

CANÇÃO SERTANEJA E POLÍTICA AGRÁRIA
DURANTE A DITADURA MILITAR

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

REITORA Sandra Regina Goulart Almeida

VICE-REITOR Alessandro Fernandes Moreira

EDITORA UFMG

DIRETOR Flavio de Lemos Carsalade

VICE-DIRETORA Camila Augusta Pires de Figueiredo

CONSELHO EDITORIAL

Flavio de Lemos Carsalade (PRESIDENTE)

Ana Carina Utsch Terra

Angelo Tadeu Caetano

Camila Augusta Pires de Figueiredo

Carla Viana Coscarelli

Élder Antônio Sousa e Paiva

Emília Mendes Lopes

Ênio Roberto Pietra Pedroso

Henrique César Pereira Figueiredo

Kátia Cecília de Souza Figueiredo

Lívia Maria Fraga Vieira

Luciana Monteiro de Castro Silva Dutra

Luiz Alex Silva Saraiva

Marco Antônio Sousa Alves

Raquel Conceição Ferreira

Renato Assis Fernandes

Ricardo Hiroshi Caldeira Takahashi

Rita de Cássia Lucena Velloso

Rodrigo Patto Sá Motta

Weber Soares

MARCELA TELLES ELIAN DE LIMA

CANÇÃO SERTANEJA E POLÍTICA AGRÁRIA
DURANTE A DITADURA MILITAR

(EDITORAufmg)

COORDENAÇÃO EDITORIAL	Jerônimo Coelho
DIREITOS AUTORAIS	Anne Caroline Silva
ASSISTÊNCIA EDITORIAL	Eliane Sousa
COORDENAÇÃO DE TEXTOS	Clarissa da Cunha Vieira
PREPARAÇÃO DE TEXTOS	Bárbara Sartore, Daniele Gomes, Denise Campos, Matheus Gomes, Pedro Lunardi, Rafaella Penido e Ytalo Andrade, como trabalho final da disciplina de Preparação de originais, ministrada por Camila Figueiredo no 1º sem./2019, na Faculdade de Letras da UFMG
REVISÃO DE PROVAS	Clarissa da Cunha Vieira e Jerônimo Coelho
COORDENAÇÃO GRÁFICA	Fernando Freitas
PROJETO GRÁFICO, FORMATAÇÃO E CAPA	Cássio Ribeiro
PRODUÇÃO GRÁFICA	Warren Marilac

© 2024, A autora

© 2024, Editora UFMG

Este livro, ou parte dele, não pode ser reproduzido por qualquer meio sem autorização escrita do Editor.

L732c Lima, Marcela Telles Elian de
Canção sertaneja e política agrária durante a ditadura militar / Marcela Telles Elian de Lima. – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2024

224 p.: il. (Origem)

Originalmente apresentado como tese de doutorado em 2014 no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Minas Gerais.

Inclui bibliografia
ISBN: 978-85-423-0327-8

1. Música sertaneja. 2. Música popular – Brasil. 3. Agroindústria.
4. Brasil – História, 1964-1985. 5. Esperança. I. Título

CDD: 981.063

CDU: 981.08

Elaborada por Vilma Carvalho de Souza – Bibliotecária – CRB-6/1390

EDITORA UFMG

Av. Antônio Carlos, 6.627 – CAD II / Bloco III

Campus Pampulha – 31270-901 – Belo Horizonte/MG

Tel: + 55 31 3409-4650 – www.editoraufmg.com.br – editora@ufmg.br

Para minha avó Zezinha
Para meu filho Francisco:
Começo e recomeço.

AGRADECIMENTOS

Não caberia numa nota curta, como deve ser esta, a gratidão e o respeito pela preciosa orientação e competência da professora Heloisa Starling. Minha formação acadêmica deve-se, em grande medida, à minha participação no Projeto República: Núcleo de Pesquisa, Documentação e Memória/UFMG. Agradeço sua disposição em compartilhar não apenas conhecimento, mas também oportunidades de aprendizagem. Nesse espaço de diálogo, conheci outras tantas pessoas capazes de incentivar, argumentar e desafiar intelectualmente. Aos membros da banca examinadora – para quem este livro foi apresentado inicialmente como tese para o doutoramento – Marcos Napolitano, Nísia Trindade Lima, Regina Horta e Wander Melo Miranda sou grata pela leitura rigorosa, pelas sugestões e críticas valiosas.

Ao CNPq agradeço pela concessão da bolsa, ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e ao Núcleo de Estudos Agrários e Desenvolvimento Rural por viabilizarem este, e tantos outros estudos sobre o sertão e a questão agrária no país.

Sou grata pelo apoio e a palavra franca de Vera Zavarise e Rosiane Cláudia, o companheirismo de Alandinha Cota, a disponibilidade em ajudar de amigas tão caras para mim como Déa Lucia Santos, Clarissa Fazito e Leticia Haddad, a alegria da minha avó Salime Elian. À minha mãe Aparecida Telles, agradeço pela ajuda cotidiana e por sempre lembrar-me do valor do trabalho, capricho, dedicação e esforço na realização de qualquer tarefa. Ao Bruno Viveiros, pela compreensão das ausências e o incentivo inesgotável. Mas, principalmente, a aceitação espontânea de que esta é também uma parte importante da minha vida.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	11
Capítulo 1	
“TUDO É SERTÃO SE O VIOLEIRO TOCA”	
A tradição da moderna canção sertaneja	21
Canções sertanejas	21
Tradição da canção sertaneja	33
Antes de tudo, São Paulo	54
Capítulo 2	
MECANIZAÇÃO E CIDADANIA DISCIPLINADA	
“Cantando em tempo de avanço”	65
A esperança de todos	69
Avançar sem mudar	75
O fim da espera: todos pelo Brasil e, para o trabalhador rural, direitos sociais	87
Um sertão feito de escolas e hospitais	93
De caipira a boia-fria	102

Capítulo 3	
TERRAS, HOMENS E ESTRADAS	
A hora e a vez do Rei do Gado	111
Em primeiro lugar, a estrada	111
Pela estrada, máquinas e colonos	119
O Brasil pela boleia do caminhão	130
A chegada do Rei do Gado	138
De sertão a terra vendida	150
Capítulo 4	
A CANÇÃO SERTANEJA NA CONTRAMÃO DO FUTURO	155
Um lugar para lembrar	155
Errância e lembrança sob o luar do sertão	163
Paisagens implícitas	185
CONSIDERAÇÕES FINAIS	191
NOTAS	195

APRESENTAÇÃO

Entre 1964 e 1985, um projeto de Brasil rural foi executado. Sua prioridade era ampliar a área de cultivo e modernizar a produção agropecuária dirigida para o mercado internacional. Este estudo tem como objetivo apresentar as propostas derrotadas por esse projeto e as transformações políticas, econômicas e sociais decorrentes de sua implantação, a partir das canções sertanejas. Composições originais, regravações de antigos sucessos, canções com menor ou maior repercussão foram mobilizadas para recuperar um ponto de vista pouco explorado sobre o desenvolvimento da agroindústria nacional.

O debate político que polarizou os projetos para modernização do campo, no início da década de 1960; a reforma agrária, contemplada pelo Estatuto da Terra; o Plano de Integração Nacional (PIN); a extensão dos direitos sociais ao trabalhador rural, com o Programa de Assistência ao Trabalhador Rural (ProRural) e o Programa de Redistribuição de Terras e Estímulo à Agroindústria do Norte e Nordeste (Proterra); os Planos Nacionais de Desenvolvimento (PND I e PND II) e o Programa Nacional do Alcool (Proálcool) foram discutidos pelos compositores e intérpretes do cancioneiro sertanejo por meio de um recurso narrativo próprio. Eles souberam construir uma paisagem capaz de abrigar as diferentes imagens, assumidas

pela esperança e pela lembrança, que nesse período orientaram a procura de inúmeros trabalhadores rurais por uma vida melhor.

Com relação ao papel dos compositores em tempos de ditadura, Bertold Brecht afirmou: “Existem compositores que moram na escuridão, e existem os que vivem na luz. A maior parte deles não mora em nenhuma dessas duas regiões, e Chostakóvitch fala por todos eles”.¹ Junto com Prokófiev, Dmitri Chostakóvitch foi um dos grandes músicos soviéticos e um dos poucos artistas expostos como inimigo do povo, no final dos anos 1930, que conseguiu sobreviver.

Como bem lembra o crítico musical Alex Ross, por meio dessa afirmação de Brecht, elaborada a partir das complexas relações estabelecidas entre o compositor soviético e o governo stalinista: “Categorias simplistas não fazem sentido nos territórios sombrios das ditaduras. Esses compositores não eram nem santos nem demônios; eram atores falhos em um palco inclinado”.² No Brasil, os artistas alinhados ao cancionário sertanejo presenciaram o fim das liberdades políticas e a dura repressão aos movimentos sociais no campo impostos após o golpe civil-militar, em 1964. Experimentaram também a velocidade das transformações vivenciadas pelos trabalhadores rurais durante a implantação de uma política agrária, comprometida com o sacrifício de muitos para o bem-estar de poucos. Para justificar essa política, antigas estratégias são retomadas. Temas caros ao Estado Novo são revisitados, como a importância do trabalho, da mistura racial e o bom caráter do povo.

Em 1970, o livro lançado por Cassiano Ricardo em 1940, *Marcha para o Oeste*, é reeditado. Os militares recuperam os limites da cartografia estabelecidos por essa marcha, sob um lema semelhante – “Ocupar para não entregar” – e preenchem seu interior com paisagens definidas pelo domínio da técnica sobre a natureza. Deslocam os limites da fronteira e seguem para a Amazônia. Grandes

produtores e empresas com sedes localizadas majoritariamente no estado de São Paulo lideraram a ocupação da nova frente pioneira. E como afirmou José de Souza Martins, a fronteira é o limite entre humano e não humano, o natural. Nela, diz o autor, diferença é contradição. É nesse lugar que, para os antigos moradores, a nova gente é paulista, e todo paulista é considerado uma ameaça.

O cancionero sertanejo, por ser tributário de uma cultura caipira associada à chamada paulistânia, ou seja, a região delimitada pela conquista bandeirante formada pelos estados de São Paulo, Mato Grosso, Goiás, parte de Minas Gerais e, após 1977, Mato Grosso do Sul, constituiu uma narrativa privilegiada sobre as contradições derivadas dessa política agrária. Este trabalho acompanhou o traçado de compositores e intérpretes sertanejos pelo “palco inclinado”, erguido entre 1964 e 1985, evidenciando artistas que ora se colocaram em defesa de uma efetiva redistribuição fundiária, ora a negaram em favor da crença na técnica e na cooperação entre as classes, sob a tutela das elites, como saídas para o desenvolvimento do país. Seguir esse percurso significou, também, recuperar o “sentimento de otimismo” dos grandes produtores e, simultaneamente, as vozes dissonantes ao coro do progresso. Sem perder de vista que, na verdade, a música se presta melhor para comunicar sentimentos.

A escolha pelas canções sertanejas como fonte para se pensar o Brasil rural, nesse período, orientou-se em grande medida por essa aptidão primeira da canção: despertar sentimentos. Tratava-se de inquirir sobre o êxito de um método narrativo capaz de reunir camadas de significados, caros ao cotidiano rural, em imagens aparentemente superficiais. Versos como “Eu não largo o meu ranchinho amarradinho de cipó”,³ “De que me adianta viver na cidade, se a felicidade não me acompanhar”,⁴ “Espere minha mãe estou voltando”⁵ ou “Que saudade da palhoça! Eu sonho com a minha roça no Triângulo Mineiro”⁶ pareciam captar a frustração e

o desencanto de uma gente condenada à errância e sua resistência em passar ao modo de vida urbano. Mas, como diria o escritor Guimarães Rosa, “o correr da vida embrulha tudo”.

A pesquisa recuperou significados específicos para canções com frases como essas. O cancionista sertanejo estabeleceu um diálogo com o contexto agrário que estava além de qualquer afirmação romântica da virtuosidade da vida rural em contraposição aos vícios da cidade industrial. Para uma análise pautada por essa dicotomia, uma pergunta deveria ser deixada de lado: afinal, então por que deixar o campo?

Apesar dos muitos estudos sobre a canção popular urbana durante a ditadura militar, em suas diferentes vertentes como a Música Popular Brasileira (MPB), a bossa nova, os artistas cafonas, o tropicalismo, a chamada canção de protesto, os festivais, o Clube da Esquina, entre outras, poucos dedicaram-se ao cancionista sertanejo e, muito menos, o relacionaram ao contexto político, econômico e social desse período. Quando o fizeram, consideraram as canções alinhadas ao discurso oficial, produto de artistas e empresários da indústria cultural interessados estritamente no êxito comercial, e o sucesso, à alienação do público ouvinte. Como anunciado pela revista *Veja*, em 1978, “a música sertaneja é hoje um negócio milionário onde a pureza fica por conta do ouvinte”.⁷ Considerar essa outra dicotomia como parâmetro é sustentar a infantilização do trabalhador rural e dos habitantes das periferias.

Para escapar das dualidades, foi necessário suspender as certezas e percorrer parte significativa do repertório sertanejo por meio do levantamento discográfico de seus principais compositores e intérpretes. A escolha desses artistas considerou sua relevância no cenário musical estudado, sua capacidade de inovação e a inserção de sua obra junto ao público. Entre eles estão nomes como: Tonico e Tinoco, Vieira e Vieirinha, Milionário e José Rico, Leo Canhoto e

Robertinho, Zilo e Zalo, Liu e Léu, Davi e Durval, Pedro Bento e Zé da Estrada, Chitãozinho e Xororó, Trio Parada Dura, Tião Carreiro, Almir Sater, Rolando Boldrin, Renato Teixeira, Sérgio Reis, Dino Franco e Mouraí, Biá e Dino Franco, Cacique e Pajé, Jacó e Jacozinho.

Um segundo passo foi identificar a singularidade das composições produzidas entre 1964 e 1985. Para isso, a discografia de alguns artistas exemplares das décadas anteriores foi considerada, em particular no período em que a política agrária militar se assemelhou aos projetos oficiais anteriores, como durante a execução da Marcha para o Oeste, pelo governo Vargas, na década de 1940. Composições de nomes como Raul Torres, Mandi e Sorocabinha, Luizinho, Limeira e Zezinha, Palmeira e Piraci e Inezita Barroso, ainda que não digam respeito ao recorte proposto, forneceram uma importante baliza para análise, principalmente das regravações executadas durante a ditadura militar.

Para ter acesso aos fonogramas, foram consultados os seguintes acervos: Discoteca Pública Municipal, sebos em Belo Horizonte e São Paulo, o acervo Decantando a República, do Projeto República: Núcleo de Pesquisa, Documentação e Memória/UFMG, Arquivo Nirez, Instituto Moreira Salles e arquivos privados de colecionadores, disponibilizados em blogs, na internet. A consulta aos sites do Instituto Memória Musical, Instituto Cravo Albin e Ponteiro Caipira, este último organizado pelo músico João Vilarim, indicou os compositores, os anos de gravação, a discografia dos artistas, permitindo o cruzamento e a conferência de dados.

A diversidade de posturas referente à política agrária desse período, identificada pela pesquisa, poderia ser atribuída ao aumento no número de artistas com acesso às gravadoras. Na maioria das vezes, eram pequenas empresas, cujos proprietários ensaiavam cantores sem experiência, que viam nesse segmento musical a possibilidade de acesso a uma fatia do mercado fonográfico. Interpretar

o gênero era “fácil... qualquer coisinha vende disco; e outra coisa: facilita gravar porque é em dupla, não precisa cantar tão direito”.⁸ Se, nas décadas de 1930, 1940 e 1950, o sucesso era anterior à gravação do disco, nos anos 1970, o *Long Play* (LP) passou a ser prerrogativa para participação em programas de rádio, TV, shows e bailes.

Entretanto o maior número de artistas não justifica a variedade dos pontos de vista porque essa diferença pode ser identificada na discografia de um mesmo cantor. Tampouco diz respeito ao convívio entre antigas e novas gerações de intérpretes e compositores. Há versões contraditórias sobre a modernização rural em LPs de novatos como Davi e Durval, ou nos de duplas veteranas como Tonico e Tinoco. Não se trata de alinhar e contrapor uma fatia de artistas engajados ou preocupados em resguardar uma pretensa musicalidade originária de um grupo de intérpretes e compositores entreguistas e sem comprometimento político. Os desacordos situam-se dentro dos limites da obra de um mesmo artista.

Essa posição híbrida, entre o conservadorismo e a revolta, permite ao historiador deslocar-se por uma diversidade de fatos, posturas e situações: a solidão do migrante em terra estranha, o desenvolvimento de empresários rurais, o indígena acossado, a passagem de antigos lavradores ao trabalho assalariado. As canções sertanejas também desarranjam a certeza no uso da natureza como fonte de recursos para o desenvolvimento econômico ou como origem da essência de um povo, conforme a tradicional concepção romântica. Algumas de suas narrativas capturam a atenção dos ouvintes com histórias de violência e coexistência – nem sempre harmoniosa – de diferentes temporalidades, culturas e planos de vida. Em meio a diferentes eventos históricos, esse cancionista caipira preserva reminiscências de outros tempos e, simultaneamente, compromete-se com o desejo de progresso. No trânsito entre as pontas, permanece o cultivo da esperança.

A reorientação da política agrária, iniciada após o golpe de 1964, com o incentivo à produção para o mercado externo, a partir

do uso intensivo de máquinas e insumos agrícolas, em grandes extensões de terra, transformou de forma radical a paisagem rural do país. A esperança estimulada com as perspectivas de transformações das relações políticas e sociais, apontadas nos anos imediatamente anteriores à instalação de uma ditadura militar, permaneceu inalterada. Incapaz de se submeter ao medo – ocasionado pela coerção às organizações de trabalhadores rurais, pelo assassinato, prisão e tortura de suas principais lideranças, pelo fim do direito à greve –, a espera pela reforma agrária, “aquela coisa que está por vir e é necessária”,⁹ manteve-se ao longo de todo esse período.

Os artistas sertanejos observaram as novas conexões sociais, políticas e geográficas, impostas pela política agrária iniciada em 1964 e as apresentaram sob diferentes perspectivas. Souberam captar a espera por direitos e pela terra a ser dividida entre os trabalhadores rurais, durante a execução de um projeto comprometido com a instalação do latifúndio agroexportador.

Eles não eram proprietários, nem sitiantes ou assalariados rurais. Muitos vieram da roça, trabalharam em fazendas, moraram em bairros rurais, mas, ao tomarem para si o papel de observadores e cronistas, abriram mão do compromisso com um ponto de vista único. Tinham um profundo conhecimento da vivência rural, mas com ela mantinham uma ligação pouco determinada. A riqueza das narrativas produzidas entre 1964 e 1985 deriva-se, principalmente, dessa posição flutuante. Cada uma delas pôde adquirir os contornos atribuídos por antigos protagonistas dessa história, como fazendeiros, sitiantes, camponeses e, também, pelos novos, cujo surgimento na cena rural se vinculou à própria execução da política agrária estabelecida nesse período, como empresários rurais, boias-frias e agentes de colonização.

Ao longo dos capítulos, as canções relacionam-se ao olhar tomado de empréstimo, por esses cronistas, aos principais agentes

dessa história, em suas diferentes fases e esferas de ação. A base narrativa da canção, nesse caso, expressa o anseio impronunciável dos trabalhadores rurais nesse período: terra e direitos. A conquista de ambos se manteve como a grande esperança para o homem do campo.

O primeiro capítulo situa os artistas sertanejos no conjunto da moderna canção popular brasileira. Procura indicar as singularidades, adaptações e permanências que modelaram uma tradição própria e fonte privilegiada para reconstrução do debate sobre as políticas agrárias executadas ao longo da ditadura militar.

Os dois capítulos seguintes, por sua vez, têm a esperança como fio condutor, um princípio mobilizado sempre que se fez necessário afirmar o desejo das populações rurais pela democratização do acesso à terra e pelo reconhecimento de seus direitos políticos. Indicam como os artistas vinculados a essa tradição refrataram um movimento executado durante os governos militares que alterava o objeto mesmo da espera desses homens. No segundo capítulo, a distribuição da terra, demandada pelos movimentos rurais organizados nos anos 1950 e 1960, é substituída pela concessão de direitos sociais e acesso a serviços públicos fundamentais como saúde e educação. No terceiro capítulo, as concessões de terras na Amazônia Legal e o estímulo à mecanização agrária ocupam, nessas narrativas, o horizonte de espera de trabalhadores rurais em áreas de conflito. Nas composições comprometidas com esse projeto de Brasil rural, os direitos sociais e a política de colonização marcaram o fim da espera por melhores dias para os homens do campo. A transformação do presente decorreria apenas da disposição para o trabalho. O futuro saberia recompensar.

Por fim, o quarto capítulo funciona como contrapeso. Na medida em que um presente direcionado apenas pelo futuro – lado apon-tado pela esperança – se desestabiliza e pode emborcar, as canções

sertanejas procuraram equilibrá-lo pelo artifício das lembranças. Recuperadas com um olhar retrospectivo que procura no passado a sociedade que se evapora, elas foram abrigadas, por esses artistas, em uma paisagem construída em torno do rancho à beira-chão, tão caro ao Jeca Tatu, criado por Monteiro Lobato, ainda em 1914. Talvez venha daí o mérito, tão facilmente reconhecido por seu público ouvinte: permitir que se ouça uma língua não mais falada, um eco do passado ainda no presente, que ouve tão pouco e tão mal.