Alvarenga e Ranchinho foi fundamental, pois possibilitou a própria construção da identidade artística da dupla e, por sua vez, garantiu sua “sobrevivência” frente aos pré-conceitos citadinos acerca da figura do caipira. Assim, não há como se falar de música caipira nesse período sem pensar na influência que tais instrumentos exerceram no desenvolvimento e diversificação da mesma, já que o rádio e a música popular formaram, ao longo dos anos de 1930 e 1940, uma “dupla notável”²⁷³, influenciando-se mutuamente.

Influenciados pelas representações literárias de Monteiro Lobato e Cornélio Pires em torno da figura do caipira, a dupla se contrapôs a representação mais popular desse personagem – o Jeca Tatu, redesenhando os traços “defeituosos” atribuídos a ele – preguiça, feiúra, indolência e ignorância – transformando-os em sagacidade e esperteza. Assim como o criador do Jeca, a produção artística de Alvarenga e Ranchinho também estabeleceu uma denúncia social. Porém, ao contrário do escritor, a dupla não lançou o caipira à sua própria sorte, vitimizándolo, mas propôs uma reflexão sobre o caráter excludente do projeto nacionalista moderno.

²⁷³ *Idem.*

REFERÊNCIAS

1)FONTES

PROGRAMAS RADIOFÔNICOS

Collector-s Editora. *Assim era o rádio. Alvarenga e Ranchinho. nº 1.* Patrocinador *Rhum Creosotado*. Programas dos dias 25/02/47 e 04/03/1947. Locutor Jorge Curi.

Collector-s Editora. *Assim era o rádio. Alvarenga e Ranchinho. nº 2.* Patrocinador *Rhum Creosotado*. Programas dos dias 11/03/47 e 18/03/1947. Locutor Jorge Curi.

Collector-s Editora. *Assim era o rádio. Alvarenga e Ranchinho. nº 3.* Patrocinador *Rhum Creosotado*. Programas dos dias 03/06/1947 e 17/06/1947. Locutor Jorge Curi e Cesar de Alencar.

Collector-s Editora. *Assim era o rádio. Alvarenga e Ranchinho. nº 4.* Patrocinador *Mendaco*. Programas dos dias 03/12/1948; 10/12/1948; 17/12/1948 e 24/12/1948. Locutor Celso Guimarães e Reinaldo Costa.

DISCOGRAFIA BÁSICA

a)78 Rotações

ALVARENGA E RANCHINHO. ODEON - 1938. Remasterizado por *Ao chiado brasileiro*.

_____. ODEON - Nº 11776. 10/1939. Remasterizado por *Ao chiado brasileiro*.

_____. ODEON - Nº 11808. 12/1939. Remasterizado por *Ao chiado brasileiro*.

_____. ODEON - Nº 11374. 08/1936. Remasterizado por *Ao chiado brasileiro*.

_____. ODEON - Nº 11969. 03/1941. Remasterizado por *Ao chiado brasileiro*.

_____. ODEON - Nº 12.195. 09/1942. Remasterizado por *Ao chiado brasileiro*.

_____. ODEON - Nº 12.269. 02/1943. Remasterizado por *Ao chiado brasileiro*.

_____. ODEON - Nº 12.748. 01/1947. Remasterizado por *Ao chiado brasileiro*.

Collector-s Editora. *Assim era o rádio. Alvarenga e Ranchinho. nº 1.* Seleções.

Instituto Moreira Sales. Disponível em <http://ims.uol.com.br/>. Acervo José Ramos Tinhorão.

MÚSICAS POLÍTICAS DO BRASIL. *O Brasil na Guerra.* 78 rotações. Projeto Som na caixa. Franklin Martins – Conexão Política.

_____. *Revolução Constitucionalista e Estado Novo (1931-1943).* 78 rotações. Projeto Som na caixa. Franklin Martins – Conexão Política.

b)LPs

ALVARENGA E RANCHINHO. RCA CAMDEN, 1971.

_____. *Os milionários do riso.* RCA CAMDEN, 1973.

LP ALVARENGA E RANCHINHO. *Os Milionários do Riso.* RGE, 1968.

LP *Documentos sonoros - Nosso século.* Abril cultural: 1980.

LP Monumento da música popular brasileira, *Alvarenga e Ranchinho*, lançado pelo EMI-Odeon, em 1977, reedição dos principais sucessos da dupla.

c)CDs

ALVARENGA E RANCHINHO. *Bis sertanejo.* EMI Music: 2000. Remasterizado.

_____. *Luar do Sertão.* BMG/RCA. 1997. Remasterizado.

_____. *Raízes Sertanejas.* Microservice: 1998. Remasterizado.

_____. *Violeiro Triste.* Gravadora Revivendo, 2004. Remasterizado.

CHITÃOZINHO E XORORÓ. *Grandes clássicos sertanejos II - Acústico.* Skyblue: 2007.

AUDIO VISUAL

ALVARENGA E RANCHINHO. *Programa Ensaio.* Apresentação: Rolando Boldrin. TV Cultura. 1973.

PERIÓDICOS

Almanaque Brasil. Causos de Rolando Boldrin. In:
<http://www.almanaquebrasil.com.br/causos-de-rolando-boldrin/20634/>

Revista do Rádio, ano VIII, nº 331, 14.01.1956. Matéria: Alvarenga tem mais de um Ranchinho. p. 30-31.

Revista Sertaneja - Ano II - nº 17 - agosto de 1959. Alvarenga e Ranchinho, "Os milionários do riso" (capa).

ESCRITA

Código Penal Brasileiro. Disponível em: <http://edutec.net/Leis/Gerais/cpb.htm>

Constituições do Brasil (1824; 1891; 1934; 1937; 1946; 1967; 1969) São Paulo: Ed. Atlas, 1979.

BIOGRAFIAS, MEMÓRIAS E OBRAS LITERÁRIAS

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3ª ed. São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL, 1972.

AGUIAR, Renato Conde. *Almanaque da Rádio Nacional*. Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2007.

COSTA, Maria Cristina Castilho. *Censura, repressão e resistência no Teatro Brasileiro*. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2008.

Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em:
<http://www.dicionariompb.com.br/moda-de-viola>

Enciclopédia da música brasileira: *erudita, folclórica e popular*. São Paulo, Art Ed., 1977

Enciclopédia da música brasileira: *sertaneja*. São Paulo: Art Editora; Publifolha, 2000.

- FERREIRA, Leonardo da Costa. Lobato versus Pires: Uma discussão sobre o lugar do caipira no futuro da República. In: **Anais do XIII Encontro de História Anpuh-Rio: Identidades**. Disponível em: <http://www.encontro2008.rj.anpuh.org/resources/content/anais>
- FERRETE, J. L. *Capitão Furtado: viola caipira ou sertaneja?* Rio de Janeiro: FUNARTE, Instituto Nacional de Música, Divisão da Música Popular, 1985.
- FIGUEIREDO, Cláudio. *As duas vidas de Apparício Torelly*, Ed. Record, RJ, 1987.
- FREIRE, Paulo de Oliveira, *Eu nasci naquela serra: A história de Angelino de Oliveira*, Raul Torres e Serrinha. São Paulo: Paulicéia, 1996.
- LOBATO, Monteiro. *Conferências, artigos e crônicas*. São Paulo: Brasiliense, 1959 (Obras completas de Monteiro Lobato, v. 15).
- _____. *Mr. Slang e problema vital*. São Paulo: Brasiliense, 1959 (Obras completas de Monteiro Lobato, v. 8).
- _____. *O problema vital*. São Paulo. Sociedade de Eugenia de São Paulo, 1918.
- _____. *Urupês*. São Paulo: Brasiliense, 1959. (Obras completas de Monteiro Lobato, v. 13).
- LOPES, Israel. *Turma Caipira Cornélio Pires: os pioneiros da “Moda de Viola” em 1929*. 1999.
- MOURA, Flávio; NIGRI, André. *Adoniran Barbosa – Se o senhor não tá lembrado*. São Paulo: Boitempo, 2002, Coleção Paulicéia.
- NEPOMUCENO, Rosa. *Música caipira: roça ao rodeio*. São Paulo: Ed. 34, 1999.
- PIRES, Cornélio. *Continuação das estrambóticas aventuras do Joaquim Bentinho (o queima-campo)*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1929.
- _____. *Conversas ao pé do fogo: estudinhos, costumes, contos, anedoctas, scenas da escravidão*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1987.
- _____. *Scenas e paisagens da minha terra (musa caipira)*. São Paulo: Monteiro Lobato & C., 1921.
- RODRIGUES, Sônia M. B. *Jararaca e Ratinho, a famosa dupla caipira*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983.

2) BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor. A indústria cultural. In: COHN, Gabriel (org.). *Theodor Adorno*. São Paulo: Ática. (Col. Grandes Cientistas Sociais). 1986.

_____; W. & HORKHEIMER, M. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ALBERTI, Verena. *O riso e o risível: na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na idade média e no renascimento: contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1996.

_____. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. 4 ed. São Paulo: Editora Unesp, 1998.

BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica. In *Os pensadores – história das grandes idéias do mundo ocidental*, vol. XLVIII. São Paulo: Abril Cultural, 1975.

BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação da comicidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BOURDIEU, P. A ilusão biográfica. In: AMADO, J. e FERREIRA, M. M. *Usos e abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 2006.

_____. *Escritos de educação*. Petrópolis: Vozes, 1998.

_____. *O Poder Simbólico*. Lisboa/Rio de Janeiro: Difel/Bertrand Brasil, 1989.

BURNIER, L. O. *A arte de ator: da técnica à representação elaboração, codificação e sistematização de ações físicas e vocais para o ator*. São Paulo: PUC, 1994 (Tese, Doutorado em Cultura e Semiótica).

CALDAS, Waldenyr. *Sociologia da comunicação: música sertaneja e indústria cultural*. São Paulo: Ed. Nacional, 1979.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad. Heloísa P. Cintrão e Ana Regina Lessa. 2.ed. São Paulo: Edusp, 1998.

CANDIDO, Antonio. *Os parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida*. 2 ed. São Paulo: Duas Cidades, 1971.

CARLINI, Álvaro. *Cachimbo e maracá: o catimbó da Missão* (1938). São Paulo: CCSP, 1993.

COELHO, Cláudio N. P. *Mídia e poder na sociedade do espetáculo*. Revista Cult. Ed. 154, 07/02/2011. Disponível em <http://revistacult.uol.com.br/home/2011/02/midia-e-poder-na-sociedade-do-espetaculo>

CYTRYNOVICZ, Roney. *Guerra sem guerra: a mobilização e o cotidiano em São Paulo durante a Segunda Guerra Mundial*. São Paulo: Editora USP.

Dicionário Sociológico Básico. Disponível em: <http://eebdomjoaquim.blogspot.com/2009/04/dicionario-sociologico-basico.html>

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DUARTE, Geni Rosa. Risos de muitos sotaques: o humorismo no rádio paulistano (1930-1950). In: *ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte*. V. 9, nº 15, 2007, p. 182-195.

_____. *Múltiplas vozes no ar: o rádio em SP nos anos de 30 e 40*. Tese de Doutorado. PUC/São Paulo, 2000.

_____. Música popular brasileira e tradição: as apropriações do regional (São Paulo/Rio de Janeiro 1900-1940). *Seculum – Revista de História*. [14] João Pessoa. jan./jun. de 2006.

_____. Os sons de São Paulo: a atividade radiofônica paulista nos anos 1930/1940. In: *Revista de História Regional*, 8 (2): 9-47, Inverno 2003.

Enciclopédia Britânica Online. Clown. In: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/122466/clown>

FENERICK, José Adriano. *Nem do morro nem da cidade: As transformações do samba e a indústria cultural (1920-1945)*. São Paulo: Annablume, FAPESP, 2005.

HAUSSEN, Dóris Fagundes. *Rádio e Política: tempos de Vargas e Perón*, Porto Alegre: EdiPUC-RS. 2º edição. 2001.

LEITE, Sylvia Helena Telarolli der Almeida. *Chapeús de palha, panamás, plumas e cartolas: a caricatura na literatura paulista (1900-1920)*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1996.

MACHADO, Maria Clara Tomaz. (Re) significações culturais no mundo rural mineiro: o carro de boi - do trabalho ao festar (1950-2000). *Revista Brasileira de História*. São Paulo: ANPUH, vol.26. n° 51, jan./jun. 2006, p.37.

MAIA, Marta Regina. A diversidade musical do rádio paulistano nas décadas de 30 a 50. In: *V Congresso Nacional de História das Mídias*. São Paulo: Intercom, 2007.

MARTINS, José de Souza. 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.

_____. Música sertaneja de inspiração caipira. O voo do cuitelinho. *O Estado de S. Paulo*, 14/02/10.

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.

_____. *Metrópole em sinfonia – História, Cultura e Música popular na São Paulo dos anos 30*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

MOREIRA, Sonia Virgínia. *O rádio no Brasil*. Rio de Janeiro: Rio Fundo Editora, 1991.

OLIVEIRA, Allan de Paula. Música caipira e humor. *Revista Repom, número 3*. In: <http://www.repom.ufsc.br/repom3/oliveira.htm>.

OLIVEIRA, Lucia Lippi de. Do caipira picando fumo a Chitãozinho e Xororó, ou da roça ao rodeio. *REVISTA USP*, São Paulo, n.59, p. 232-257, setembro/novembro 2003, p. 247.

ORTIZ, Fernando. *Contrapunteo Cubano del Tabaco y el Azúcar*. Jesus Montero Editor, La Habana, 1940.

PAIVA, S. C. *Viva o Rebolado! Vida e Morte do Teatro de Revista Brasileiro*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1991.

POZENATO, José Clemente. *Processos culturais: reflexões sobre a dinâmica cultural*. Caxias do Sul: EDUCS, 2003.

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

_____. *Revista E (Encontros) O riso do Brasil*. nº 65 - out 2002 - ano 9. Disponível em http://www.sescsp.org.br/sesc/revistas/revistas_link.cfm?Edicao_Id=4&Artigo_ID=1935&ID_Categoria=1994&reftype=2

SANDERS, Roberto. *O Brasil na mira de Hitler: a história do afundamento dos navios brasileiros pelos nazistas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

SAROLDI, Luiz Carlos e MOREIRA, Sonia Virginia. *Rádio Nacional: o Brasil em sintonia*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

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

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

_____. *Pequena história da música popular brasileira: da modinha à canção de protesto*. Petrópolis: Vozes, 1974.

_____. *Pequena história da música popular brasileira: da modinha ao tropicalismo*. São Paulo: Art. Editora, 1986.

VELOSO, Mônica Pimenta. *Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo*. Rio de Janeiro : Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, 1987.

VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista no Brasil: dramaturgias e convenções*. São Paulo: Pontes: Editora Universidade de Campinas, 1991.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

_____. *Cultura e Sociedade (1780-1950)*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965.

_____. *Marxismo e literatura*. São Paulo: Paz e Terra, 1979.

_____. *O campo e a cidade na História e na Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1973.

ANEXO

DISCOGRAFIA DE ALVARENGA E RANCHINHO²⁷⁴*78 ROTAÇÕES***ALVARENGA E RANCHINHO****05/1936 - ODEON - Nº 11342**

A - Itália e Abissínia (Alvarenga, Ranchinho e Capitão Furtado)

B - Liga das Nações (Alvarenga e Ranchinho)

06/1936 - ODEON - Nº 11354

A - Meu Coração (Capitão Furtado, Alvarenga e Ranchinho)

B - Futebol (Ranchinho, Alvarenga e Capitão Furtado)

08/1936 - ODEON - Nº 11374

A - Repartindo um Boi (Alvarenga, Ranchinho e Capitão Furtado)

B - A Baixa do Café (Alvarenga, Ranchinho e Capitão Furtado)

10/1936 - ODEON - Nº 11394

A - Lição de Geografia (Alvarenga, Ranchinho e Capitão Furtado)

B - A Moda do Beijo (Alvarenga, Ranchinho e Capitão Furtado)

12/1936 - ODEON - Nº 11420

A - Você não é Meu Tipo (Miguel Bauso e José Fernandes)

B - Você não era Assim (José Fernandes)

09/1936 - VÍCTOR - Nº 34092

A - Circuito da Gávea (Alvarenga, Ranchinho e Capitão Furtado)

B - Liga dos Bichos (Alvarenga, Ranchinho e Capitão Furtado)

11/1936 - VÍCTOR - Nº 34109

A - Os Olhos da Mulher (Ariowaldo Pires, Alvarenga e Ranchinho)

B - Vida do Zé Luiz (Ariowaldo Pires, Alvarenga e Ranchinho)

02/1937 - VÍCTOR - Nº 34149

A - Vida de um Condenado (Ariowaldo Pires, Alvarenga e Ranchinho)

²⁷⁴ Essa discografia foi retirada do site Recanto Caipira. Sua utilização se justifica pelos detalhes das informações prestadas, essas que se apresentam bastante completas conforme levantamento realizado durante a pesquisa. Algumas informações foram acrescentadas.

B - Chalé Furtado (Ariowaldo Pires, Alvarenga e Ranchinho)

04/1937 - ODEON - Nº 11460

A - Caboclo Viajado (Capitão Furtado)

B - Adoração

06/1937 - ODEON - Nº 11477

A - Balão (Alvarenga e Ranchinho)

B - Roda na Fogueira (Ranchinho e Alvarenga)

07/1937 - ODEON - Nº 11493

A - Moda do Solteirão (Capitão Furtado, Alvarenga e Ranchinho)

B - Desafio (Alvarenga, Ranchinho e Capitão Furtado)

08/1937 - ODEON - Nº 11499

A - Araponga (Alvarenga, Ranchinho e Capitão Furtado)

B - Luar (Ranchinho e Alvarenga)

09/1937 - ODEON - Nº 11509

A - Papagaiada (Alvarenga, Ranchinho e Capitão Furtado)

B - Seu Macário (José Gonçalves)

10/1937 - ODEON - Nº 11523

A - Calango (Alvarenga, Ranchinho e Capitão Furtado)

B - Rancho Abandonado (Capitão Furtado, Ranchinho e Alvarenga)

11/1937 - ODEON - Nº 11533

A - Lá Vem a Gabriela (Adaptação: Peterpan e Manoel Queirós)

B - Bocage (Alvarenga e Ranchinho)

11/1937 - ODEON - Nº 11536

A - Candinha Doida (Adaptação: Loreto Conti)

B - Pepinela (Antenógenes Silva e Murilo Alvarenga)

12/1937 - ODEON - Nº 11548

A - Seu condutor (Alvarenga, Ranchinho e Herivelto Martins)

B - Sereia (Murilo Alvarenga e Ranchinho)

03/1937 - VÍCTOR - Nº 34159

A - Boi Amarelinho (Raul Tôrres)

B - A Moda dos Meses (Capitão Furtado)

05/1937 - VÍCTOR - Nº 34169

A – Italianinha

B - Violeiro Triste (Alvarenga e Ranchinho)

06/1937 - VÍCTOR - Nº 34178

A - Devo e Não Nego (José Gonçalves e Dirigan Gonçalves)

B - Sinhá Rita (Heitor Silva e Pedro Paraguassu)

07/1937 - VÍCTOR - Nº 34186

A - Semana de Caboclo (Ariowaldo Pires, Alvarenga e Ranchinho)

B - A Mulher e o Telefone (Ariowaldo Pires, Alvarenga e Ranchinho)

1938 – ODEON

A - Loja Americana

B - Tudo em "P"

02/1938 - ODEON - Nº 11570

A - Que Horas São? (Alvarenga e Ranchinho)

B - Linda Veneza (Silvino Neto e Plínio Bretas)

06/1938 - ODEON - Nº 11604

A - Mandamentos de Caboclo (Alvarenga e Ranchinho)

B - Carnaval Carioca (Ranchinho e Alvarenga)

ALVARENGA E BENTINHO

1938 – ODEON

A - Moda da Moeda (Alvarenga)

B - Moda da Carta (Alvarenga)

1938 – ODEON

A - Numa Noite de Luar (Alvarenga e Bentinho)

B - Paquetá (Alvarenga)

1938 – ODEON

A - Bombeiro (Alvarenga e Bentinho)

B - Oh Bela! (Capitão Furtado e Peterpan)

1939 – ODEON

A - É de Colher (João Mundo, César Brasil e Augusto Garcez)

B - Quando a Saudade Vem

1939

A - Mania de Futebol (Alvarenga e Bentinho)

B - Moreninha (Alvarenga e Bentinho)

1939 – ODEON

A - O Mundo é das Muié (Alvarenga e Bentinho)

B - Superstição - (Alvarenga e Bentinho)

ALVARENGA E RANCHINHO**05/1939 - ODEON - Nº 11721**

A - Saudades de Ouro Preto (Adaptação: Alvarenga)

B - Adeus Paióça (Fausto Vasconcelos)

06/1939 - ODEON - Nº 11725

A - Modos de Cumprimentar (Alvarenga, Ranchinho e Capitão Furtado)

B - Repartindo Papo (Capitão Furtado, Ranchinho e Alvarenga)

07/1939 - ODEON - Nº 11735

A - Os Presidentes (Alvarenga e Ranchinho)

B - Chapéu de Paia (Ranchinho e Alvarenga)

08/1939 - ODEON - Nº 11748

A - Psicologia dos Nomes (Alvarenga, Ranchinho e Capitão Furtado)

B - Caboclo Triste (Condesinha, Ranchinho e Alvarenga)

09/1939 - ODEON - Nº 11757

A - O Divórcio Vem Aí (Ranchinho e Alvarenga)

B - Nós em Buenos Aires (Alvarenga e Ranchinho)

10/1939 - ODEON - Nº 11773

A - Morena, Minha Morena (Alvarenga e Ranchinho)

B - Despertar de Minha Vida (Alvarenga e César Cruz)

10/1939 - ODEON - Nº 11776

A - A Mulher e o Rádio (Chiquinho Sales, Alvarenga e Ranchinho)

B - Casamento da Miquelina (Chiquinho Sales, Ranchinho e Alvarenga)

11/1939 - ODEON - Nº 11783

A - Moda de Guerra (Alvarenga e Ranchinho)

B - Alegria de Carreiro (Zéquinha Torrese Neco)

11/1939 - ODEON - Nº 11790

A - Musga Estrangeira (Ranchinho, Alvarenga e Chiquinho Sales)

B - Nóis no Rio (Alvarenga e Ranchinho)

12/1939 - ODEON - Nº 11799

A - Quem Quer Meu Papagaio? (Osvaldo Santiago e Roberto Roberti)

B - Ferdinando (Ranchinho e Alvarenga)

12/1939 - ODEON - Nº 11808

A - Por Vós (Alvarenga e Ranchinho)

B - A Mulher e o Bonde (Ranchinho e Alvarenga)

01/1940 - ODEON - Nº 11804

A - Lá Vem o Trem (Osvaldo Santiago e Roberto Roberti)

B - Marcha dos Bairros (Ranchinho e Alvarenga)

02/1940 - ODEON - Nº 11823

A - Cai Fora Pato (Ranchinho e Alvarenga)

B - Intão, Inté (Alvarenga e Ranchinho)

03/1940 - ODEON - Nº 11831

A - Romance de uma caveira - (Chiquinho Sales, Alvarenga e Ranchinho)

B - Muié pra Cada Um (Alvarenga e Ranchinho)

04/1940 - ODEON - Nº 11839

B - Telefone Cruel (Antenógenes Silva e Ernâni Campos)

04/1940 - ODEON - Nº 11842

A - Seresta (Newton Teixeira, Alvarenga e Ranchinho)

B - Gaúcho de Lei (Alvarenga, Ranchinho e José Bernardes)

05/1940 - ODEON - Nº 11852

A - Minas Gerais (Zé do Norte)

B - Dona Felicidade ((Alvarenga e Ranchinho)

06/1940 - ODEON - Nº 11864

A - Não Posso Deixar de Te Amar, Oh Guiomar (Ranchinho e Alvarenga)

B - Arta do Argodão (Alvarenga e Ranchinho)

06/1940 - ODEON - Nº 11865

A - Sindicato das Galinhas (Ranchinho e Alvarenga)

B - Moda dos Poetas (Chiquinho Sales, Alvarenga e Ranchinho)

07/1940 - ODEON Nº 11873

A - Desafio de São João (Tia chiquinha, Alvarenga e Ranchinho)

B - Tempinho Bão (Fausto Vasconcelos)

08/1940 - ODEON - Nº 11880

A - Carta da Namorada (Ranchinho e Alvarenga)

B - Tenderê (Alvarenga e Ranchinho)

09/1940 - ODEON - Nº 11894

A - Brasileiro Apaixonado (Georges Moran e Osvaldo Santiago)

B - Leonor (Chiquinho Sales, Ranchinho e Alvarenga)

10/1940 - ODEON - Nº 11904

A - Quem Inventô o Trabaio (Ranchinho e Alvarenga)

B - A Muié e o Cinema (Alvarenga e Ranchinho)

1940 – ODEON

A - Bala-lá-i-cá (G. Posford, Alvarenga e Ranchinho)

B - Dinheiro Novo

11/1940 - ODEON - Nº 11918

A - Bala-la-i-cá (G. Posford, Alvarenga e Ranchinho)

B - Três é Demais (Popeye)

12/1940 - ODEON - Nº 11930

A - Moda dos Ispique (Chiquinho Sales, Ranchinho e Alvarenga)

B - Lencinho Paulista (Alvarenga e Ranchinho)

12/1640 - ODEON - Nº 11935

A - Suzana (Ranchinho e Alvarenga)

B - Melhorou Muito (Chiquinho Sales e Alvarenga)

01/1941 - ODEON - Nº 11942

A - Ó Minha Mãe (Alvarenga e Ranchinho)

B - Pode Sê ou Tá Difício? (Ranchinho e Alvarenga)

02/1941 - ODEON - Nº 11949

A - Ó que Coisa Horrível (Vicente Paiva e Haníbal Cruz)

B - Caveira - (Alvarenga e Ranchinho)

02/1941 - ODEON - Nº 11966

A - Tragédia de uma Careca - (Ranchinho e Alvarenga)

B - Pega o Pito (Alvarenga e Ranchinho)

03/ 1941 - ODEON - Nº 11967

A - Ave Maria (Jonas Neves e Erothides de Campos)

B - Carreiro Bão (Alvarenga e Ranchinho)

03/1941 - ODEON - Nº 11969

A - Moda dos Cantores (Chiquinho Sales, Ranchinho e Alvarenga)

B - Minha Toada (Alvarenga e Ranchinho)

05/1941 - ODEON - Nº 11982

A - Bandeira do Brasil (J. S. Guimarães, Alvarenga e Ranchinho)

B - A Mulher e a Carta (Alvarenga, Ranchinho e Capitão Furtado)

06/1941 - ODEON - Nº 11998

A - Solta o Busca-Pé (Ranchinho e Alvarenga)

B - A Fogueira Tá Queimando (Alvarenga e Ranchinho)

07/1941 - ODEON - Nº 12.009

A - A Muié e o Relógio (Ranchinho e Alvarenga)

B - Marreco no Terrêro (Zéquinha Reis)

08/1941 - ODEON - Nº 12.024

A - Valsa das Palmas (Ranchinho e Alvarenga)

B - Baiana em Hollywood (Newton Teixeira e Cristóvão de Alencar)

09/1941 - ODEON - Nº 12.031

A - Viajante Namoradô (Juquinha)

B - Moda dos Adjetivos (Alvarenga, Ranchinho e Chiquinho Sales)

10/1941 - ODEON - Nº 12.052

A - Olha a Chuva (Alvarenga e Peterpan)

B - Chora Morena (Alvarenga e Rui Martins de Carvalho)

11/1941 - ODEON - Nº 12.061

A - A Filha do Motoqueiro (Ranchinho e Alvarenga)

B - Casinha de Paia (Alvarenga e Ranchinho)

12/1941 - ODEON - Nº 12.079

A - Noite de Natal (Newton Teixeira e Murilo Alvarenga)

B - Meu Presente (Ranchinho e Alvarenga)

01/1942 - ODEON - Nº 12.102

A - Dança do Chegadinho (Ranchinho e Alvarenga)

B - Tinha Gente Assim (Raul Longras e Amaro Silva)

02/1942 - ODEON - Nº 12.103

A - Quer Tomar Alguma Coisa (Newton Teixeira e Cristóvão de Alencar)

B - Jangadeiro (Alvarenga e Ranchinho)

03/1942 - ODEON - Nº 12.124

A - Valsa do Assobio (Ranchinho e Alvarenga)

B - As Três Festas (Alvarenga e Ranchinho)

06/1942 - ODEON - Nº 12.156

A - Inauguração do Bonde (Alvarenga e Ranchinho)

B - Conferência Sobre o Casamento (Ranchinho e Alvarenga)

09/1942 - ODEON - Nº 12.195

A - Moda da Guerra (Alvarenga e Ranchinho)

B - Racionamento de Gasolina (Palmeira e Capitão Furtado)

10/1942 - ODEON - Nº 12.202

A - Tico-Tico no Fubá (Vamos Dançar Comadre) - (Alvarenga e Zequinha de Abreu)

B - Sapateia (Alvarenga e Ranchinho)

11/1942 - ODEON - Nº 12.219

A - O Drama da Angélica (M. G. Barreto)

B - Moda do Casamento (Alvarenga e Chiquinho Sales)

12/1942 - ODEON - Nº 12.237

A - Fado da Loucura (Chiquinho Sales e Alvarenga)

B - Massaranduva (Alvarenga e Ranchinho)

01/1943 - ODEON - Nº 12.248

A - Uma Noite na Urca (Alvarenga e Ranchinho)

B - Vamos Arrastá o Pé (Chiquinho Sales e Alvarenga)

02/1943 - ODEON - Nº 12.269

A - Abaixo o Chope (Alvarenga e Grande Otelo)

B - Três a Zero (Alvarenga e Paulo Barbosa)

03/1943 - ODEON - Nº 12.272

A - Não me Conte (Alvarenga e Ranchinho)

B - Isto Não é no Brasil (Paulo Barbosa e Osvaldo Santiago)

03/1943 - ODEON - Nº 12.284

A - Torpedeamento (Ranchinho e Alvarenga)

B - Ai que Rico (Chiquinho Sales e Alvarenga)

04/1943 - ODEON - Nº 12.286

A - Moda dos Papos (Alvarenga e Ranchinho)

B - Profecia Caipira (Ranchinho e Alvarenga)

06/1943 - ODEON - Nº 12.314

A - Arte de Namorá (Alvarenga e Ranchinho)

B - Tem Macuco no Imborná (Alvarenga e Boanerges Guedes)

08/1943 - ODEON - Nº 12.337

A - Malvada Minha (Ranchinho, Alvarenga e Laurindo de Almeida)

B - Vingança (Paulo Lebrão)

09/1943 - ODEON - Nº 12.357

A - Sempre no Meu Coração (Kim Gannon, Ernesto Lecuona, Ranchinho e Alvarenga)

B - Manolita (Capitão Furtado e Léo Daniderff)

10/1943 - ODEON - Nº 12.362

A - Namoração (Alvarenga e Ranchinho)

B - Casamenteiro (Ranchinho e Alvarenga)

11/1943 - ODEON - Nº 12.376

A - A Farra dos Três Patetas (Petit, Capitão Furtado e Palmeira)

B - Você Já Viu o Cruzeiro? (Piraci, Palmeira e Capitão Furtado)

12/1943 - ODEON - Nº 12.387

A - Canta Gaúcha (Capitão Furtado e Palmeira)

B - Quando me Dissestes Adeus (Capitão Furtado e Orlando Puzolo)

01/1944 - ODEON - Nº 12.401

A - Como Vai o Velho? (Ranchinho e Alvarenga)

B - Passarinho Voou (Alvarenga e Ranchinho)

02/1944 - ODEON - Nº 12.412

A - Oh! Boy! Oh! Boy! (Ranchinho e Alvarenga)

B - Seu Dotor (Alvarenga e Ranchinho)

1944 – ODEON

- A - Jogo da Douradinha (Alvarenga e Ranchinho)
B - Feche a Porta e Leve a Chave (Ranchinho e Alvarenga)
03/1944 - ODEON - Nº 12.423
- A - Jogo da Douradinha (Alvarenga e Ranchinho)
B - Eh... São Paulo (Alvarenga e Ranchinho)
04/1944 - ODEON - Nº 12.434
- A - Fla-Flu (Ranchinho e Alvarenga)
B - Conversa das Coisas (Alvarenga e Ranchinho)
05/1944 - ODEON - Nº 12.442
- A - Ritinha da Conceição (Ranchinho e Alvarenga)
B - Adeus Mariazinha (Fausto Vasconcelos)
06/1944 - ODEON - Nº 12.449
- A - Moda dos Livros (Ranchinho e Alvarenga)
B - Fogo no Canaviar (Alvarenga e Ranchinho)
07/1944 - ODEON - Nº 12.461
- A - Homem Pesado (Alvarenga e Chiquinho Sales)
B - Moda dos Dotô (Chiquinho Sales e Alvarenga)
08/1944 - ODEON - Nº 12.473
- A - Vila de Manda Saia (Alvarenga e Ranchinho)
B - Dona Feia (Ranchinho e Alvarenga)
09/1944 - ODEON - Nº 12.483
- A - Mundo Virado (Fausto Vasconcelos)
B - ABC do Violeiro (Ranchinho e Alvarenga)
10/1944 - ODEON - Nº 12.498
- A - Aquela Flor (Ranchinho e Alvarenga)
B - Apelido dos Jogadores (Rail Tôrres e Palmeira)
11/1944 - ODEON - Nº 12.507
- A - Garrote Aimoré (Capitão Furtado e Alvarenga)
B - Moda do Amor (Alvarenga e Ranchinho)
12/1944 - ODEON - Nº 12.527
- A - Mexicana (Ranchinho e Alvarenga)
B - Eu Sou Casado em Casa (Alvarenga, Ranchinho e Cadeete)

01/1945 - ODEON - Nº 12.520

A - Amor Gramaticar (Alvarenga e Ranchinho)

B - Pra se Amá uma Muié (Ranchinho e Alvarenga)

02/1945 - ODEON - Nº 12.545

A - Meu Boi Morreu (Grande Otelo e Alvarenga)

B - Dois Marujos (Alberto Ribeiro e Alcyrr Pires Vermelho)

03/1945 - ODEON - Nº 12.559

A - História do Jorginho (Capitão Furtado)

B - O Caipira é Vosso Amigo (Capitão Furtado)

04/ 1945 - ODEON - Nº 12.563

A - Moda dos Provérbios (Ranchinho e Alvarenga)

B - Suspira Meu Coração (Alvarenga e Ranchinho)

05/1945 - ODEON - Nº 12.576

A - Moda dos Ventos (Alvarenga e Ranchinho)

B - Casa Destelhada (Ranchinho e Alvarenga)

06/1945 - ODEON - Nº 12.588

A - Meu Macho Tordio (Alvarenga e Ranchinho)

B - Vila Esperança (Ranchinho e Alvarenga)

07/1945 - ODEON - Nº 12.597

A - A Muié e a Carne (Ranchinho e Alvarenga)

B - Serenata Trágica (Alvarenga e Ranchinho)

10/1945 - ODEON - Nº 12.628

A - Documento de Caboclo (Irmãos Laureano)

B - Quem Será o Homem (Chiquinho Sales e Alvarenga)

11/1945 - ODEON - Nº 12.640

A - Tempo de Eleição (Ranchinho e Alvarenga)

B - De Boca Aberta (Irmãos Laureano)

12/1945 - ODEON - Nº 12.653

A - O Ratinho Desobediente (Gramuri)

B - A Casinha do Sabiá (Gramuri)

01/1946 - ODEON - Nº 12.658

A - Com Mulher Quero Sossego (Ranchinho e Alvarenga)

B - A Canção do Condutor (Alvarenga e Felisberto Martins)

02/1946 - ODEON - Nº 12.675

A - Lá na Minha Terra (Alvarenga e Ranchinho)

B - Desafio de Perguntas (Chiquinho Sales e Alvarenga)

03/1946 - ODEON - Nº 12.683

A - Morena Dengosa (Ranchinho e Alvarenga)

B - Jogo do Bicho (Alvarenga e Ranchinho)

05/1946 - ODEON - Nº 12.687

A - Morena Minha Morena (Ranchinho e Alvarenga)

B - Bastião (Fausto Vasconcelos e Quilinho)

06/1946 - ODEON - Nº 12.701

A - Festa de São João (Alvarenga e Ranchinho)

B - Vou Comprar uma Casinha (Ranchinho e Alvarenga)

08/1946 - ODEON - Nº 12.711

A - Briga de Velhos (Alvarenga e Ranchinho)

B - Viola de Pinho (Ranchinho e Alvarenga)

110/1946 - ODEON - Nº 12.722

A - Fazenda de Montes Claros (De Moraes e Alvarenga)

B - Canta Sabiá (Alvarenga e Ranchinho)

11/1946 - ODEON - Nº 12.733

A - Essa "Porka" é Minha (Chiquinho Sales e Alvarenga)

B - Caboclo Violeiro (J. Portella e De Moraes)

01/1947 - ODEON - Nº 12.746

A - Salada Política (Alvarenga e Ranchinho)

B - Caboclo Forgazão (Ranchinho e Alvarenga)

01/1947 - ODEON - Nº 12.748

A - A Charanga do Flamengo (Felisberto Martins e Fernando Martins)

B - Cheiro Bom (Alvarenga e Ranchinho)

05/1947 - ODEON - Nº 12.775

A - Coquetel de Anúncios (Paulo Queiroz e Alvarenga)

B - Anedota de Bocage (Alvarenga e Ranchinho)

07/1947 - ODEON - Nº 12.787

A - Meu Perdigueiro (Alvarenga e Ranchinho)

B - Bota a Cana Pra Moer (Ranchinho e Alvarenga)

09/1947 - ODEON - Nº 12.800

A - Casa Minha Gente (Alvarenga e Ranchinho)

B - Manhã Sertaneja (Sebastião Lima e Antônio Valentim)

11/1947 - ODEON - Nº 12.815

A - Rato Guloso (Alvarenga e Ranchinho)

B - Corrida dos Bichos (Ranchinho e Alvarenga)

01/1948 - ODEON - Nº 12.825

A - Foi Sua Filha (Roberto Roberti e Felisberto Martins)

B - A Inca do Peru (Felisberto Martins, Alvarenga e Fernando Martins)

03/1948 - ODEON - Nº 12.840

A - Desafio de Valente (Alvarenga)

B - Mágoas de Carreiro (Pereirinha e Geraldo Costa)

05/1948 - ODEON - Nº 12.852

A - Meu São João (Ranchinho e Alvarenga)

B - Recordando (Pereirinha e Geraldo Costa)

07/1948 - ODEON - Nº 12.859

A - Os Artistas e os Anúncios (Paulo Queiroz e Alvarenga)

B - Parodiando (Nervos de Aço) - (Alvarenga e Lupiscínio Rodrigues)

09/1948 - ODEON - Nº 12.874

A - A Mulher e os Estados (Alvarenga e Ranchinho)

B - Quantas Saudades (Aramizeo de Carvalho e Albertino Miranda)

11/1948 - ODEON - Nº 12.886

A - Valsa dos Cacófatos (Alvarenga e Ranchinho)

B - Marvina (Ranchinho e Alvarenga)

01/1949 - ODEON - Nº 12.897

A - Bebê (Alvarenga)

B - Alvorada (Alvarenga)

03/1949 - ODEON - Nº 12.917

A - A Mulher e a Política (Capitão Furtado, Alvarenga e Ranchinho)

B - As Mulheres e os Escritores (Alvarenga)

05/1949 - ODEON - Nº 12.933

A - Liga dos Bichos (Capitão Furtado, Alvarenga e Ranchinho)

B - Mau Olhado (Ranchinho e Alvarenga)

10/1949 - ODEON - Nº 12.956

A - Caboclo Satisfeito (Alvarenga)

B - Saia Comprida (Alvarenga)

01/1950 - ODEON - Nº 12.974

A - Carnaval na Roça (Péricles e Fernando Martins)

B - Paquetá (Carlito e Paulo Barbosa)

05/1950 - ODEON - Nº 13.009

A - A Muié que eu Queria (Alvarenga e Ranchinho)

B - Rimando Nome (Ranchinho e Alvarenga)

01/1951 - ODEON - Nº 13.085

A - Você Enche (Alvarenga)

B - Glu Glu (Alvarenga e Xerém)

04/1951 - ODEON - Nº 13.118

A - Gabriela (Péricles)

B - Peão Apaixonado (Alvarenga)

06/1951 - ODEON - Nº 13.141

A - Bombardão (Alvarenga e Ranchinho)

B - Manoela (Zéquinha Torres e Alvarenga)

12/1951 - ODEON - Nº 13.205

A - Festa de Aniversário (Alvarenga)

B - Virei Lobisomem (Zéquinha Tôrres e Medela)

01/1952 - ODEON - Nº 13.220

A - Cordão Japonês (Alvarenga e Ranchinho)

B - Tenório (Alvarenga)**03/1952 - ODEON - Nº 13.242**

A - Cabocla Minha Cabocla (Alvarenga)

B - O Mundo Daqui a Cem Anos (Ranchinho e Alvarenga)

05/1952 - ODEON - Nº 13.271

A - O Crime de Uberaba (Ranchinho e Alvarenga)

B - Xô Xô Gavião (Claudionor Cruz e T. de Araújo)

09/1952 - ODEON - Nº 13.329

A - Tico-Tico Veiu de Minas (Zéquinha Torres e Alvarenga)

B - Aquela Flor (Alvarenga e Ranchinho)

10/1952 - ODEON - Nº 13.345

A - Dona Felicidade (Alvarenga e Ranchinho)

B - Brasileiro Feliz (Zéquinha Torres e Alvarenga)

12/1952 - ODEON - Nº 13.358

A - Araguari (Alvarenga e Zéquinha Torres)

B - Siá Petita (Zéquinha Torres e Alvarenga)

01/1953 - ODEON - Nº 13.395

A - Brinco, Brinco (Ranchinho e Alvarenga)

B - Isabel (Alvarenga e Ranchinho)

05/1953 - ODEON - Nº 13.437

A - Baião do Ingá (Ranchinho e Alvarenga)

B - História de um Soldado ((Alvarenga)

07/1953 - ODEON - Nº 13.474

A - Tá... Tá... Tá... (Ranchinho e Alvarenga)

B - Agora é Assim (Calixto e Irmãos Orlando)

09/1953 - ODEON - Nº 13.506

A - Onte Tá Tu? (Calixto e Irmãos Orlando)

B - Valsa das Flores (Alvarenga)

10/1953 - ODEON - Nº 13.545

A - Mister Eco (Belinha Putman e Bill Putman - Versão: Alvarenga)

B - O Balão Encheu (Alvarenga e Ranchinho)

04/1954 - ODEON - Nº 13.615

A - Mariazinha (Alvarenga)

B - Sol da Minha Vida (Alvarenga e Ranchinho)

ALVARENGA E RANCHINHO II

06/1954 - ODEON - Nº 13.677

A - Eh São Paulo (Alvarenga)

B - Polquinha da Vovó (Alvarenga)

08/1954 - ODEON - Nº 13.701

A - Ademar Rendeiro (Alvarenga)

B - Saudade de Ouro Preto (D. P. - Adaptação: Alvarenga)

12/1954 - ODEON - Nº 13.740

A - Greve da Alegria (Arlindo Marques, Roberto Roberti e Wilson Batista)

B - Marcha da Saúva (Roberto Roberti e Arlindo Marques Júnior)

ALVARENGA E RANCHINHO

04/1955 - ODEON - Nº 13.818

A - Tudo Tá Subindo (Alvarenga e Ranchinho)

B - Viagem de Trem (Zéquinha Torres e Alvarenga)

ALVARENGA E RANCHINHO II

09/1955 - ODEON - Nº 13.892

A - Coração de Violeiro (Zéquinha Torres)

B - Canção do Pescador (Alvarenga e Ranchinho)

10/1955 - ODEON - Nº 13.924

A - Maricota (Alvarenga e Ranchinho II)

B - Piu... Piu (Zózimo Ferreira, Ranchinho II e Alvarenga)

06/1956 - ODEON - Nº 13.974

A - Maria das Dores (Ranchinho II e Alvarenga)

B - Dói, Dói (Alvarenga)

06/1956 - ODEON - Nº 14.053

A - Triste São João (Alvarenga)

B - Compadre Como é que Tá Tu (Alvarenga e Ranchinho II)

09/1956 - ODEON - Nº 14.092

A - Parque Santa Terezinha (Alvarenga)

B - Fazenda da Saudade (Ranchinho II e Alvarenga)

11/1956 - ODEON - Nº 14.116

A - Guaratinguetá (Ranchinho II e Alvarenga)

B - Tá no Papo (Irmãos Orlando e Floriano Rios)

02/1957 - ODEON - Nº 14.157

A - Fo-Ron-Fon-Fon (Gadé e Valfrido Silva)

B - João Sem Teto (Arlindo Marques, Roberto Roberti e Wilson Batista)

10/1957 - POLYDOR - Nº 231

A - Coceirinha (Ranchinho, Alvarenga e Geraldo Serafim)

B - Amor Amor (Alvarenga e Ranchinho)

01/1958 - POLYDOR - Nº 244

A - Volta (Geraldo Serafim, Alvarenga e Ranchinho)

B - Cavalinho de Estimação (Ranchinho e Alvarenga)

04/1958 - POLYDOR - Nº 263

A - Bandeira Paulista (Ranchinho e Alvarenga)

B - Viola de Pinho (Alvarenga e Ranchinho)

04/1958 - POLYDOR - Nº 267

A - Tá Bom ou Não Tá (Alvarenga e Ranchinho)

B - Carreiro Bom (Alvarenga e Ranchinho)

04/1958 - POLYDOR - Nº 274

B - Quatro Festas (Alvarenga e Ranchinho)

09/1958 - POLYDOR - Nº 284

A - Joá (Alvarenga, Ranchinho e Geraldo Serafim)

B - Audácia do Bofe (Geraldo Serafim, Ranchinho e Alvarenga)

02/1959 - POLYDOR - Nº 302

A - Palhaço (Ranchinho, Alvarenga e Geraldo Serafim)

B - Sonhador (Alvarenga e Ranchinho)

08/1959 - POLYDOR - Nº 327

A - Japonesinha (Ranchinho e Alvarenga)

B - Maus Caminhos (Alvarenga e Geraldo Serafim)

1961 - CONTINENTAL - Nº 17.865

A - Olha a Cara Dele (Zamba, Ranchinho e Alvarenga)

B - Adivinhão (Alvarenga e Ranchinho)

11/1961 - CONTINENTAL - Nº 18.026

A - Marchinha do Pelé (Alvarenga e Ranchinho)

LPS E CDS

OS MILIONÁRIOS DO RISO - 1957



- 1) **Romance de uma caveira** - Alvarenga, Ranchinho e Francisco Sales
- 2) **Drama de Angélica** - M. G. Barreto
- 3) **Gabriela** - Péricles
- 4) **Valsa das Palmas** - Alvarenga e Ranchinho
- 5) **Baião do Ingá** - Alvarenga e Ranchinho
- 6) **Repartindo um Boi** - Capitão Furtado, Alvarenga e Ranchinho
- 7) **Compadre Como Tá Tu** - Alvarenga e Ranchinho
- 8) **História de um Soldado** - Alvarenga
- 9) **Lua de Fel** - Alvarenga e Ranchinho

O RANCHINHO DO ALVARENGA - 1958



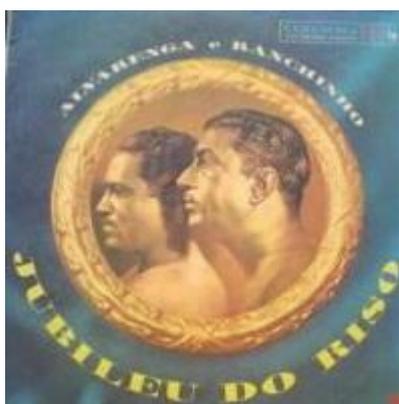
- 1) **Bandeira Paulista** - Alvarenga e Ranchinho
- 2) **Número dos Bichos** -
- 3) **Viola de Pinho** - Alvarenga e Ranchinho
- 4) **Desafio** - Cap.Furtado, Alvarenga e Ranchinho
- 5) **Tá Bom ou Não Tá** - Alvarenga e Ranchinho
- 6) **Fazenda da Saudade** - Alvarenga e Ranchinho
- 7) **Volta** - Alvarenga, Ranchinho e Geraldo Serafim
- 8) **Tá no Papo** - Irmãos Orlando e Floriano Rios
- 9) **Visitando Amigos** -
- 10) **Carreiro Bom** - Antenógenes Silva, Alvarenga e Ranchinho
- 11) **Mariazinha** - Alvarenga
- 12) **Rimando Nome** - Alvarenga e Ranchinho
- 13) **Quatro Festas** - Alvarenga e Ranchinho

ALVARENGA E RANCHINHO - 1960

- 1) **A Carreta** - Alvarenga e Ranchinho
- 2) **O Rosto de Maria** - Alvarenga e Ranchinho
- 3) **Japonezinha** - Alvarenga e Ranchinho
- 4) **Maria Martins Ferreira** - Alvarenga e Ranchinho

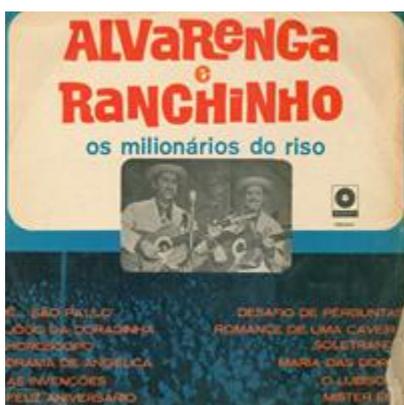
- 5) **Coração de Violeiro** - Alvarenga e Ranchinho
- 6) **Chapéu de Palha** - Alvarenga e Ranchinho
- 7) **Maus Caminhos** - Alvarenga
- 8) **Morena Minha Morena** - Alvarenga e Ranchinho
- 9) **Viola de Pinho** - Alvarenga
- 10) **Como é Bom Viver** - Alvarenga e Ranchinho
- 11) **Carreiro Bom** - Alvarenga e Ranchinho
- 12) **Sonhador** - Alvarenga e Ranchinho

JUBILEU DO RISO - 1961



- 1) **Só Se Rindo** - Alvarenga e Ranchinho II
- 2) **Romance de uma caveira** - Alvarenga, Ranchinho e Chiquinho Sales
- 3) **Repartindo um Boi** - Alvarenga e Ranchinho II
- 4) **Fox da Gargalhada** - Alvarenga e Ranchinho II
- 5) **Maria das Dores** - Alvarenga e Ranchinho II
- 6) **Adelina** - Alvarenga e Ranchinho II
- 7) **Pinga com Limão** - Alvarenga e Ranchinho II
- 8) **Esperidiana** - Alvarenga e Ranchinho II
- 9) **Ranchinho de Paia** - Alvarenga e Ranchinho II
- 10) **Solução** - Alvarenga e Ranchinho II
- 11) **Valsa do Espirro** - Alvarenga e Ranchinho II
- 12) **Fechado pra Balanço** - Alvarenga e Ranchinho II

OS MILIONÁRIOS DO RISO - 1968



- 1) **Ê... São Paulo** - Alvarenga e Ranchinho
- 2) **Jogo da Doradinha** - Alvarenga e Ranchinho
- 3) **Horóscopo** - Capitão Furtado, Alvarenga e Ranchinho
- 4) **Drama de Angélica** - Alvarenga e M. G. Barreto
- 5) **As Ivenções** - Alvarenga e Ranchinho
- 6) **Feliz Aniversário** - Alvarenga e Ranchinho
- 7) **Desafio de Perguntas** - Alvarenga e Ranchinho
- 8) **Romance de uma caveira** - Alvarenga, Ranchinho e Chiquinho Salles
- 9) **Soletrando** - Alvarenga e Ranchinho
- 10) **Maria das Dores** - Alvarenga
- 11) **O Lubisome** - Alvarenga e Zequinha Torres
- 12) **Mister Eco** - Bill e Belinda Putman - Versão: Alvarenga

ALVARENGA E RANCHINHO - 1971 - RCA CANDEM



- 1) **Morena, Minha Morena** - Alvarenga e Ranchinho
- 2) **Dona Felicidade** - Murilo Alvarenga e Diesis dos Anjos
- 3) **Violeiro Triste** - Alvarenga e Ranchinho
- 4) **Palhaço** - Geraldo Serafim, Alvarenga e Ranchinho
- 5) **Romper da Aurora** - Luizinho e Alcides Moraes
- 6) **Adeus Palhoça** - Alvarenga e Ranchinho
- 7) **Saudades de Ouro Preto** - Alvarenga
- 8) **Bandeira do Brasil** - Capitão Furtado e Alvarenga
- 9) **Japonesinha** - Alvarenga e Ranchinho
- 10) **Aquela Flor** - Alvarenga e Ranchinho
- 11) **Volta** - Alvarenga, Delamare Abreu e G. Serafim
- 12) **Saudades Eu Tenho** - Antenógenes Silva e De Moraes

OS MILIONÁRIOS DO RISO - 1973



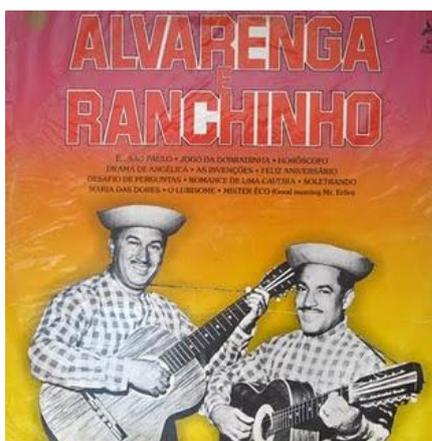
- 1) **Rimando Nome** – Alvarenga
- 2) **Piadas** – Alvarenga
- 3) **Meu Boi** - Girl, John Lennon e Paul McCartney
- Adaptação: Zé Fidelis
- 4) **Piadas** – Alvarenga
- 5) **Só Serindo** - Alvarenga e Ranchinho
- 6) **Piadas** – Alvarenga
- 7) **Trabalhar é Pecado** – Alvarenga
- 8) **Mizerave** – Alvarenga
- 9) **Piadas** - Alvarenga
- 10) **Piadas** – Alvarenga
- 11) **Mister Eco** - Bill Putnam e Belinda Putnam -
Adaptação: Alvarenga
- 12) **Piadas** – Alvarenga
- 13) **Desafio em Família** – Alvarenga
- 14) **Horóscopo** - Alvarenga, Ranchinho e Capitão Furtado

MONUMENTO DA MPB - 1977



- 1) **Itália e Abissínia** - Ranchinho, Alvarenga e Capitão Furtado
- 2) **Nóis em Buenos Aires** - Alvarenga e Ranchinho
- 3) **O Divórcio Bem Aí** - Alvarenga e Ranchinho
- 4) **Racionamento de Gasolina** - Palmeira e Capitão Furtado
- 5) **Você Já Viu o Cruzeiro?** - Capitão Furtado, Palmeira e Piracy
- 6) **Liga dos Bichos** - Capitão Furtado, Alvarenga e Ranchinho
- 7) **História de um Soldado** – Alvarenga
- 8) **Eh! São Paulo** – Alvarenga
- 9) **Aquela Flor** - Alvarenga e Ranchinho
- 10) **Fogo no Canaviar** -Alvarenga e Ranchinho
- 11) **Valsa do Assobio** - Alvarenga e Ranchinho
- 12) **Vamos Arrastá o Pé** - Alvarenga e Chiquinho Salles
- 13) **Dança do Chegandinho** - Alvarenga e Ranchinho
- 14) **Tico-Tico no Fubá** - Zéquinha de Abreu
- 15) **As Três Festas** - Alvarenga e Ranchinho
- 16) **Adeus Mariazinha** - Fausto Vasconcelos

ALVARENGA E RANCHINHO - 1981



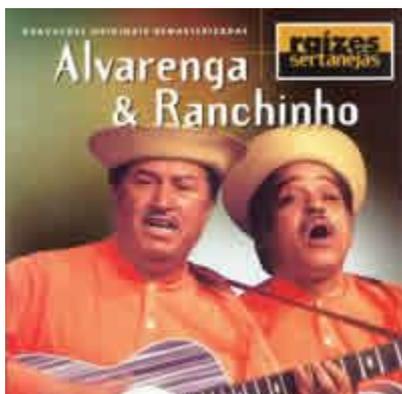
- 1) **Éh... São Paulo** - Alvarenga e Ranchinho
- 2) **Jogo da Dobradinha** - Alvarenga e Ranchinho
- 3) **Horóscopo** – Capitão Furtado, Alvarenga e Ranchinho
- 4) **Drama de Angélica** - Alvarenga e M. G. Barreto
- 5) **Invenções** - Alvarenga e Ranchinho
- 6) **Feliz Aniversário** - Alvarenga e Ranchinho
- 7) **Desafio de Perguntas** - Alvarenga e Ranchinho
- 8) **Romance de uma caveira** – Alvarenga, Ranchinho e Chiquinho Sales
- 9) **Soletrando** - Alvarenga e Ranchinho
- 10) **Maria das Dores** – Alvarenga
- 11) **O lubisome** - Alvarenga e Zequinha Torres
- 12) **Mister Eco** - Alvarenga

LUAR DO SERTÃO - 1997 - BMG



- 1) **Rimando Nome** – Alvarenga
- 2) **Piadas** - D. P.
- 3) **Piadas** - D. P.
- 4) **Meu Boi** - John Lennon e Paul McCartney – Paródia de Zé Fidélis
- 5) **Piadas** - D. P.
- 6) **Só Serindo** - Alvarenga e Ranchinho
- 7) **Piadas** - D. P.
- 8) **Trabalhar é Pecado** – Alvarenga
- 9) **Mizerave** – Alvarenga
- 10) **Piadas** - D. P.
- 11) **Piadas** - D. P.
- 12) **Mister Eco** - Bill Putnam e Belinda Putnam – Adaptação: Alvarenga
- 13) **Piadas** - D. P.
- 14) **Desafio da Família** – Alvarenga
- 15) **Horóscopo** - Alvarenga, Ranchinho e Capitão Furtado

RAÍZES SERTANEJAS - 1998



- 1) **Gabriela** – Péricles
- 2) **Drama de Angélica** - M. G. Barreto
- 3) **Romance de uma caveira** - Alvarenga, Ranchinho e Chiquinho Salles
- 4) **Mister Eco** - Bill Putnam e Belinda Putman - Versão: Alvarenga
- 5) **Tudo Tá Subindo** - Alvarenga e Ranchinho
- 6) **O Divórcio Vem Aí** - Alvarenga e Ranchinho
- 7) **Eh! Sao Paulo** – Alvarenga
- 8) **Valsa do Assobio** - Alvarenga e Ranchinho
- 9) **Adeus Mariazinha** - Fausto Vasconcelos
- 10) **Cumpadre Como é Que Tá Tu?** – Alvarenga e Ranchinho II
- 11) **Aquela Flor** - Alvarenga e Ranchinho
- 12) **Fogo no Canaviar** - Alvarenga e Ranchinho
- 13) **Liga dos Bichos** - Capitão Furtado, Alvarenga e Ranchinho
- 14) **Você Já Viu o Cruzeiro?** - Capitão Furtado, Palmeira e Piracy
- 15) **Tico-Tico no Fubá** - Zéquinha de Abreu
- 16) **Dança do Chegandinho** - Alvarenga e Ranchinho
- 17) **Itália e Abissínia** - Ranchinho, Alvarenga e Capitão Furtado

- 18) **História de um Soldado** – Alvarenga
- 19) **Vamos Arrastá o Pé** - Alvarenga e Chiquinho Salles
- 20) **Nóis em Buenos Aires** - Alvarenga e Ranchinho

BIS SERTANEJO - 2000



- 1) **O Divórcio Vem Aí** - Alvarenga e Ranchinho
- 2) **Liga dos Bichos** - Capitão Furtado, Alvarenga e Ranchinho
- 3) **Nóis em Buenos Aires** - Alvarenga e Ranchinho
- 4) **Racionamento de Gasolina** - Palmeira e Capitão Furtado
- 5) **Gabriela** - Péricles
- 6) **Romance de uma caveira** - Alvarenga, Ranchinho e Chiquinho Salles
- 7) **Tudo Tá Subindo** - Alvarenga e Ranchinho
- 8) **Adeus Mariazinha** - Fausto Vasconcelos
- 9) **Fogo no Canaviar** - Alvarenga e Ranchinho
- 10) **Dança do Chegandinho** - Alvarenga e Ranchinho
- 11) **Vamos Arrastá o Pé** - Alvarenga e Chiquinho Salles
- 12) **A Mulher e o Bonde** - Ranchinho e Alvarenga
- 13) **Carrêro Bão** - Alvarenga e Ranchinho
- 14) **Baião do Ingá** - Ranchinho e Alvarenga
- 15) **Itália e Abissínia** - Ranchinho, Alvarenga e Capitão Furtado
- 16) **Você Já Viu o Cruzeiro?** - Capitão Furtado, Palmeira e Piracy
- 17) **Aquela Flor** - Alvarenga e Ranchinho
- 18) **Valsa do Assobio** - Alvarenga e Ranchinho
- 19) **Drama de Angélica** - M. G. Barreto
- 20) **Mister Eco** - Bill Putnan e Belinda Putman - Versão: Alvarenga
- 21) **Eh! Sao Paulo** - Alvarenga
- 22) **Cumpadre Como é Que Tá Tu?** - Alvarenga e Ranchinho II
- 23) **Tico-Tico no Fubá** - Zéquinha de Abreu
- 24) **História de um Soldado** - Alvarenga
- 25) **As Três Festas** - Alvarenga e Ranchinho
- 26) **Por Vóis** - Alvarenga e Ranchinho - (Antenógenes Silva com participação de Alvarenga e Ranchinho)
- 27) **Valsa das Palmas** - Alvarenga e Ranchinho
- 28) **Repartindo um Boi** - Alvarenga, Ranchinho e Capitão Furtado

VIOLEIRO TRISTE - 2000 - REVIVENDO - RVCD 232



- 1) **Boi Amarelinho** - Raul Torres
- 2) **Seresta** - Alvarenga, Ranchinho e Newton Teixeira
- 3) **Violeiro Triste** - Alvarenga e Ranchinho
- 4) **Você Não Era Assim** - José Fernandes
- 5) **Itália e Abissínia** - Ranchinho, Alvarenga e Cap. Furtado
- 6) **Valsa das Palmas** - Alvarenga e Ranchinho
- 7) **Moda dos Meses** - Capitão Furtado
- 8) **Drama de Angélica** - M. G. Barreto
- 9) **A Muié Pra Cada Um** - Alvarenga e Ranchinho
- 10) **Aquela Flor** - Alvarenga e Ranchinho
- 11) **Carrêro Bão** - Alvarenga e Ranchinho - (Antenógenes Silva, Alvarenga e Ranchinho)
- 12) **Devo e Não Nego** - José Gonçalves e Dirigan Gonçalves
- 13) **Apelido dos Jogadores** - Raul Torres e Palmeira
- 14) **Ave Maria** - Erothides de Campos e Jonas Neves - (Antenógenes Silva, Alvarenga e Ranchinho)
- 15) **Moda do Beijo** - Ranchinho, Alvarenga e Cap. Furtado
- 16) **Liga das Nações** - Ranchinho e Alvarenga
- 17) **Liga dos Bichos** - Capitão Furtado, Alvarenga e Ranchinho - (Capitão Furtado, Alvarenga e Ranchinho)
- 18) **Romance de uma caveira** - Alvarenga, Ranchinho e Chiquinho Salles
- 19) **Gaúcho de Lei** - Alvarenga, Ranchinho e José Bernardes
- 20) **Sinhá Rita** - Pedro Paraguassú e Heitor Silva
- 21) **Moda do Casamento** - Alvarenga e Chiquinho Salles

