

Folclore, música caipira e trabalho (Piracicaba, 1940-1950)

Uassyr de Siqueira¹

Resumo

O objetivo desse artigo é analisar a música caipira produzida na cidade de Piracicaba durante as décadas de 1940 e 1950. Várias letras foram armazenadas pelo Centro de Folclore de Piracicaba, organização criada para incentivar as tradições populares da cidade e para regulamentar as atividades folclóricas e musicais. Notamos que, apesar da incipiente profissionalização, os músicos não conseguiam sobreviver exclusivamente de sua arte e exerciam outras profissões. As letras analisadas expressavam as impressões dos músicos acerca das condições de trabalho no campo, na cidade e também sobre suas atividades musicais.

Palavras chave: Folclore, Música Caipira, Trabalho.

Abstract

This paper aims to analyze the caipira music produced in Piracicaba during the 1940s and 1950s. Many compositions were archived by the Piracicaba's Folklore Center, an organization created to encourage the popular traditions of the city and to regulate the folk and musical activities. In despite of the incipient professionalization, the musicians could not survive solely on his art and had other professions. The compositions analyzed expressed the impressions of musicians about working conditions in the field, in the city and also about his musical activities.

Keywords: Folklore, Caipira Music, Labor.

Introdução

No final dos anos 1920 e, principalmente, na década de 1930, a música caipira entrou no rol dos interesses da indústria fonográfica. Ritmos de origem rural como o cururu, o cateretê e a moda de viola, executados em festas religiosas da população rural do Estado de São Paulo, foram gravados pela primeira vez em 1929, por iniciativa de Cornélio Pires (VILELA, 2013). Inicialmente, por razões comerciais, houve uma resistência por parte da gravadora, a Columbia. No entanto, após o sucesso de vendas dos 25 mil discos, gravados com o financiamento do próprio Cornélio Pires – que os vendeu de mão em mão no interior paulista –, houve um crescente interesse das gravadoras pelos ritmos da viola caipira.

¹ Pós-Doutorando no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), com financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp).

No decorrer da década de 1930, no embalo do sucesso das gravações de várias duplas de violeiros, as emissoras de rádio passam a organizar programas voltados para o gênero caipira. Para isso, muito contribuiu o crescimento da população migrante, que nos anos 1930 superou o número de imigrantes na cidade de São Paulo. Como observa Moraes, os “‘novos desenraizados’ foram decisivos na formação e ampliação do público e do mercado consumidor na capital paulista, que muito provavelmente se identificavam com essa cultura e música a tratar do universo rural” (MORAES, 2000, p. 244). Segundo Ivan Vilela, as gravações de músicas caipiras representavam a terceira maior fatia do mercado de discos do País, e “contribuíram para que o migrante dos bolsões rurais se fixasse na cidade sem perder totalmente os valores culturais de origem” (VILELA, 2013, p. 85).

Segundo José de Sousa Martins, a incorporação da música caipira pela indústria fonográfica e pelo rádio provocou profundas transformações no gênero, incluindo a sua própria denominação: no ambiente urbano e veiculada pela incipiente indústria cultural, se transforma em música sertaneja que, embora apresentando elementos em comum com a música caipira – como as vozes duetadas e o uso da viola –, se configura como uma manifestação distinta. Martins afirma que a música caipira nunca aparece só, como música, pois “é sempre acompanhamento de algum ritual de religião, de trabalho ou de lazer” (MARTINS, 1975, p. 106). Está inserida no mundo dos “mínimos vitais” da sociedade caipira. No mundo rural, a música caipira está associada às “formas mínimas de sociabilidade.” Assim, ela se “caracteriza estritamente por seu valor de utilidade, como meio necessário para efetivação de certas relações sociais essenciais ao ciclo do cotidiano caipira” (Idem, p. 112). Faz parte do cotidiano do homem rústico, como revelam as canções de trabalho, os cururus associados às Folias do Divino e às Folias de Reis, que traduzem em “composição verbal e musical as concepções coletivas” (Idem, p. 113). Ainda segundo Martins, as músicas são compostas para um “público que se ‘apropria’ em comum dos acontecimentos cantados, pois se canta o acontecido que tem merecimento na concepção de todos” (Idem, ibidem). Já a música sertaneja, na concepção de Martins, possui uma característica particular e fundamental: ela tem um fim em si mesmo, destinada ao consumo da grande massa. Ao contrário da música caipira, caracterizada pelo seu “valor de utilidade” e pela sua posição como mediadora das relações sociais do homem do campo, a

música sertaneja é uma mercadoria: difere da música caipira porque “circula revestida da forma de valor de troca, sendo esta a sua dimensão fundamental” (Idem, *ibidem*).

Outro estudo importante é o desenvolvido por Waldenyr Caldas. Observa o autor que, inserida num contexto de crescente urbanização e do fortalecimento da indústria fonográfica, a música caipira, transportada pelo disco e pelo rádio aos centros urbanos, perde suas características originais, transformando-se em música sertaneja. Para Caldas, com “a inserção na indústria cultural, a música sertaneja transformou-se numa peça a mais da máquina industrial do disco” (CALDAS, 1979, p. XIX). Houve ainda um intenso processo de urbanização da música sertaneja: se em seu início ainda explorava temas relacionados ao mundo rural e os conflitos decorrentes das relações de trabalho, cada vez mais o gênero passa a abordar temas como os “casos de amor” e outros relacionados à temática urbana. Atendendo às exigências das gravadoras, as composições expressariam um mau gosto estético do público, não contribuindo em nada para o seu desenvolvimento sociocultural. Dessa maneira, devido à imposição do mercado, os compositores teriam perdido a sua autonomia criativa, estando a serviço da difusão da ideologia burguesa e veiculando discursos conformistas aos trabalhadores urbanos.

Durante muito tempo – desde o final dos anos 1970 até recentemente – estabeleceu-se uma certa oposição entre música caipira e música sertaneja: a primeira é tratada como parte integrante de uma cultura camponesa, ao passo que a segunda, como um produto da indústria cultural, atrelada aos ditames do mercado. Em pesquisa recente, Ivan Vilela faz outras considerações, atentando mais para a maneira que os músicos se autodefendiam e também para os significados atribuídos às músicas pelos ouvintes. Para Vilela, até a década de 1940 as duplas de cantores se autorreferiam, sobretudo, como caipiras. Seria somente entre 1950 e 1960 que os músicos, em grande medida atendendo aos interesses do *marketing* musical das gravadoras, “passam a se intitular sertanejos, não gostando então de ser tratados por caipiras” (VILELA, 2013, p. 72). A partir da década de 1960 o termo sertanejo passou a ser predominante. Assim, para além da dicotomia entre música caipira e música sertaneja, Ivan Vilela enfatiza a maneira como os músicos se definiam e nos elementos sonoros e temáticos presentes nas gravações. Segundo o autor, a temática das composições durante as décadas de 1940 e 1950 é predominantemente rural, assim como a

origem da maioria das duplas caipiras. Dessa forma, Vilela observa que mesmo gravadas em discos, várias composições durante as décadas de 1940 e 1950 podem ser qualificadas como caipiras.

Em Piracicaba, cidade do interior do Estado de São Paulo, há uma série de elementos que nos permitem perceber a existência de uma música caipira, mas em processo de transformação. Notamos que, diante do êxodo rural, da urbanização e da industrialização, temas relacionados ao ambiente urbano aparecem retratados nos cururus e modas de viola – manifestações tipicamente caipiras. Analisando o cururu urbano, o folclorista Alceu Maynard Araújo afirma que “há uma progressiva substituição do assunto religioso, pelo patriótico, social, político, satírico, etc.” (ARAÚJO, 1967, p.82-83). Araújo afirma também que o cururu urbano seria “uma forma de revitalização do folclore”, servindo ainda como “porta-voz da opinião proletária, propaganda política, desabafo das misérias e dos complexos problemas da carestia de vida” (Idem, p. 120). No entanto, temas relacionados à vida rural e à religiosidade ainda aparecem nas composições de Piracicaba durante o período analisado.

O objetivo deste artigo é analisar a música caipira produzida na cidade de Piracicaba durante as décadas de 1940 e 1950, com particular atenção para o cururu e a moda de viola. Várias letras foram armazenadas pelo Centro de Folclore de Piracicaba, organização criada para incentivar as tradições populares da cidade e para regulamentar as atividades folclóricas e musicais.² Notamos que, apesar da incipiente profissionalização, os músicos não conseguiam sobreviver exclusivamente de sua arte e exerciam outras profissões. As composições analisadas expressavam as impressões dos músicos acerca das condições de trabalho no campo, na cidade e também sobre suas atividades musicais. Pretendemos também problematizar algumas das análises feitas pelos folcloristas acerca da música caipira, análises que, em algumas ocasiões, poderiam ir de encontro às perspectivas daqueles que produzem música.

² O material aqui analisado faz parte do fundo João Chiarini, do Centro Cultural Martha Watts (CCMW), da Universidade Metodista de Piracicaba (Unimep). São Atas de Reuniões do Centro de Folclore de Piracicaba, Correspondências da organização e uma encadernação denominada *Poesia Popular*, onde há várias letras de cururus, modas de viola e poesias. São também utilizados relatórios produzidos pelo Departamento de Ordem Política e Social (Deops, SP), Arquivo Público do Estado de São Paulo.

O Centro de Folclore de Piracicaba

A partir dos anos 1940, a cidade de Piracicaba passou por importantes transformações sociais e econômicas. Em 1940 possuía cerca de 76 mil habitantes, sendo 55,9% moradores da zona rural e 44,1% da área urbana. A partir daquele ano houve a intensificação do êxodo rural. Assim, em 1950, a cidade passou a ter 87 mil habitantes, dentre os quais 54,4% residiam em área urbana e 45,6% na zona rural. No início dos anos 1960 a cidade atingiu o número de 116 mil habitantes, sendo 70,8% moradores da área urbana (PERES, 2001, p. 94). Percebemos, portanto, um aspecto importante do cenário social da cidade durante o período aqui estudando: embora fosse crescente a urbanização, durante as décadas de 1940 e 1950 uma parcela significativa dos moradores de Piracicaba ainda vivia no campo. Por outro lado, certamente muitos moradores da área urbana eram de origem rural e, portanto – assim como os moradores do campo –, possivelmente eram familiarizados com os ritmos da viola caipira, comuns em todo o Estado de São Paulo.

A forte marca da ruralidade ainda se verifica quando observamos os dados relativos à força de trabalho. Em 1940, cerca de 79,1% dos trabalhadores se ocupavam de atividades agropecuárias e apenas 16,1% de atividades industriais. Já em 1950, 58,5% eram os trabalhadores no setor agropecuário e 29,5% na indústria (NETTO, 2000, p. 235). Como observa Cecílio Elias Netto, a cidade acompanhou o processo de industrialização do Estado de São Paulo, com especial atenção para a atividade metal-mecânica e para os setores de alimentação, mobiliário, calçados e confecções. No entanto, apesar desse crescimento durante toda a década de 1940, é notório o predomínio das atividades agropecuárias, com grande destaque para o setor relacionado à produção de cana-de-açúcar: Piracicaba inicia a década de 1950 como a principal região canavieira do Estado de São Paulo e o município líder em produção de açúcar e álcool (Idem, p. 242).

É nesse cenário de transformações que surge o Centro de Folclore de Piracicaba (CFP), em maio de 1945. Parte importante da história da música caipira na cidade de Piracicaba, analisada neste artigo, passa pelo percurso dessa organização. Segundo o que consta no seu estatuto, publicado no Diário Oficial do Estado de São Paulo em junho de 1946, o CFP tinha como objetivos: incentivar, defender e democratizar o folclore, cooperar

com outras instituições congêneres e manter cursos populares de folclore. A organização foi criada num momento de intensificação do movimento folclórico brasileiro, que tinha como finalidade a “salvaguarda, estudo e pesquisa do folclore nacional” (CAVALCANTI; VILHENA, 1990, p.70-92). Após a criação da Comissão Nacional do Folclore (1947), o movimento folclórico brasileiro se estrutura cada vez mais com o apoio oficial do Estado. Como observa Tania Garcia, caberia aos folcloristas a “missão de orientar e controlar a modernização, evitando que as transformações decorrentes da modernidade corrompessem a cultura nacional” (GARCIA, 2013, p. 30).

Seguindo de perto as preocupações dos folcloristas no Brasil, o CFP agiu de modo a incentivar e a preservar as tradições populares da cidade – com especial atenção para o cururu e a moda de viola. Além disso, a organização se constituiu num espaço de articulação e de sociabilidade dos músicos da cidade. No período aqui analisado, manteve livro de atas de reuniões e arquivou letras de músicas, muitas delas escritas de próprio punho, testemunha dos importantes aspectos do cotidiano e do trabalho dos músicos.

Além dos objetivos citados acima, os participantes da reunião de fundação do Centro de Folclore de Piracicaba expressaram outras perspectivas em relação à atuação da organização. Segundo o que consta em ata de reunião dos associados, realizada em 30 de maio de 1945, os presentes concordaram que um dos objetivos do CFP era “facilitar ao proletariado e as classes pobres o aproveitamento feliz de suas horas de lazer, impedindo, em consequência, qualquer forma de exploração da fadiga do homem do povo”. Assim, percebemos aqui um nítido sentido político e classista para o ato de preservação do folclore, elemento esse que constitui uma particularidade da organização em relação ao movimento folclórico nacional. Dessa forma, a preservação e o acesso às atividades folclóricas estão associados à melhoria do exercício de lazer dos trabalhadores, possivelmente se contrapondo às formas de lazer mais comerciais.

Algumas figuras públicas fizeram parte do Centro de Folclore de Piracicaba, como Deputado Estadual Valentim Amaral, do Partido Trabalhista Brasileiro (PTB), eleito presidente de honra da organização, e o sociólogo Antônio Candido. A presença de personalidades públicas poderia conferir um grau maior de credibilidade e de respeitabilidade à organização. No entanto, o que chama a atenção era a presença de

membros e simpatizantes do Partido Comunista Brasileiro (PCB) no interior do CFP, a começar pelo primeiro secretário, o folclorista João Chiarini. Em relatório produzido por um investigador do Departamento de Ordem Política e Social (Deops), enviado ao Delegado de Polícia de Piracicaba em junho de 1946, Chiarini é apontado como um dos “Agitadores”, e como um dos “mais perigosos” membros do PCB em Piracicaba. Outros membros do CFP são indicados como simpatizantes do “credo vermelho”, como o próprio presidente da organização, Agostinho Aguiar, violeiro e cantador de cururu, e Juvenal Miano da Rocha, cantador de cururu.

Segundo Antônio Rubim, o PCB passa a desenvolver uma política cultural desde os anos 1930, numa teia que “expande-se e penetra de modo fino e por vezes imperceptível em inúmeras instituições destinadas a organizar, produzir e/ou difundir bens simbólicos, potencializando enormemente a presença e a influência cultural dos marxistas” (RUBIM, 1998, p. 310). Dessa maneira, para Rubim, o PCB se constituiu como um “verdadeiro aparato político e cultural” com capacidade de intervenção no debate cultural de diferentes maneiras: por meio de criação de jornais, edição de livros e participação em organizações culturais. Em relatório produzido por um investigador do Deops em 1952, há um extenso histórico de João Chiarini como membro do PCB. Se remetendo ao ano de 1948, o relato menciona o Centro de Folclore de Piracicaba como um “antro de comunistas” e Chiarini é acusado de ludibriar pessoas para compor o quadro dos dirigentes da organização:

Conforme relatório de 7-12-1948, sobre investigações acerca do “Centro de Folclore de Piracicaba”, consta que Chiarini ludibriou com artimanhas a boa fé do tenente Copérnico de Arruda Carneiro, conseguindo fazê-lo integrante do quadro social daquele centro, verdadeiro antro comunista, o qual percebendo a realidade, desligou-se por completo da sociedade, da qual já era presidente. (DEOPS, Prontuário nº 70.815)

Chiarini também foi acusado, no mesmo relatório, de ter fundado o Centro de Cultura e Recreação Bandeirantes, “o qual foi extinto pelos seus membros ao perceberem que o secretário queria usar o Centro para fins comunistas”. A instrumentalização do folclore para fins políticos também é ressaltada no relatório do Deops, que aponta Chiarini

com um dos organizadores da Feira Folclórica, realizada em São Paulo em dezembro de 1948: o evento foi caracterizado como “uma camuflagem para propaganda do PCB”.

O Cururu em Piracicaba: retratos do trabalho no campo

Entre as atividades organizadas pelo Centro de Folclore de Piracicaba, foram os eventos voltados para as apresentações de cururu que tomaram a maior parte das suas atenções. Pouco após a fundação da agremiação, João Chiarini publicou um dos primeiros artigos sobre o tema, na *Revista do Arquivo Municipal* de São Paulo, no qual afirmou que o “cururu é disputa, combate poético”, uma manifestação com raízes cristãs e lusitanas e misturadas às tradições indígenas (CHIARINI, 1947, p. 85). Para o folclorista, trata-se “de um desafio entre cantadores, que improvisam sempre, obedecendo às carreiras que são postas pelo ‘pedestre’”³ (Idem, p. 51). No entanto, Chiarini observou também que o cururu sofreu muitas transformações ao longo do tempo, embora tivesse mantido a constituição rítmica e melódica de outras épocas. Para o folclorista a manifestação avançava dos “sítios às cidades” sem que, no entanto, esse processo de migração cultural implicasse em sua dissolução. Segundo Chiarini, a identidade do cururu se manteve mesmo nos centros urbanos, pois manteve o seu “poder comunicativo” (Idem, p. 92).

Como observa Tânia Garcia, foi com Mário de Andrade que os estudos folclóricos conferiram a importância devida à música rural, vista como “a grande expressão da identidade brasileira, permitindo identificar as influências dos diferentes grupos étnicos formadores da raça” (GARCIA, 2013, p. 30). No entanto, as sonoridades rurais, para Andrade, eram vistas não em sua importância em si, mas como fornecedora de “matéria-prima que, fusionada com as referências da música erudita europeia, forjaria a música brasileira, nacional e cosmopolita” (Idem, *ibidem*). Para o folclorista piracicabano João Chiarini, o cururu e outros ritmos de origem rural eram vistos como parte integrante de uma longa tradição, cuja origem remonta aos primórdios da formação brasileira. E, embora

³ No cururu, o “pedestre” tem a função de determinar as “carreiras”, ou seja, as rimas dos versos que serão improvisados. Por exemplo: na Carreira do Divino, os versos devem rimar com o sufixo “ino”.

transformado no ambiente urbano, o cururu deveria ser incentivado pelo Cento de Folclore de Piracicaba.

Para Chiarini, os versos de cururu “significam um estado de espírito”, uma expressão relacionada à origem social de uma coletividade: os trabalhadores (CHIARINI, 1947, p. 94). Assim, o folclorista se preocupou em ressaltar o perfil social de alguns violeiros da cidade de Piracicaba e região, tais como: Agostinho de Aguiar, nascido em 1906, pedreiro; Sebastião Roque, nascido em 1904, lavrador, entre outros. Chiarini, filiado ao PCB, fez questão de registrar a resposta de Luiz Carlos Prestes, principal expressão do partido, aos versos enviados por Sebastião Roque:

[...] enviando-me alguns de teus versos [...] cumprimento-lhe também pela orientação popular que da a tuas quadras. Como homem do povo, e que vive as misérias crescentes que atinge cada vez mais as massas trabalhadoras, não poderia deixar de refletir em teus versos os sofrimentos populares. (Idem, p. 108)

Sebastião Roque era lavrador, alfabetizado e, como vários outros cururueiros, era leitor de histórias bíblicas. Cantava cururu desde o fim da década de 1910, compondo também modas de viola e caninha verde. Em entrevista concedida a Sérgio Santa Rosa, os filhos de Roque “contam que o pai afirmava ter tido uma infância muito pobre, trabalhando em olaria e ajudando os padrinhos” (SANTA ROSA, 2007, p. 252). Conhecia músicas apenas de ouvido, como a maioria dos cantadores. Segundo Sérgio Santa Rosa, Roque fez parte das primeiras gravações da Turma Caipira de Cornélio Pires, em 1929, gravações essas que foram as primeiras a introduzir os ritmos caipiras nos discos. No entanto, a inserção na indústria fonográfica não parece ter sido suficiente para que Sebastião Roque conseguisse sobreviver somente de suas músicas. Em 1947, Chiarini afirmou que o compositor “é desses que fazem do cururu uma profissão, embora sem deixar de ser lavrador” (CHIARINI, 1947, p. 104). O exercício de outras profissões era algo comum a vários outros músicos em Piracicaba, o que sugere que dificilmente alguém conseguiria sobreviver somente da música. Mesmo o cantador Parafuso, cantador de cururu que faria muita fama nos anos 1950, trabalhou como operário no Engenho Central até se aposentar

(SANTA ROSA, 2007). Somente a partir daquele instante é que conseguiu se dedicar exclusivamente às apresentações de cururu.

A carta de agradecimento de Prestes aos versos de Sebastião Roque, citada acima, evidencia um importante aspecto da produção da música caipira: os compositores e violeiros utilizavam sua arte para emitir opiniões sobre as condições de vida da classe trabalhadora, classe à qual muitos dos violeiros e cantadores de Piracicaba pertenciam. Foi o próprio Roque quem escreveu uma letra de cururu, “Os Pobres Lavradores”, sobre a má situação do lavrador brasileiro, situação essa que, possivelmente, fazia parte de seu cotidiano:

Minha terra é um novo mundo
Que se chama Brasil
Tem 42 milhões de filhos
Espalhados pelo país
É um país de tanta riqueza
E muitos filhos na pobreza
Se ter um bem de raiz

Eu comparo o Brasil
Como um grande fazendeiro
Que tem bastante filhos
E todos eles são herdeiros
Mas os filhos pobres deserdados
E ainda desprezados
Que nem porco no chiqueiro [...]

Os pobres estão desacordando
É com muita razão
Até de fazer lavoura
Estão perdendo a inclinação
Porque pobre de um brasileiro
Trabalha o ano inteiro
Só pra pagar o aforo do chão. [...]
(Poesia Popular)

Inicialmente, chama a atenção a analogia feita ente nacionalidade e a família: O Brasil é caracterizado como a figura de um pai, com “42 milhões de filhos”, número de habitantes do país por volta de 1940.⁴ Procedendo dessa maneira, Sebastião Roque se mune de uma maior legitimidade para apresentar suas considerações acerca das injustiças contra

⁴ A letra não tem data determinada. No entanto, segundo Neide Patara, a população no Brasil em 1940 era de cerca de 40 milhões de habitantes. Dessa forma, é plausível afirmar que a letra foi escrita na década de 1940, pois em 1950 o Brasil teria cerca de 51 milhões de habitantes. Ver: PATARA, 1984.

os lavradores. Adotando uma linguagem calcada em torno de conceitos relacionados à constituição da família, poderia, dessa maneira, veicular seu discurso de modo a ser mais bem compreendido pelos seus ouvintes. Segundo Sérgio Buarque de Holanda, a “Herança Rural”, com o predomínio da família patriarcal, é um dos traços fundamentais da formação da sociedade brasileira. Analisando o processo de formação do Brasil desde os tempos coloniais, Holanda afirma que “predominavam, em toda a vida social, sentimentos próprios à comunidade doméstica, naturalmente particularista e antipolítica, uma invasão do público pelo privado, do Estado pela família” (HOLANDA, 1984, p. 50). Apesar do processo de urbanização e de industrialização, intensificado desde o final do século XIX, Holanda apontava a presença de fortes resquícios dos valores familiares no instante em que publicava *Raízes do Brasil*, em 1936. A forte presença da família se nota quando atentamos para o trabalho no campo. Segundo José de Sousa Martins, ainda em 1960 cerca de 64% dos estabelecimentos rurais do Estado de São Paulo absorviam exclusivamente mão de obra familiar (MARTINS, 1975).

Iniciando a letra fazendo analogias entre a nação e a família, Sebastião Roque, em seguida, parte para uma crítica social mais direta e contundente, atentando para as contradições de um país que, apesar de “tanta riqueza”, permitia a existência de “muitos filhos na pobreza”, sem a posse efetiva de qualquer propriedade (“bens de raiz”). A figura paterna surge diretamente na narrativa quando Roque compara o Brasil com a figura de um “grande fazendeiro” que privilegia uma parcela de seus filhos e despreza os outros: os “filhos pobres” aparecem como “deserdados”, ou seja, sem quaisquer direitos ao usufruto sobre a grande riqueza da nação. Dessa maneira, a narrativa se apresenta como uma crítica à concentração de renda no País e à posição inferiorizada dos pequenos lavradores.

Sebastião Roque escreveu a letra num momento de acentuação de uma estrutura fundiária extremamente concentrada e de crescente subordinação dos trabalhadores rurais aos interesses da grande propriedade fundiária, processo esse que se inicia já durante os anos 1930 (SZMRECSÁNYI, 1984). No que diz respeito a Piracicaba, Pedro Ramos afirma que a cidade passou por um intenso processo de aquisição de terras pelas usinas de álcool e açúcar da região. Até mesmo o prefeito da cidade em 1936, Luiz Dias Gonzaga, “reclamava num relatório contra a redução do número de pequenas propriedades [...] dadas a compras

pelas usinas”, trazendo grandes prejuízos para a policultura e para um grande número de famílias de lavradores (RAMOS, 1990, pp.102-103). Segundo Peres, somente a Usina Monte Alegre adquiriu, entre 1932 e 1945, um total de cerca de cinco mil hectares de terra (PERES, 1990, p. 87-98). Cecílio Elias Netto aponta sensíveis transformações no perfil da propriedade agrícola em Piracicaba. Em 1940, 57,6% das propriedades possuíam até 20 hectares, porcentagem que caiu para 42,84% em 1950. Já as propriedades entre 20 e 50 hectares, que representavam uma fatia de 8,62% em 1940, atingiram a porcentagem de 13,72% em 1950 (NETTO, 2000, p. 225). O aumento do preço do aforamento da terra, aludido na composição de Sebastião Roque, certamente traduz as consequências da expansão da indústria canavieira na região de Piracicaba: segundo Terzi e Peres, no final dos anos 1940, as “usinas de açúcar já demonstravam claramente a sua condição de proprietárias de terra e o seu interesse em expandir suas propriedades limitando portanto a disponibilidade de terras no município e região” (PERES; TERCI, 2003, p. 13).

Outras questões sociais e econômicas são abordadas pelos versos de Sebastião Roque, como o êxodo rural (“Os pobres lavrador/Estão mudando pra cidade”) e o aumento do preço dos alimentos (“E o mantimento ficando caro/Por falta de Lavrador”), o que demonstra a percepção do cantador em relação aos problemas nacionais e em relação aos próprios problemas que enfrentava como lavrador. Em artigo escrito em 1947, João Chiarini afirma que a “lavoura dos últimos tempos lhe trouxe (para Roque) belos prejuízos” e, ao mesmo tempo, ressalta as intensas atividades de Sebastião Roque enquanto um profissional do cururu: “onde haja cururu, lá está ele respondendo à demanda” (CHIARINI, 1947, p.104).

Vindas de um poeta bastante conhecido na região de Piracicaba, as críticas tecidas por Sebastião Roque deveriam reverberar com força na mente daqueles que ouviam seus versos. Falando sobre o potencial comunicativo dos versos do cantador, Chiarini afirma que “Nada conseguiu penetrar mais fundo na mentalidade do camponês [...] que os versos de Roque” (Idem, p. 93), com particular atenção para o envolvimento do poeta durante o período eleitoral. Tratando-se de situações mais cotidianas e concretas, ligadas ao trabalho e à luta pela sobrevivência, o potencial de convencimento dos versos de Roque poderia ser ainda maior.

O discurso crítico de Sebastião Roque, no entanto, não se desenvolve sem contradições. Arrematando os versos de “Os Pobres Lavradores”, Roque escreve:

Enfim nós somos pobres
Vamos cumprir nosso destino
E dentro da miséria
Criando nossos meninos
Não adianta pedir socorro
Quem nasceu pra ser cachorro
Tem que morrer latindo.

Analisada em seu conjunto, a letra de cururu escrita por Roque revela, ao mesmo tempo, o potencial crítico da composição e os limites dessa crítica, limites impostos pelo avassalador processo de concentração de terras, acentuado a partir dos anos 1940. O conformismo associado à forte presença do latifúndio foi ressaltado por Chiarini para tratar de outros cantadores de cururu:

Sebastião Soares, Onofre Jordão, Antonio Parafuso, Lázaro Marques, são empregados de engenhos de diferentes latifundiários. São verzejadores essencialmente conformistas. Dizem que os seus usineiros estão contentes com os seus serviços, porque “trabalham bem feito”.

Esquecem-se de que a terra não deve ser de alguns, mas de todos. E conformam-se com aquilo. (CHIARINI, 1947, p. 151)

Diante de estudos mais recentes sobre o campesinato brasileiro, torna-se impossível atribuir uma inata passividade e ausência de tradições de lutas aos habitantes do campo: os próprios versos de Roque aqui apresentados sugerem o contrário, já que tecem fortes críticas contra a concentração de riquezas a denunciam as más condições de trabalho dos lavradores. Sebastião Roque opera com noções de justiça no âmbito do paternalismo: reclama de direitos não respeitados pela nação, que é equipada à figura de um grande fazendeiro com milhões de filhos, e não busca romper com a lógica da dominação de classe. No entanto, reivindicar direitos no âmbito do paternalismo deveria ser algo inadmissível para João Chiarini, filiado ao PCB: desde sua fundação o partido defendia a reforma agrária e a expropriação dos latifúndios. A luta contra o latifúndio se radicaliza em

1948, quando o PCB, em resposta à perseguição política intensificada durante o governo Dutra, afirmou a necessidade de uma “revolução agrária e antiimperialista” para tomar o poder (PRIORI, 2009, p. 118).

Moda de viola e trabalho urbano

Segundo Moraes, a música caipira se acomodou rapidamente ao disco e ao rádio. No entanto, o autor também observa que “os outros círculos de difusão musical mais informais não se deterioraram ou desapareceram totalmente com a expansão dos meios de comunicação eletrônicos” (MORAES, 2000, p. 24). Os cururus e moda de viola, cujas letras foram armazenadas pelo Centro de Folclore de Piracicaba entre 1940 e 1950, não foram gravados em disco – talvez algumas composições tenham sido veiculadas pela rádio local, a Difusora (PRD6). No entanto, o fundamental dessas composições diz respeito ao fato de que elas tinham uma relação estreita com a experiência cotidiana dos músicos, sobretudo com as relações de trabalho nas quais estavam inseridos. Algumas delas expressavam a opinião dos compositores – que eram trabalhadores de diferentes categorias profissionais – sobre as condições de trabalho na cidade. É o que notamos na letra da moda de viola intitulada “A greve na fábrica”, recebida por João Chiarini em fevereiro de 1949:

Eu inventei essa moda
Que agora eu vou canta
Meu senhores e senhora
Vanceis queira descurpa
Eu inventei essa moda
Do reporte do jorna

Eu inventei esta moda
Que um amigo me pediu
Não quero que ele me diga
Que pedi ele não serviu
Nos braços dessa viola
Ganhei muito desafio

No dia 13 de março
Logo que o sol saíu
A fábrica apito
Operário tudo saiu

Pra fazer a grande greve
E o gerente consentiu

Dos operário fazer greve
Tudo da a razão
Que as coisas subiu o preço
E o ordenado [não]
Hoje nois paga quinhentos
O que pagava tostão

Coitado dos operário
Agora criaram coragem
Fizerão essa greve
Pra vê se tinha vantagem
Quem fez essa grande greve
Foi a fiação e tecelagem

Os operário eu não sei
O que eles imagina
Eu escutei fala
Por boca de uma menina
Fizerão para a fábrica
E para a oficina

O gerente se viu mar
Usou sua disciplina
Mandou vim polícia
De resolvê a carabina
Que esparramou os home
E tropelaram as menina

~~Eu vo remata essa moda~~
~~Dano viva pro gerente~~
~~E viva o regionario~~
~~Com o seu pulciamento~~
~~E viva os fiscais~~
~~Que são do departamento~~
(Poesia Popular)

Segundo Roberto Corrêa, a moda de viola é uma “narrativa extensa, história cantada em dueto, na maioria das vezes, com dez, doze ou mais estrofes” (CORRÊA, 2000, p. 67). Os temas também são variados e exprimem o trabalho, a vida, a morte, o cotidiano e o fantástico no mundo rural. Geralmente, a cada duas estrofes, “os violeiros fazem o recorte na viola, uma *batida* ritmada” para que os dançadores da catira realizem suas evoluções. (Idem, ibidem). Escrita de próprio punho, com várias marcas da oralidade, a letra da música acima não possui autoria identificada. A intenção do compositor foi a de registrar um movimento grevista de alguma fábrica de tecidos da cidade. No período, a fábrica de

tecidos Arethusina era a maior do ramo e uma das principais indústrias da cidade, havendo outras de menor porte. A composição revela importantes aspectos do cotidiano de um trabalhador no período, como os salários corroídos pela inflação (“as coisa subiu o preço/E o ordenado não”) e a repressão policial aos movimentos grevistas, intensificada durante o governo Dutra (1946-1951) que, desde 1946, havia restringido fortemente o direito de greve. Em 1947, no clima da Guerra Fria, Dutra cassou o registro do PCB, iniciando-se uma forte onda de perseguição política, intervenção e fechamento de organizações sindicais (SEGATTO, 2003).

O autor da “A greve na fábrica” atua como um narrador, tal como analisado por Walter Benjamin: ele retira da experiência aquilo que conta, da sua própria ou a relatada por outros – alguns dos fatos narrados foram ouvidos “por boca de uma menina”. Para Benjamin, “A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte que recorrem todos os narradores” (BENJAMIN, 2013, p. 198). Assim, a narrativa é uma “forma artesanal de comunicação”, mas não é mera transmissora do fato “puro em si”. Longe se configurar como mero relatório informativo, o ato de narrar traz a marca direta do narrador, “como a mão do oleiro da argila do vaso” (Idem, p. 205). O narrador “incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes”, atuando como uma espécie de formador de opinião (Idem, p. 201).

Chiarini atribui uma forte conotação política e classista aos ritmos caipiras urbanizados. Sobre o cururu, afirma que se tratava de uma “música popular acompanhada da ideia de trabalho” (CHIARINI, p. 94). Analisando o contexto social, político e econômico de sua época, Chiarini observou que a “vida cada vez mais apertada é lembrada nas toadas” e que “os cantadores lembram das leis sociais vigentes, que reconhecem e amparam os direitos do operariado” (Idem, ibidem). Estudos recentes sobre os movimentos sindicais durante o denominado período populista chamam atenção para o papel da legislação trabalhista na atuação dos trabalhadores. Longe de significar unicamente cooptação ou manipulação, o aparato legal criado por Getúlio Vargas (1930-1945) tem sido visto como um campo de conflitos. Como observa Michael Hall, na “prática a intransigência patronal criou a lei um campo de batalhas para os trabalhadores”, que cobravam o cumprimento da legislação ou iam além, lutando pela ampliação dos direitos

(HALL, 1999). Silva e Negro afirmam que, após o fim do Estado Novo (1937-1945), em período de redemocratização, “os trabalhadores não apenas recuperaram a ousadia de dizer o que pensavam e o que queriam como também requisitavam o direito de participar da riqueza gerada com a sua força” (NEGRO; SILVA, 2003, p. 51).

Segundo Jorge Ferreira, houve um impacto significativo das leis sociais na memória coletiva dos assalariados, que enxergavam o passado anterior a Getúlio Vargas como um tempo de ausência de proteção aos trabalhadores (FERREIRA, 2003). A ideia de um passado marcado pela ausência de amparo aos trabalhadores devia ainda estar quente na memória. Em 1945, o Movimento Queremista defendia a permanência de Getúlio Vargas (1930-1945) no poder, projeto esse inclusive encampado pelo Partido Comunista Brasileiro, com o slogan “Constituinte com Getúlio”. Havia, entre os queremistas, o temor de que, com a saída de Vargas, todos os benefícios da legislação social criada iriam desaparecer. Atacados como ignorantes, vítimas de uma legislação de cunho autoritário, inspirada no fascismo italiano, trabalhadores de diversas cidades brasileiras identificavam os opositores de Vargas – representados, sobretudo, pela União Democrática Nacional (UDN) – como defensores de um passado quando os trabalhadores não tinham qualquer respaldo legal nas suas demandas relativas aos conflitos trabalhistas.

É possível supor que Chiarini, que atribuía forte conotação classista e política ao cururu, encomendou a composição “A greve na fábrica”. No início da narrativa, o narrador menciona: “Eu inventei essa moda/Que um amigo me pediu”. Seria esse amigo o próprio Chiarini? Há elementos para supor que o folclorista, e membro do PCB, era parte diretamente interessada na produção de uma composição que registrasse um acontecimento do qual pudesse ter participado. Em relatório do Deops de abril de 1952, que se remete a relatórios de anos anteriores, Chiarini é apontado como “causador e insuflador de várias greves no seio das indústrias de Piracicaba, entre as quais a Fábrica de tecidos Arethusina” em janeiro de 1946.

Mas notória mesmo é a intervenção de João Chiarini no conteúdo e na forma final da letra: no registro original, a última estrofe da composição aparece riscada, com os seguintes comentários: “o sexteto [...] foi por mim eliminado, por ser inútil, portanto, sem qualquer cabimento”. Essa intervenção está diretamente associada à política cultural do

PCB, que buscava instrumentalizar a cultura de modo a transmitir as orientações políticas do partido, fazendo da literatura e da arte ferramentas para conscientizar o proletariado acerca de seu papel no interior da luta de classes (RUBIM, 1998). Na visão do comunista Chiarini, a estrofe cortada, dando vivas ao gerente e à polícia, se contrapunha à proposta de conferir legitimidade ao movimento grevista retratado pela letra e, em última instância, enfraquecia a mensagem portadora de uma identidade de classe. Notamos, dessa maneira, um nítido atrito entre o folclorista e comunista e as perspectivas do autor de “A greve na fábrica”. Se para Chiarini devia ser “inútil” a última estrofe eliminada, para o autor da letra ela deveria fazer algum sentido. Sérgio Buarque de Holanda ressalta que a família do tipo patriarcal deixou profundas marcas na formação da sociedade brasileira, sendo a cordialidade uma de suas mais fortes heranças. Assim, segundo Holanda, “o desejo de estabelecer intimidade” no trato das relações sociais e a dificuldades de aceitar abstrações que desconsiderem a família – como a ideia de Estado – seriam características do “Homem Cordial” (HOLANDA, 1984, p. 108). “A greve na fábrica” expressa, de um lado, os anseios do narrador de expressar a justiça de um movimento grevista, ressaltando inclusive a repressão policial contra os trabalhadores. No entanto, a letra expressa também o desejo de estabelecer algum tipo de intimidade conciliatória, para a frustração do folclorista João Chiarini que, como comunista, se preocupava em fazer com que a letra expressasse exclusivamente a ideia de luta de classe.

A profissionalização dos músicos

Vinci de Moraes afirma que, na virada da década de 1920 para a de 1930, a “consolidação e a ampliação dos espaços de entretenimento e dos meios de comunicação de massa reforçaram a colocação do músico popular na rota quase irreversível da profissionalização artística”, processo esse que se acentua nos anos 1940 (MORAES, 2000, p. 96). Em Piracicaba também notamos uma incipiente profissionalização dos cantadores de cururu e moda de viola no período, processo esse que também se refletia nas composições e no rol das preocupações dos músicos ligados ao Centro de Folclore de Piracicaba. Alceu Maynard Araújo, folclorista que estudou o cururu na cidade, afirma que “há um processo

evolutivo, dinâmico, transformando as manifestações coletivas do lazer popular” (ARAÚJO, 1967, p. 77). Sob essa perspectiva, o autor faz comparações entre o “cururu rural” e o “cururu urbano”. O primeiro é tido como uma “dança de fundo religioso, geralmente realizada à noite na qual são cantados desafios dentro de um certo cânone”, denominado “carreira” (Idem, ibidem). Em sua manifestação no campo, a prática do cururu não implicaria em contribuição monetária aos “canturiões”, pois o “‘cururueiro canta por religião’ e o festeiro tem apenas despesas com a alimentação” (Idem, p. 56). Dessa maneira, Araújo revela um aspecto importante do cururu urbano: ao contrário das manifestações no campo, no cururu urbano os cantadores sempre recebem uma remuneração pelas suas apresentações. É o que demonstram os versos de Agostinho Aguiar, presidente do Centro e “canturião”:⁵

Vou fazer a louvação
na rima do sinhô amado
que na festa de cururu
de louva semos obrigado

Porque por homes religiosos
esta festa foi formado
por us home jesuíta
naqueles tempos passado

Que louva com temor
para ser recompensado
Hoje em dia essa festa
está tudo mudificado

Porque foi se progredindo
ficou mais aperfeiçoado
*Que até hoje os cantador
nem um mais quer cantar dado*

Que até eu mesmo também canto
eu sou bastante inclinado
*Mais pra cantar sem ganhar
já não sou mais interessado.*
(AGUIAR, apud CHIARINI, 1947, p. 123-124, grifos meus)

Os versos de Agostinho Aguiar, presidente do Centro de Folclore, indicam que, além de expressar os conflitos relacionados ao trabalho na cidade de Piracicaba, os músicos

⁵ Designação usada para os mais experientes cantadores de cururu.

associados à organização também se preocupavam com as condições relacionadas às suas atividades como artistas. Nas atas de reuniões do CFP, notamos uma série de deliberações voltadas para regulamentar a atuação dos violeiros e cantadores. Em reunião de associados, realizada em agosto de 1946, foi tomada a seguinte deliberação: “não é dado ao associado cantar gratuitamente onde houver cobranças de entradas, mesmo sendo em benefício”. Ou seja, se houvesse algum tipo de renda resultante de algum evento, os músicos desejavam obter remuneração. Notamos, portanto, que os versos do presidente Aguiar traduziam as preocupações dos músicos ligados ao Centro. Complementando essa resolução, foi estipulada uma tabela de preços, com o valor a ser recebido por cada integrante de eventuais atividades musicais. Assim, foram fixados os seguintes valores: CR\$120,00 para o cantador, CR\$70,00 para o pedestre e CR\$50,00 para outros participantes, como o violeiro e o segunda.⁶

Embora ressalte o intenso processo de profissionalização dos músicos a partir de 1930, Vinci de Moraes também afirma que os músicos populares eram obrigados a trabalhar muito e, em diversas ocasiões, não conseguiam sobreviver somente de sua arte, sendo obrigados a manter outro emprego para garantir sua sobrevivência. Em Piracicaba, era isso o que também ocorria. No artigo sobre cururu, publicado em 1947, Chiarini aponta a atividade profissional de alguns cantadores: eram principalmente lavradores, mas também operários, pedreiros e outras categorias. Mesmo indicando que os cantadores passavam a cobrar por suas apresentações, Chiarini afirmava também que “não ganham muito os canturiões. Recebem pouco. [...] Cantam mais por necessidade que por diversão” (CHIARINI, 1947, p. 104-104). Ou seja, para o folclorista, as atividades musicais também eram vistas como uma forma de complementar os rendimentos advindos de outras atividades profissionais, as quais, por sua vez, eram imprescindíveis aos músicos, que não conseguiriam sobreviver exclusivamente das cantorias.

Em alguns momentos, as jornadas de trabalho dos músicos poderiam impedi-los da participação em eventos musicais organizados pelo CFP. Foi o que ocorreu com Sebastião Soares que, em correspondência enviada ao CFP em 30 de junho de 1946, afirmou que “se viu na impossibilidade de comparecer à festa de São Pedro (cidade), motivado pela

⁶ O segunda é uma espécie de auxiliar do cantador.

deslealdade do feitor de sua turma em que trabalha, no Engenho Central, em Vila Rezende”. Em outra ocasião, em abril de 1946, Barbosinha alegava, por meio de uma carta, “não poder participar do cururu em Laranjal Paulista, em virtude de que, como violeiro [...] receberá CR\$60,00, ao passo que no serviço de panificador recebe R\$120,00; [...] solicitou licença para retirar-se [da reunião] antes porque terá que trabalhar à noite”. Ao que tudo indica, financeiramente não parecia ser vantajoso abdicar de outra profissão para se dedicar exclusivamente à música.

Além da exigência de remuneração para os músicos, o Centro de Folclore de Piracicaba buscava exercer controle, ou mesmo exclusividade, sobre a organização de eventos folclóricos e musicais na cidade. Na mesma reunião em que foi estipulada uma tabela de preços para os músicos, foi tomada, em agosto de 1947, a seguinte deliberação:

Os cantadores de fora, não poderão tomar parte como sócios do nosso Centro de Folclore, medida bastante justa, visto que a fiscalização a lhes não poderia ser feita, ficando tudo a ser deliberado a seu bel prazer, em contrário às ordens do Centro de Folclore de Piracicaba.

Notamos, portanto, uma tentativa do CFP de restringir seu corpo de músicos aos moradores de Piracicaba, tendo em vista o caráter fiscalizador e regulamentador que a organização conferia para si mesma. Além de fiscalizar os pagamentos aos músicos, outros aspectos poderiam ser verificados pelo CFP, como a própria qualidade das apresentações musicais. Assim, em reunião realizada em setembro de 1946, o presidente Agostinho Aguiar pedia aos canturiões que evitassem cantar “coisas desinteressantes”. Em outra ocasião, em janeiro de 1948, Aguiar recomendava também que “os cantadores sempre devem cantar os versos no Assuntos [sic] e sempre a partir do seu contrário, podendo fazer gracejos no mesmo assunto em que tocar”.

Se tratando de uma organização que se propunha, com exclusividade na cidade de Piracicaba, a salvaguardar as tradições populares, o CFP buscava reforçar a sua imagem como entidade capaz de bem organizar seus eventos culturais, evitando possíveis conflitos, desavenças e, sobretudo, o mau comportamento dos músicos diante do público. Assim,

poucos dias antes de uma apresentação do cururu, em outubro de 1945, Aguiar já tinha feito a seguinte recomendação em reunião do CFP:

O srs. Presidente pediu aos associados [...] que mantivessem o mais possível a ordem, sem no entanto provocar distúrbios motivados por palavras que denotam pouca educação; [...] ainda foi pedido que observassem a que a torcida fosse moderada, ou melhor, não permitir palavras ofensivas; [...] dar-se a toda a liberdade de ação dentro dos moldes racionais de civilidade.

Tratando-se de uma manifestação de desafio, e até mesmo de competição, as rugas entre os cantadores de cururu deveriam ser comuns. Assim, as reuniões do CFP poderiam servir para atenuar possíveis desavenças entre os músicos membros da agremiação. Comentando sobre a demonstração de uma cana-verde, em reunião do CFP realizada em 17 de junho de 1948, Eduardo Bonifácio, o Santão, se queixou que “fora espinafado por Agostinho, em se tratando de caso pessoal e particular; [...] Agostinho cita os versos que cantara, contra argumentando o Santão, confessando-se, porém, que os seus versos foram, de fato, um pouco duros”.

O controle de qualidade sobre as atividades dos músicos ligados ao CFP era exercido pelo Assistente Técnico, cargo específico entre os diretores da agremiação. Em julho de 1948, Lourenço Lopes Fragoso era o incumbido dessa função e, após um cururu, realizado em um Cassino nas Termas de São Pedro, fez algumas considerações, por meio de uma correspondência, sobre o desempenho dos cantadores:

[...] todos saíram-se bem, principalmente Agostinho, pelos seus versos improvisados e encontro de versos, laboriações e sua louvação, chamou muita atenção [...] e foi muito aplaudido.

O Soares contou bem só tem sempre aquele velho costume, gaguejar, que de fato fez diversas vezes. O Pontes cantou bem e seguia o assunto do seu contrário e não seguia os versos laboriados do Agostinho.

Além dos quesitos especificamente relacionados ao desempenho dos músicos, também eram avaliadas as condições gerais acerca da realização dos eventos. Na mesma ocasião das observações acima, o Assistente Técnico do CFP se queixou da organização do

evento no Cassino nas Termas de São Pedro: a chegada no local foi tida como “decepcionante”, pois não havia nenhum membro da comissão organizadora para receber a equipe de músicos. O assistente fez ainda a seguinte queixa: “a fome estava já conosco e ainda estava assando churrasco e o cheiro rebatia nos nossos nariz”.

Somado ao controle de qualidade, notamos outra preocupação constante na atuação do Centro de Folclore de Piracicaba: a administração e o controle sobre a atuação musical de seus membros. Em abril de 1946, os membros da organização tomaram a seguinte decisão: “[...] que todo cantador associado deste ‘Centro’, que tomar parte em qualquer festa cururueira sem autorização daquele se considera eliminado do organismo folclórico que pertence”. Em novembro do mesmo ano, foi decidido que, em “festas propriamente do ‘Centro’ não poderá tomar parte em qualquer hipótese pessoas não associadas”. Nas atas de reuniões da diretoria do CFP, nas correspondências enviadas, notamos várias referências sobre afastamentos e desligamentos de membros da organização que não cumpriam as determinações citadas. Isso é o que revela uma correspondência enviada pelo presidente Agostinho Aguiar a Onofre Jordão, em julho de 1945:

Em reunião realizada a 27 de Junho deste foi proposto que se lhe comunicasse por escrito, advertindo-o pela segunda vez, pelo fato de ter V.S. cantado sem o nosso consentimento em casa do Snr. José Maruca, residente nos atos do Bairro da Paulista.

Em sessão ontem foi participado este Centro, de que V.S. e o sr. Joao Bernardini Ferraz, cantaram numa calçada de Vila Rezende.

Tais motivos, já em número de três, levaram a que a diretoria resolvesse eliminá-lo unanimemente, ficando V.S proibida de usar o nome deste Centro, desde o recebimento desta comunicação.

Notamos aqui a preocupação do CFP em controlar as atividades de seus membros em todos os âmbitos, mesmo nos espaços privados. A participação em eventos musicais, quaisquer que fossem a sua natureza, requeria prévia autorização da entidade, que tentava estabelecer uma espécie de *closed shop*, se colocando como mediadora entre os músicos e a sociedade.

Considerações Finais

Observamos na cidade de Piracicaba dois importantes aspectos relacionados à música caipira. Em primeiro lugar, percebemos que uma parcela significativa de sua história pode ser analisada a partir do acervo do Centro de Folclore de Piracicaba, entidade que se preocupou em armazenar algumas composições e que, diante da incipiente profissionalização dos músicos, buscou regulamentar a atividade musical dos violeiros e cantadores da cidade. Notamos também que o CFP esteve na mira do Departamento de Ordem Política e Social (Deops), pois seu secretário, o folclorista João Chiarini, era apontado como um dos propagandistas do PCB. A filiação política de Chiarini se refletia na maneira como o folclorista entendia a música caipira, pois Chiarini atribuiu nítidos sentidos políticos e classistas ao cururu, sentidos esses que poderiam não corresponder plenamente às concepções daqueles que produziam as composições. Em segundo lugar, notamos que, embora houvesse uma profissionalização crescente dos músicos, ocorrida num momento de crescente interesse da indústria fonográfica pela música caipira, os compositores de cururu e modas de viola – que eram trabalhadores, pertencentes a diversas categorias profissionais – faziam da música uma forma de expressar os conflitos de seu cotidiano, com particular atenção para as condições de trabalho no campo e na cidade. Assim percebe-se que, embora pudesse haver tensões entre os sentidos atribuídos à música caipira pelo folclorista Chiarini e as concepções dos músicos, a crítica social e política era algo que efetivamente ocorria na produção de cururus e modas de viola em Piracicaba. A produção da música caipira na cidade de Piracicaba, e certamente em outras cidades do Estado de São Paulo, é um campo bastante vasto e nos indica que o gênero não pode ser resumido à sua incorporação pela indústria fonográfica.

Fontes

“Centro de Folclore de Piracicaba. Extrato dos Estatutos”, *Diário Oficial do Estado de São Paulo*, São Paulo, 8/06/1946. Disponível em:

<<http://www.jusbrasil.com.br/diarios/4013677/pg-22-poder-executivo-diario-oficial-do-estado-de-sao-paulo-dosp-de-08-06-1946>>.

Atas de Reuniões do Centro de Folclore de Piracicaba, Centro Cultural Martha Watts, Fundo João Chiarini. 1945-1952.

Correspondências do Centro de Folclore de Piracicaba, Centro Cultural Martha Watts, Fundo João Chiarini. 1945-1952.

Poesia Popular, Centro Cultural Martha Watts, Fundo João Chiarini.

Prontuário 70.815 (João Chiarini), Arquivo Público do Estado de São Paulo (Aesp). Fundo Departamento de Ordem Política e Social (Deops).

Referências

ARAÚJO, Alceu Maynard, *Folclore Nacional*. Danças, recreação, música. 2. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1967.

BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Ensaios sobre literatura e história da cultura, 8. ed. rev. São Paulo: Brasiliense, 2012.

CALDAS, Waldenyr. *Acorde na Aurora: música sertaneja e indústria cultural*. São Paulo: Editora Nacional, 1979.

CAVALCANTI, Maria L. V.; VILHENA, Luiz Rodolfo da Paixão. Traçando Fronteiras: Florestan Fernandes e a marginalização do folclore. *Estudos Históricos*, v. 3, n. 5, 1990.

CHIARINI, João. Cururu. *Revista do Arquivo Municipal*, São Paulo, ano 13, v. CXV, jul./set. 1947.

CORREA, Roberto. *A arte de pontear viola*. Brasília/Curitiba: Ed. Autor, 2000.

ESCALANTE, Eduardo Alberto. *A música no cururu do Médio Tietê Paulista*. Dissertação em Artes – USP, 1982.

FERREIRA, Jorge. A redemocratização de 1945 e o movimento queremista. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília (Org.). *O Brasil republicano*. O tempo da experiência democrática. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

GARCIA, Tania da Costa. Redefinindo a nação: canção popular e folclore: um estudo comparativo entre Chile, Argentina e Brasil. In: GARCIA, Tania da Costa; TOMÁS, Lia (Org.). *Música e política*. Um olhar transdisciplinar. São Paulo: Alameda, 2013.

HALL, Michael. Prefácio. In: FORTES, Alexandre et al. *Na luta por direitos*. Estudos recentes em história social do trabalho. Campinas: Unicamp, 1999.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1984.

MARTINS, José de Souza. *Capitalismo e tradicionalismo*. Estudos sobre as contradições da sociedade agrária no Brasil. São Paulo: Pioneira, 1975.

MORAES, José Geraldo Vinci de. *Metrópole em sinfonia*. História, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

NEGRO, Antonio Luigi; SILVA, Fernando Teixeira da. Trabalhadores, Sindicatos e Política (1945-1964). In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (Org.). *O Brasil republicano*. O tempo da experiência democrática. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

NETTO Cecílio Elias. *Memorial de Piracicaba*. Século XX. Instituto Histórico e Geográfico de Piracicaba, Jornal de Piracicaba, Universidade Metodista de Piracicaba: Piracicaba, 2000.

PATARA, Neide L. Dinâmica populacional e urbanização no Brasil. In: FAUSTO, Boris (Org.). *O Brasil Republicano*. T. 3, v. 4. São Paulo: Difel, 1984.

PERES, Maria Thereza Miguel. *O colono de cana na modernização da Usina Monte Alegre: Piracicaba (1930-1950)*. Dissertação de Mestrado – PUC-SP, 1990.

_____. Piracicaba: imagens da modernidade na década de 1950. In: TERCI, Eliana Tadeu (Org.). *O desenvolvimento de Piracicaba*. História e perspectivas. Editora Unimep: 2001.

PERES, Maria Thereza; TERCI, Eliana. Os impactos da expansão canavieira-açucareira no mercado de trabalho em Piracicaba. In: *Anais do V Congresso Brasileiro de História Econômica e 6ª Conferência Internacional de História de Empresas*, Caxambu. 2003.

PRIORI, Ângelo, A revolta camponesa de Porecatu. In: MOTTA, Márcia; ZARTH, Paulo. *Formas de resistência camponesa: visibilidade e diversidade de conflitos ao longo da história*. São Paulo: Unesp; Brasília: Ministério do Desenvolvimento Agrário, NEAD, 2009.

RAMOS, Pedro, *Agroindústria canavieira e propriedade fundiária no Brasil*, São Paulo: Hucitec, 1999.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. Marxismo, cultura e intelectuais no Brasil. In: MORAES, João Quartim de (Org.). *História do Marxismo no Brasil*. Vol. III. Teorias e interpretações. Campinas: Unicamp, 1998.

SANTA ROSA, Sérgio. *Prosa de cantador*. A história e as histórias dos cururueiros paulistas. Botucatu: FEPAF, 2007.

SEGATTO, José Antonio. “PCB: a questão nacional e a democracia”, “A redemocratização de 1945 e o movimento queremista”. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília (Org.). *O Brasil republicano*. O tempo da experiência democrática. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

TERCI, Eliana. *O desenvolvimento de Piracicaba*. História e perspectivas. Piracicaba: Editora da Unimep, 2001.

SZMRECSÁNYI, Tamás. O desenvolvimento da produção agropecuária. In: FAUSTO, Boris (Org.). *História geral da civilização brasileira*. O Brasil Republicano. T. III, 4º v. São Paulo: Difel, 1984.

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