

ALVARENGA E RANCHINHO NO FILÃO DO HUMOR DE CORNÉLIO PIRES (1930-1940): A PRODUÇÃO DE UM CAIPIRA “POLITIZADO”*

MAZOTI, Lays Matias**

Quando certo político, em propaganda de sua candidatura falou em Campinas, produzindo um dos seus formidáveis discursos, um caipira comentou:

- Bunito discurso. Fala que é um que inté parece advogado. Mas porém eu conheço um livro que tem esse discurso inteirinho. Palavra por palavra.

- Ora, deixe de ser trouxa. Então ele precisa copiar alguém?

- Pois eu sustento o que disse.

- Que livro é esse?

- É o dicionário¹.

A escolha do tema, sua delimitação, a criação de um problema, a elaboração de material, a seleção de fontes e o estabelecimento de caminhos que a pesquisa deve seguir apresentam-se como uma tortura ao pesquisador, vista as diversas possibilidades do vasto campo temático que a história pode abarcar. Durante a confecção de qualquer trabalho em História² isso não será diferente. Caminhos traçados poderão ser abandonados, as hipóteses refutadas e/ou reformuladas, fontes descartadas pelo seu difícil acesso e, por vezes, podemos ter a impressão que o objeto possa estar perdido ou solto em meio a toda floresta temática que nos atrai essa que, por sua vez, apresenta e oferece inúmeras possibilidades e abordagens.

Durante toda a minha graduação e na tessitura da monografia esses problemas me foram apresentados. Hoje, novamente eles aparecem. Dessa vez, com maior intensidade e complicações proporcionadas pelas leituras e debates (por vezes, embates) que estão sendo realizados com outras e diferentes linhas de pesquisas.

* Texto produzido para o X Encontro de História do Mato Grosso do Sul, Simpósio Internacional de História, XIII Semana de História da UFMS/CPTL – “As muitas (in)dependências da América: dois séculos de História”.

** Mestranda em História na UNIOESTE – Universidade Estadual do Oeste do Paraná – Campus de Marechal Cândido Rondon/PR. Área de concentração História, Poder e Práticas Sociais. Linha de pesquisa Práticas Culturais e Identidades. Orientadora: Prof^a. Dr^a. Geni Rosa Duarte.

¹ALVARENGA E RANCHINHO. *Livro de modinhas*. Editora Prelúdio: s/d, p. 07.

² Essa problemática está presente não só no campo historiográfico, mas também na maioria dos cursos de graduação oferecidos pelas ciências humanas, como na antropologia, sociologia e nas letras. Nesse último caso, por exemplo, o estudante das letras se depara com duas áreas opostas para a atuação na pesquisa: a linguística e a literatura. A seleção da área que se pretende atuar é feita por escolha. Dentro de cada uma, infinitas possibilidades de pesquisas se apresentarão ao acadêmico, isto é, mais uma floresta temática de possíveis abordagens que poderão ser realizadas.

E foi pensando nesses “ócios do ofício” de nossa profissão (agora reconhecida, finalmente!) que resolvi escrever esse texto. Assim, esse artigo é um relato da pesquisa que venho desenvolvendo no Programa de Mestrado “História, Poder e Práticas Sociais” na UNIOESTE, Marechal Cândido Rondon-PR. Aqui, apontarei os principais caminhos já estabelecidos para a pesquisa, bem como procurarei estabelecer algumas discussões em torno de questões levantadas, mas ainda não totalmente solucionadas durante esse fazer histórico.

Tema, objeto e fonte: a construção de um problema de pesquisa

Entre essas escolhas que permeiam a vida do pesquisador, a música me surgiu como uma opção em minha trajetória. Logicamente que essa escolha não foi neutra, já que a música sempre me fascinou muito enquanto obra de arte. Além disso, posso considerar que tive certa influência nessa escolha, talvez, pela veia musical e caipira do meu avô, esse que, junto com seu irmão e sua viola caipira, sempre se arriscavam em animar as nossas reuniões familiares. No entanto, ao contrário de meu avô, meu conhecimento sobre a arte musical se apresenta de forma limitada, uma vez que não possuo habilidade artística para cantar, tampouco tocar um instrumento. Mas o que sempre me chamou atenção nesse tipo de produção eram os sentidos e significados que a música é capaz de transmitir àqueles que a ouvem e apreciam. Sentidos provocados por notas musicais, melodias e arranjos que, ao lado da letra, exprimem significados dos mais diversos. E foi por esse caminho que optei seguir na jornada da pesquisa acadêmica, primeiro na graduação e, agora, novamente, no mestrado.

Na monografia, voltei meu olhar para o samba, enfatizando as principais características das letras de canções e relacionando-as com o contexto do Estado Novo. No entanto, hoje já posso ver que cometi muitos erros durante a tessitura do trabalho, uma vez que além de tratar de um assunto já mais do que batido pela historiografia – o samba no Estado Novo - acabei separando letra da melodia, essencializando a letra da canção, sem, no entanto, atentar para as especificidades que a melodia podia me revelar, ou ainda, sem me deter sobre um número menor de artistas ou de trajetórias musicais. Além disso, acabei me detendo demasiadamente no contexto, tanto que caí na tentação de usar meus referenciais teóricos, por vezes, como “modelos”. Pautada e delimitada essencialmente pela teoria, acabei procurando no objeto e mais precisamente, na fonte, aquilo que a teoria já dizia, esquecendo-se, por sua vez, daquilo que as fontes pudessem omitir ou outras informações relevantes que pudessem informar.

Como pesquisadora de primeira viagem, aqueles erros podem até ser minimamente aceitos, mas não podem ser repetidos. É preciso notar que minha visão

enquanto pesquisadora não teria sido despertada sem as contribuições dessas discussões que estão sendo realizadas no mestrado, tampouco sem o contato com pesquisadores das mais diversas áreas e diferentes linhas de pesquisa, uma vez que - seguindo aquilo que Pierre Bourdieu (1983) sugere - a ciência histórica, não existe enquanto absoluta, ela é redefinida a partir dos diálogos, antagonismos, conflitos e disputas entre os atores do próprio meio acadêmico.

A pesquisa que estou desenvolvendo agora se difere, em partes, daquela realizada na graduação. Saí do samba rumo à música caipira da dupla Alvarenga e Ranchinho. A iniciativa partiu tanto pelo incentivo prestado pela minha orientadora quanto ao anseio de ir em busca de um tema com mais originalidade. Nesse caso, os “meninotes” Alvarenga e Ranchinho saem na frente, visto que até hoje pouco se tem pesquisado sobre a atuação artística dessa dupla caipira.

Partindo agora por um caminho diferente daquele da graduação, em um primeiro momento, busquei conhecer a produção musical dos artistas, ou seja, as possíveis fontes a ser utilizadas, antes mesmo de estabelecer uma análise do contexto histórico que estão inseridos. Isso se deu a partir do contato com o próprio material musical e artístico produzido pela dupla. Ao analisar alguns programas da dupla na Rádio Nacional na década de 1940, bem como a discografia dos mesmos, percebi que a própria trajetória desses “meninotes” em muito podia revelar singularidades e perspectivas da época histórica em que lhe é referida. Assim, agora, não é mais a teoria que me dá o contexto, mas sim as fontes, essas que em sua riqueza e possíveis lacunas me faz ir à procura de autores e teóricos que possam elucidá-las e esclarecer algumas questões que não podem ser totalmente respondidas somente por elas.

Além disso, procurei não restringir essa abordagem em limites históricos já prescritos, como fiz com o samba, delimitando sua análise entre os acontecimentos ocorridos durante o Estado Novo (1937-1945). Foi somente a partir desse primeiro contato que pude perceber que a música popular ultrapassa essas “barreiras” históricas e, assim, prolonguei o período de análise, compreendendo-o desde a década de 1930 até 1940. A justificativa da delimitação temporal se encontra na própria produção artística selecionada para análise, pois ali é possível perceber um “amadurecimento” musical da dupla se comparar suas primeiras músicas realizadas no início dos anos 1930 até a produção de suas famosas e interessantes sátiras políticas na década de 1940.

Mas para isso foi preciso analisar o “berço” artístico de onde a dupla nascera, já que tais aspectos seriam determinantes para eles adentrar no cenário musical da época. Apesar de Murilo Alvarenga não ser paulista de origem, como o parceiro, Diésis dos Anjos Gaia, o

Ranchinho, a dupla iniciou a carreira artística no estado de São Paulo, primeiro no litoral, depois na capital paulista e, mais tarde, ganharam expressividade popular na capital da jovem República. Pode ser um detalhe, mas esse ponto é expressivo, dado o destaque da cidade de São Paulo nos anos iniciais do século XX, o que permitiu, para muitos autores, a criação de um sentimento de *paulistaneidade*³. Por São Paulo ser uma referência na carreira da dupla, em 1943, eles gravaram o sambinha *Ê São Paulo, ê São Paulo*, canção que consagraria a capital como terra da garoa:

Êh, São Paulo

Êh São Paulo

São Paulo da garoa

São Paulo que terra boa

São Paulo das noites frias

Ao cair da madrugada

Das campinas verdejantes

Cobertas pela geada

São Paulo do céu anil

Da noite enluarada

Da linda manhã de sol

*No raiar da madrugada*⁴

Murilo Alvarenga nasceu em 1912, na cidade mineira de Itaúna. Sua família foi para Taubaté, interior de São Paulo, tempos depois, quando o garoto prodígio ainda era criança. Por influência do tio que era empresário de circo, Alvarenga começou a trabalhar

³ Conforme Maria Izilda Matos, “a ‘invenção’ da paulistaneidade forjou-se na perspectiva do progresso, do trabalho, nos signos da metrópole industrial e das chaminés (...)” (MATOS, 2001, p. 51). A criação desse sentimento e esse ufanismo regional não podem ser tomados como uma peculiaridade paulista e deve ser visto como resultado de todo um processo histórico que já se iniciara muito antes do advento da República (vide rebeliões regenciais durante o Império) e que seria fomentado entre outros momentos históricos. Naquele momento, a acentuação desse sentimento se deve ao fato de São Paulo estar no centro das atenções, uma vez que era retratado por seu papel vanguardista, já que se destacava em função da movimentação econômica que promovia ao país com o café, esse que, até então, se expressava de maneira forte, sólida e crescendo cada vez mais. O federalismo veio a acentuar esse sentimento, uma vez que a descentralização do poder político, ou seja, a autonomia dos estados favoreceria os barões (do café) que detinham em mãos a política paulista. “Paradoxalmente, a motivação, que estimula esse regionalismo tão próximo ao separatismo, tem como nascedouro o nacionalismo, como expressão da ‘ideologia de país novo e promissor’, ou antecipando a expressão de uma amena consciência do atraso nacional” (CANDIDO *apud* LEITE, 1996, p. 51).

⁴ In: LP Monumento da música popular brasileira, *Alvarenga e Ranchinho*, lançado pelo EMI-Odeon, em 1977, reedição dos principais sucessos da dupla.

com 11 anos como trapezista e malabarista no Circo Pinheiro em Santos. Foi lá no picadeiro que ele fez suas primeiras piadas, uma vez que também se aventurava como palhaço debaixo da lona.

A partir daí, as diversas biografias disponíveis do artista começam a apresentar alguns desacordos. A maioria delas, entre elas, grande parte das enciclopédias ou obras referentes a música popular brasileira⁵ e também uma que foi escrita por Ariowaldo Pires⁶, o Capitão Furtado, “agente” artístico da dupla, apontam para 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 do picadeiro.

Porém, a Revista Sertaneja⁷ de 1959, cuja capa foi reservada a dupla em sua outra formação⁸, traz uma biografia diferente, revelando que o artista, depois de sofrer queda no

⁵ 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. *Música caipira: roça ao rodeio*. São Paulo: Ed. 34, 1999.

⁶ Ariowaldo 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. Cornélio Pires, seu tio, foi considerado o pioneiro na gravação de discos caipiras e um “descobridor de talentos”. Ariowaldo Pires adotou esse nome artístico quando teve seu contrato cancelado pela Rádio Cruzeiro do Sul, local 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 Martínez 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*. São Paulo: Art Editora; Publifolha, 2000, p. 16-17; Ver mais em FERRETE, J. L. *Capitão Furtado: viola caipira ou sertaneja?* Rio de Janeiro: FUNARTE, Instituto Nacional de Música, Divisão da Música Popular, 1985.

⁷ *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 Ariowaldo Pires – o Capitão Furtado – e Tônico, da dupla Tônico 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*.

⁸ Alvarenga, em função da vida boêmia de Diésis dos Anjos Gaia, o primeiro Ranchinho, lançou mão de outros parceiros quando esse se fazia ausente. Nesse caso, na revista, quem compunha parceria com Alvarenga era seu irmão por parte de mãe, Delamare de Abreu. Porém, Delamare ficou pouco tempo na dupla, apenas alguns meses na década de 1950. Além disso, teve também o Ranchinho II (apesar de ter sido o terceiro), Homero de Souza Campos que o acompanhou entre fins da década de 50 até o fim da carreira, em 1978. No entanto, mesmo com essas trocas de parcerias, o nome artístico da dupla nunca mudou, mesmo porque Diésis era considerado o primeiro e único Ranchinho, o qual o próprio Alvarenga ressaltava que ninguém conseguiria substituí-lo, uma vez que ele era muito divertido e engraçado. Alvarenga nunca quis tirá-lo da dupla e sempre almejava que o parceiro voltasse para reatar a carreira. Para a pesquisa que estou desenvolvendo, a delimitação temporal se concentra nas décadas de 1930 e 1940 e, dessa forma, a análise se permanecerá na atuação da dupla “verdadeira” - Alvarenga e Ranchinho -, com Murilo Alvarenga e Diésis dos Anjos Gaia. Sem dúvida, a dupla tinha certa

circo do tio, resolveria voltar a Taubaté e residir com os pais. Lá, ele teria feito de tudo um pouco: foi pintor, açougueiro e atendente de farmácia. Demitido, Alvarenga foi à capital, São Paulo, residir com tios, local que seria determinante 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 riscar suas primeiras paródias e a introduzi-las em seus shows. 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, essa que juntando a sua baixa estatura, acabou denotando seu apelido – Ranchinho. No litoral paulista o artista ficaria 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 que eles começaram no local onde Alvarenga trabalhava, 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 (RANCHINHO *apud* FERRETE, p. 48, 1985).

Assim, em 1933, a dupla começou a se apresentar no Circo Pinheiro cantando tangos e, como conta o próprio Ranchinho “numa tentativa de cantar sério, a duas vozes”. Mas aí, durante as apresentações, o público ria com o jeito dos dois e a partir disso, passaram a perceber que “era mais interessante artisticamente fazer o público rir, do que chorar” (FERRETE, 1985: 48-49). Assim, ainda no Circo Pinheiro, a dupla passaria então a incorporar em suas músicas piadas e anedotas. Depois disso, passaram a atuar em rádios na capital paulista e, mais tarde, seriam convidados por Ariovaldo Pires – o Capitão Furtado - a substituir a dupla Mariano e Caçula no filme *Fazendo Fita* em 1935.

sintonia e mesmo com todas as interrupções, eles reataram a parceria várias vezes e sempre com o mesmo intuito – fazer rir. Ver mais em NEPOMUCENO, Rosa. *Música caipira: roça ao rodeio*. São Paulo: Ed. 34, 1999.

Nesse intervalo, 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 (FIGURA 1). Esse novo estilo adotado não se resumiu somente à incorporação artística em outro gênero musical – à música caipira, mas também de toda uma (re)significação na própria maneira de se vestir e falar da dupla. O caipira, enquanto personagem, representou o pé de coelho para Alvarenga e Ranchinho, já que foi com essa nova configuração artística dos músicos e de seus repertórios que eles ganharam às rádios e o prestígio popular, esse que foi atingido, sobretudo, com as apresentações realizadas no Cassino da Urca no Rio de Janeiro⁹.

FIGURA 1

⁹ Mais uma vez, há alguns desencontros entre as fontes bibliográficas que contam a trajetória da dupla. Segundo Ferrete, Ranchinho atribui o início do sucesso da dupla a oportunidade que o diretor artístico e pianista Brenno Rossi ofereceu a eles na Rádio de São Paulo e na sua companhia de teatro Caso do Caboclo que estava se apresentando na capital paulista, essa que seria responsável pela transferência do diretor para o Rio de Janeiro e também da dupla, já que sua sede residia na capital da República (1985: 49). No entanto, como explica o mesmo Ferrete, a história contada por Ariovaldo Pires em um texto redigido na contracapa do LP *Alvarenga e Ranchinho* (EMI-Odeon, 1977), se apresenta de forma bastante diferente dessa, já que o Capitão Furtado atribui a aparição da dupla no filme como a chave do sucesso deles, pois ali os dois teriam ganhado maior visibilidade e mudado seu estilo musical. Em função disso, Capitão Furtado adotaria a dupla como “seus pupilos” e, por isso, ele que os teria levado para a Casa do Caboclo a fim de colocá-los “mais em evidência”, local esse que, após a apresentação, receberiam o convite para ir à capital carioca (1985: 50). Deixando um pouco de lado essas lacunas, o fato é que cantando e dedicando-se ao humorismo, a dupla assumiu a identidade de personagens caipiras, com características bem marcantes, mesmo que, entre as fontes bibliográfica não haja um consenso sobre essa transformação, de cantadores de tangos e modas para cantadores de coisas da vida.



Da esquerda pra direita e de cima pra baixo: Alvanega e Ranchinho antes do visual caipira, no início da década de 1930; já com o visual caipira, Capa do LP Alvanega e Ranchinho: uma jornada vitoriosa, s/d; capa da Revista Sertaneja de 1959, com Alvanega e Ranchinho II; capa da reedição de alguns sucessos da dupla organizados na coletânea Raízes Sertanejas, de 1998.

O cenário histórico que permeou a carreira da dupla apresentava-se marcado por profundas mudanças não só em São Paulo, mas em todo território nacional, seja pela intensificação do surto imigratório, como também pela fé na utopia da modernização do país. Nesse enredo, dois grandes centros daquele momento se destacavam – São Paulo e Rio de Janeiro. Porém, o cenário do interior do país também se modificava de forma acelerada. Curiosamente, o motor desse universo em transformação não se encontrava nas cidades, mas sim no campo. O café era o carro-chefe que patrocinava os incrementos desse novo universo que se configurava.

Porém, é preciso assinalar que aquele não era tempo somente de transformações, mas também de tensões e crises. Mesmo em meio a esse mundo “novo”, muitas características “antigas” conviveram, por muito tempo, com o moderno que a todo o momento se instalava, como, por exemplo: “o automóvel e o carro de boi; o apito da fábrica e a festa do divino, a cartola e o panamá, o fraque e o chapéu de palha” (LEITE, 1996, p. 44).

Esse contraste entre o velho e o novo, campo e a cidade permeou outras instâncias do meio social. Foi combustível para os mais diversos tipos de regionalismos que surgiram naquela época. A própria figura do caipira se tornou um símbolo desse embate entre o novo e o velho, o moderno e o arcaico. A tensão entre essas duas esferas pode ser percebida pelas produções artísticas do período, como a literatura e a música.

Cornélio Pires pode ser eleito como um representante em potencial dessas duas áreas artísticas. Investiu na literatura, participando do corpo editorial em revistas de prestígio (como *O Pirralho*, dirigida por Oswald de Andrade), além de ter lançado diversas obras. Mas também, esse escritor (jornalista, compositor e poeta) foi pioneiro na gravação dos primeiros discos caipiras e na “descoberta” de talentosas duplas e trios. Seja na literatura, como na música, Cornélio tinha uma preocupação especial com o tratamento sobre o universo caipira. Seu público alvo eram os intelectuais que possuíam visões negativistas sobre o campo e o homem do interior.

Assim, Cornélio busca a defesa do caipira/caboclo. A produção literária de Cornélio Pires revela sua preocupação com o caipira, dotando-o de traços diferentes daqueles que marcaram a saga do Jeca¹⁰: sagacidade, esperteza, audácia, entre outros. Ao contrário de Lobato, a forma de abordagem adotada por Cornélio não buscava a depreciação ou rebaixamento do personagem e também não lançava mão da caricatura, mas de uma tipificação para provocar simpatia aos leitores. A atenção do escritor concentrou-se no modo pitoresco, às diferenças individuais ou étnicas, ou seja, às próprias especificidades dos personagens.

Alvarenga e Ranchinho não se eximiram desses debates. Como caipiras na cidade estabeleceram a própria mediação e se portaram como representantes desses dois universos, o rural e o urbano. Além disso, envoltos a um universo musical que lhes ofereciam as mais diversas influências, suas produções musicais não foram marcadas somente pelas modas de violas como se pode presumir, mesmo porque a música caipira não se restringe somente a esse ritmo musical¹¹. O repertório dessa dupla, apesar de caipira, era muito diversificado, compreendendo desde paródias de tangos, valsinhas ligeiras, modas de violas, lundus,

¹⁰ 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.

¹¹ Dentre os principais ritmos tocados ao bom som da viola caipira, têm-se o cururu, nascido dos cantos religiosos, marcados pelas batidas dos pés; o cateretê, dança indígena, cujo acompanhamento era feito por meio de palmas e batidas dos pés e que, mais tarde, daria origem a catira; o fandango, ritmo característico da dança dos tropeiros, cujas influências vem do exterior, do Uruguai e, por último e aquela que mais se destaca, a moda de viola, de origem européia assim como as toadas, modinhas e valsinhas. A expressão ‘moda’ é de procedência portuguesa, com o sentido de ‘canto’, ‘melodia’ ou ‘música’. Entre os brasileiros ela assume o aspecto de uma canção do campo. No Centro-Oeste e no Sudeste as letras são escritas com antecedência e memorizadas, enquanto no Nordeste elas são cantadas em um estilo improvisado. Os principais temas giram em torno das lendas dos boiadeiros e lavradores, das anedotas caipiras e das narrativas que envolvem amor e morte. Elas são normalmente recitadas, pois se conta uma história, com um fundo musical. Estas modas são geralmente entoadas em duas vozes, acompanhadas pela viola. Segue-se convencionalmente uma métrica de sete sílabas, conhecida como redondilha maior, dando lugar mais raramente às redondilhas menores, de cinco sílabas. As estrofes mais comuns são a sextilha, a oitava e a quadra, eventualmente a décima. Quando a canção do campo atinge o universo das gravadoras, as modas ampliam seu repertório, incluindo novos temas, passando a representar mais o dia-a-dia das metrópoles.

cateretês, marchinhas, rancheiras, arrasta-pés e muitas paródias, anedotas e causos que eram contados em suas apresentações radiofônicas intercalando-se com suas músicas.

Mas muitas águas rolariam até que o sucesso fosse alcançado. As próprias mudanças no meio artístico daquela época contribuíram para a carreira da dupla em sua nova configuração. O fato das anedotas, piadas e da sátira política terem ganhado maior expressividade no repertório dos artistas, sobretudo nos anos de 1940, deve-se, em muito, às transformações que ocorriam no universo radiofônico, já que na passagem dos anos de 1930 para os anos de 1940 o rádio deixa de se dedicar a uma produção radiofônica mais elitista e se volta para uma maior diversificação e popularização de suas programações, possibilitando assim uma abertura para o humor.

Além disso, é importante observar que essa transformação no universo radiofônico valeu-se da influência de outras áreas artísticas como o circo, cinema, teatro de revistas, fato esse que contribuiu para a carreira artística da dupla (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 público)¹². É nesse momento que a figura do caipira e do compadre aparece no universo radiofônico, não só como personagens/apresentadores/locutores, mas também como músicos, já que se interligavam as canções dos artistas entre os quadros dos programas apresentados.

Os artistas¹³ de rádio passariam então a investir na voz para a diferenciação dos personagens, 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 características como um ar de inocência, lirismo e pureza de intenções. É nesse momento que temos uma música dita caipira, mas voltada para a crítica ao modo de vida urbano e para o público da cidade.

¹² 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, *Alvarenga e Ranchinho*, lançado pelo EMI-Odeon, em 1977, reedição dos principais sucessos da dupla. *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.

¹³ Foram muitos artistas que se utilizaram do traje caipira para tecer um olhar sobre o meio urbano, como, por exemplo, Jararaca e Ratinho e Mariano e Caçula. No entanto, Alvarenga e Ranchinho destacaram-se mais no cancionário popular, pelo teor de suas piadas, paródias, causos e anedotas, tanto que ficariam conhecidos, mais tarde, como os *Milionários do riso*.

O trabalho artístico de Cornélio Pires sobre o universo cultural caipira foi uma importante influência para a dupla. Na música, ao contrário de Mário de Andrade que saiu pelo interior do país a fim de catalogar as manifestações da cultura popular, preocupando-se com uma suposta “pureza” de tais “amostras”, Cornélio Pires detinha-se na variabilidade do ritmo caipira, além de valorizar a influência de outros sons, melodias e ritmos. Aproveitando-se das características desse personagem e a riqueza dessa cultura, Cornélio Pires explorava outros elementos desse universo que eram passíveis ao riso, como “causos” e anedotas, incorporando-os no repertório de seus artistas, no caso aqui explicitado, a *Turma Caipira de Cornélio Pires*¹⁴. Esse personagem foi o primeiro produtor independente de discos (caipiras) no Brasil e sua iniciativa “pioneira” pautou-se no fato que muitas gravadoras não acreditavam que tal gênero teria recepção no meio social.

Na literatura, o trabalho de Cornélio também foi importante, uma vez que Alvarenga e Ranchinho importariam dali algumas idéias para alavancar a carreira musical da dupla. O escritor propiciou maior conhecimento sobre costumes e hábitos do caboclo, uma vez que investiu, em sua produção literária, na “arte de contar” desse sujeito. Explorava-se a linguagem pitoresca do caboclo, caricaturizando seus costumes e seu jeito próprio de falar, transformando em humor.

Tal trabalho teria certa continuidade com seu sobrinho, Ariovaldo Pires - o Capitão Furtado, já citado aqui nesse trabalho. A meu ver, Alvarenga e Ranchinho deve muito mais à Cornélio Pires do que a seu sobrinho, uma vez que eles se utilizarão do filão de humor aberto pelo escritor. Alvarenga e Ranchinho, revestido por seu personagem – o caipira – levaram adiante o trabalho de Cornélio, produzindo uma fala e sotaques próprios, caricaturizados, dotados de crítica social e, portanto, risíveis.

Além disso, a variedade temática, rítmica e musical da dupla parece ser uma de suas características principais. Sobre o jogo político, tem-se o cateretê *História de um soldado*¹⁵, de 1939, esse que faz uma narrativa humorística sobre Getúlio e sua relação com as Forças Armadas. Com a dissolução da ditadura varguista e acentuação do teor das paródias políticas, Alvarenga e Ranchinho ainda zombaram de outros personagens políticos, como na

¹⁴ *Turma caipira Cornélio Pires* foi organizada pelo pesquisador e reunia uma série de músicos e artistas em sua maioria de Piracicaba, interior de São Paulo. Sua primeira fase era composta por Arlindo Santana e Sebastiãozinho (Sebastião Ortiz de Camargo), Zico Dias e Ferrinho, Mariano da Silva e Caçula, Mandi e Sorocabinha (Olegário José de Godoy). Ver mais em: Enciclopédia da música brasileira: *sertaneja*. São Paulo: Art Editora; Publifolha, 2000, 122-4.

¹⁵ In LP Monumento da música popular brasileira, *Alvarenga e Ranchinho*, lançado pelo EMI-Odeon, em 1977, reedição dos principais sucessos da dupla.

canção *Salada Política*, de 1946 e os diversos jingles apresentados na programação da Rádio Nacional do Rio de Janeiro.

Sobre elementos símbolos dessa modernidade que almejavam impor, como o bonde, a dupla lançaria a marchinha *Seu condutor*¹⁶, muito ouvida no carnaval de 1938. Alvarenga e Ranchinho ainda zombariam das problemáticas emergentes do social, como a instituição do divórcio, o aumento dos preços dos alimentos, a crise do combustível e a troca da moeda brasileira, com as modas de viola *O divórcio vem aí* (1939), *Tá tudo subindo* (1953), *Racionamento de gasolina* (1942) e *Você já viu o cruzeiro?* (1943). Nesse mesmo contexto, Alvarenga e Ranchinho também ousaram em promover críticas ao jogo político da época, como poder ser verificado na moda de viola *Liga dos bichos*, de 1936.

A mulher também teve espaço nessa produção. Alvarenga e Ranchinho lançaram diversas músicas que buscavam relacionar os diferentes tipos de mulheres com alguns elementos da cena social, sobretudo em relação aos meios de transporte e de comunicação daquele período, como é o caso de *A mulher e o telefone* (1937), *A mulher e o bonde*, *A muié e o rádio* (1939), *A muié e o cinema* (1940), *A mulher e a carta* (1941). Os advogados, outra figura social importante da época, foram o combustível de inúmeros causos e anedotas contadas pela dupla nos programas de auditório da Rádio Nacional.

Sobre a mulher “moderna”, como eles próprios a chamavam, 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.

- Ah, mas eu casei outra vez. - O quê? - Casei! - Outra vez? - Agora casei com uma muié que é uma verdadeira Amélia. - Ah, que nada! - É. - Ah... - Imagina vancê que eu casei e levo a merma vida de sorteiro. - Ah! - O mermo rejumi. (risos) - O mermo rejumi?! - É... - Muito bem! - Fico até tarde da noite na rua chego em casa uma, duas, três. Até quatro horas da minhã eu tenho chegado em casa. - E sua muié não fala nada, cumpadi? - Não, ela chega depois de mim. (risos) - Ah, bom! Então tá expicado o negócio né?!¹⁷

Ranchinho se vangloria de sua nova companheira por ela ser uma Amélia (ou seja, dedicada exclusivamente aos cuidados com a casa e ao marido) e ainda ressalta que mesmo que agora ele esteja casado, é como se ele ainda vivesse os tempos de solteiro, tamanha a liberdade em seu casamento. No desenrolar da história, Ranchinho conta a Alvarenga que

¹⁶ Collector-s Editora. *Assim era o rádio. Alvarenga e Ranchinho. n° 1.* Seleções.

¹⁷ Collector-s Editora. *Assim era o rádio. Alvarenga e Ranchinho. n° 2.* 11/03/47.

todas as noites chega tarde a casa, até quatro horas da manhã já ficou na rua. Alvarenga espantado com aquela nova e diferente situação, pergunta ao amigo se a mulher dele não reclama sobre isso. De forma direta e sintética, Ranchinho revela que não, já que a mulher chega a casa ainda mais tarde, depois dele, comportamento esse que não seria muito bem aceitável em outros tempos.

A dupla lançou olhares para ainda mais longe. Contaram, criticaram e divertiram o público tratando de episódios da cena internacional como é o caso do cateretê *Liga das Nações* e da moda de viola *Itália e Abissínia*, ambas gravadas em 1936. Por fim, a dupla ainda estabeleceria paródias sobre músicas internacionais famosas, como da balada *Meu boi* (com Zé Fidelis) e no foxtrote *Mister eco*, essas que faziam alusão à *Girl* de John Lennon/Paul McCartney e *Good Morning Mr. Echo*, de Bill Putman, respectivamente.

A dupla também investiu nas canções melodramáticas, voltadas essencialmente ao humor. Esse é o caso da valsa humorística *Romance de uma caveira*, de 1940 e o canto tétrico *Drama de Angélica*, de 1943, com grande sacada poética, já que é realizado por meio de proparoxítonas, feito esse que consagraria Chico Buarque, anos mais tarde, como um dos maiores compositores da música popular brasileira.

Logicamente que a produção da dupla vai mais longe que isso, pois eles permaneceram no cenário musical até o início da década de 1970. Porém, como meu recorte temporal são os anos de 1930 e 1940, essas seriam as principais canções a ser analisadas, ao lado, é claro, das apresentações radiofônicas, essas que contém, além das canções, causos e anedotas da dupla. A seleção dessas canções, no entanto, não foi aleatória, já que a realizei após a audição e apreciação das mesmas. Assim, selecionei alguns dos temas principais trazidos pela dupla, como as questões políticas, outros elementos do universo cotidiano e a relação dos músicos com o rádio, elemento de grande importância no cenário cultural da época. Essa filtragem foi necessária dada a heterogeneidade e diversidade das temáticas, pois meu objetivo não poderia ser somente a análise do humor presente na produção da dupla, visto que essa característica está presente em toda obra.

Alguns entraves também me foram apresentadas durante esse processo de investigação inicial. Como já mencionei antes, as poucas obras publicadas sobre a dupla, além de ser mínimas, elas também apresentam contradições entre si, tanto sobre a trajetória dos mesmos, quanto sobre a questão da relação da dupla com a censura estadonovista. A solução encontrada para isso foi a realização de uma entrevista com o filho de Alvarenga, Murilo Alvarenga. Essa entrevista ainda não pôde ser realizada, e, por isso, tenho me pautado apenas em conversas informais tidas com ele. Por meio dessa conversa e outros suportes

bibliográficos, como as biografias de Mário Lago que retratam o período, foi possível traçar hipóteses sobre esse enredo, proposições essas que são de suma importância para a realização de uma pesquisa histórica.

Nesse enredo, logicamente, a figura do caipira proposta pela dupla é parte da problemática do trabalho, já que está ligada a produção artística de Alvarenga e Ranchinho. Esse personagem também se torna emblemático quando se pensa nos anos da ditadura varguista, já que a “permissão” da censura a essa produção pode ser pensada a partir do caipira, pois desde o início da *Belle Epoque* esse personagem é associado ao passado rural, arcaico, traçado, por vezes, por sua “ignorância”. Nesse sentido, o caipira, talvez, seria o único sujeito “capaz” de estabelecer críticas sobre o meio urbano, visto que o cidadão não parecia estar autorizado para tal ação¹⁸. Além disso, é preciso se ter em mente que Getúlio estabeleceu uma ditadura de caráter “popular”¹⁹, ou seja, como nos conta Mário Lago, somente alguns temas eram expressamente proibidos de se mencionar no cenário cultural, como é o caso da legislação trabalhista²⁰.

Dessa forma, aos poucos a pesquisa está tomando sua forma. Felizmente já consigo desenhar mentalmente os possíveis capítulos do trabalho. Esse exercício de escrita sobre os processos da pesquisa também se fez importante durante a investigação, uma vez que, com isso, é possível identificar alguns acertos e erros durante o trajeto. A seleção de uma dupla caipira para análise desse período também se fez importante, já que pude perceber que as décadas de 1930 e 1940 não se reduzem somente aos sambas, passistas e sambistas, como a historiografia até então tem tratado essa relação entre a música popular e esse período.

¹⁸ Quando menciono essa questão penso no episódio narrado pela pesquisadora Geni Rosa Duarte, essa que se utilizando de Renato Murce, apresentador da Educadora do Rio de Janeiro conta que o radialista teve um programa vetado por se utilizar da seguinte frase: “Pôxa, companheiro, custei mas consegui gasolina! Conseguiu como? Quanto? Consegui gasolina para o meu isqueiro!”. DUARTE, Geni Rosa. *Múltiplas vozes no ar: o rádio em São Paulo no século XX*. (Tese de doutorado em História - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo: São Paulo, 2000) No entanto, uma frase muito parecida foi utilizada por Alvarenga e Ranchinho na moda de viola, lançada em 1942, *Racionamento de gasolina*, que dizia: *A crise da gasolina/ Já tem dado o que falar/ Vou dizer algumas coisa/ Que eu já pude observar/ Quem andava de ortomóver/ A gastar a gasolina/ Pra mode o 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 cuitado tem sofrido/ Com a crise da gasolina// Nosso povo é bem ordeiro/ Vai se colocar na fila/ Leve o tempo que levar/ Güenta firme, não estrila/ **Eu também entrei na fila/ Esperei um dia inteiro/ Pois preciso gasolina/ Pra ponhá no meu isqueiro// Os chofer que são casado/ E namora nas esquina/ Chega em casa atrasado/ Diz que farto gasolina/ Pra esses moço grã-fino/ Perseguido de muié/ Chegou a vez de dizer/ Eu quero ver é à pé// Eu tô queimando as pestanas/ Estudando um novo invento/ O artomóve-jangada/ Que será tocado a vento/ Eu peguei arco moto/ E ponhei no calhambeque/ Ele saiu cambaleando/ Ficou num baita pileque// Eu num ligo pra essa crise Deixa os outros que se amole/ Pois invês de automóve/ Eu vô é andá de trole/ Bem diz que o brasileiro/ É povo que tem engenho/ Em lugar da gasolina/ Inventaro o gasogênio.***

¹⁹ “No tempo da ditadura varguista permitia-se a sátira política, mas seus limites eram claramente determinados” (VELLOSO apud DUARTE, 2000, p. 185).

²⁰ Ver mais em LAGO, Mário. *Bagaço de beira-estrada*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977 e LAGO, Mário. *Na rolança do tempo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

Por fim, é possível perceber o quanto Alvarenga e Ranchinho, com todo seu humor anárquico, têm muito a nos dizer sobre a história brasileira. Infelizmente, muitas práticas políticas de outrora aparecem hoje, na atualidade, (re)significadas e atenuadas conforme os “novos” tempos. São funcionários fantasmas que trabalham nos órgãos governamentais, são mesadas pra lá de gordas angariadas por políticos, é dinheiro na cueca, na meia e sabe-se lá mais onde. De tão trágicos, esses acontecimentos se tornam cômicos. Sem dúvida, essa “tragicomédia” da vida urbana atual seria um material e tanto nas mãos hábeis desses dois músicos e humoristas. Pena que eles não viveram mais para contar essa história. Pena pra nós, sorte pra eles.

Referências

ALVARENGA E RANCHINHO. *Livro de modinhas*. Editora Prelúdio: s/d, p. 07.

ALVARENGA E RANCHINHO – *Os milionários do riso*. RCA CAMDEN, 1973.

ALVARENGA E RANCHINHO – *Violeiro Triste*. Gravadora Revivendo, 2004 (remasterizado).

BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*. Lisboa/Rio de Janeiro: Difel/Bertrand Brasil, 1989.

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

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

DUARTE, Geni Rosa. *Múltiplas vozes no ar: o rádio em São Paulo no século XX*. (Tese de doutorado em História - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo: São Paulo, 2000)

Enciclopédia da música brasileira: *sertaneja*. São Paulo: Art Editora; Publifolha, 2000.

FERRETE, J. L. *Capitão Furtado: viola caipira ou sertaneja?* Rio de Janeiro: FUNARTE, Instituto Nacional de Música, Divisão da Música Popular, 1985.

LAGO, Mário. *Bagaço de beira-estrada*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977

_____. *Na rolança do tempo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

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.

LP Monumento da música popular brasileira, *Alvarenga e Ranchinho*, lançado pelo EMI-Odeon, em 1977, reedição dos principais sucessos da dupla.

MATOS, Maria Izilda Santos de. *A cidade que mais cresce no mundo: São Paulo território de Adoniran Barbosa. São Paulo Perspec.* [online]. 2001, vol.15, n.3, pp. 50-57. ISSN 0102-8839.

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