

Caipira music Brazilian country music in the record industry at the beginning of the 20th century

Abstrac

In this presentation is studied the development of caipira music recorded during the early twentieth century. From that came the entrance of the caipira music record market, it got used to present it as folk music from the São Paulo countryside. However, some evidence indicates that, reality, it was a genre whose sound was active configuration nascent urban entertainment industry. Through the study of the first commercial recordings in 78s, it seeks to differentiate between elements from nineteenth-century musical traditions and the elements incorporated by modern urban culture emerging to well understand the emergence of the genre musical caipira.

Keywords: caipira music, Brazil, Phonography, History

Resumen

En esta presentación se estudia el desarrollo de la música caipira grabada durante las primeras décadas del siglo XX. Desde que se produjo la entrada de la música caipira al mercado fonográfico, se acostumbró presentarla como música folclórica proveniente del medio rural paulista. No obstante, cierta documentación indica que, en realidad, se trató de un género en cuya configuración sonora participó activamente la naciente industria del entretenimiento urbano.

A través del estudio de las primeras grabaciones comerciales en discos de 78 rpm, se busca diferenciar entre los elementos provenientes de tradiciones musicales decimonónicas y los elementos incorporados por la moderna cultura urbana emergente para, así, comprender el surgimiento del género musical caipira.

Palabras clave: Música caipira, Brasil, Fonografía, Historia

Artículo: septiembre de 2015. Aprobado en octubre de 2015

Autor: Historiadora de la Universidad Nacional de Colombia con profundización en historia de la música y magister en Historia Social de la Universidad de São Paulo. Autora de los libros *Las historias de la música en Hispanoamérica (1876-2000)*, ganador del tercer lugar en el X Premio de Musicología Casa de las Américas, 2005 (Cuba), y del libro *Da música folclórica à música mecânica. Mário de Andrade e o conceito música popular (1893-1945)*, ganador del Premio «História Social» de la Universidad de São Paulo. Actualmente es estudiante del doctorado en Historia Social de la Universidad de São Paulo, bajo la orientación del profesor José Geraldo Vinci de Moraes con beca de la Fapesp.

correo electrónico: julianabe@gmail.com

Música caipira Música campesina brasileña en la industria discográfica a principios del siglo XX

Juliana Pérez González¹

A finales del siglo XIX, el término *caipira* era usado en Brasil para designar genéricamente la cultura — y por ende, la música — de quien vivía en el campo y poseía hábitos rústicos. Después, durante la primera mitad del XX, la palabra pasó a designar a la región centro-sur y su cultura. Al parecer, durante este periodo, la fonografía colaboró en la consolidación de un arquetipo caipira, como un personaje que poseía una música propia. Todo parece indicar que, a partir de 1929, el caipira genérico se tornó caipira paulista y su música se asoció a las tradiciones musicales del interior del estado de São Paulo y un modo de vida simple y rústico.

La historiografía musical brasileña ha instituido el año de 1929 como fecha fundacional de la música caipira. Se afirma que las grabaciones hechas por la Columbia, en la serie número 20000 y sello rojo, fueron los primeros discos en llevar la música caipira a los altoparlantes. La figura protagonista de este acontecimiento fue Cornélio Pires (1884-1958) quien negoció y financió las primeras grabaciones. En seguida, la literatura, ilustra la posterior proliferación de discos y duetos, y posiciona la música caipira como uno de los géneros representativos de la cultura popular brasileña. Esta presentación se detiene en el año de 1929 para analizar algunos aspectos de la música caipira, difundida en los discos.

La figura de Cornélio Pires puede ser comprendida como un *intermediario cultural*

que transitó entre el mundo del entretenimiento urbano y los contextos rurales. Pires, nacido en una pequeña ciudad paulista, llegó a la capital del estado con 17 años de edad y trabajó como reportero de algunos periódicos de ciudades y pueblos del interior. En la capital, adquirió fama por sus representaciones de personajes caipiras en espectáculos cómicos que imitaban su habla, sus hábitos y en los que tocaban músicos de zonas rurales aledañas.

Pires llevó esta experiencia a la empresa discográfica Columbia, grabando en 1929 sus anécdotas y la música de la Turma Caipira Cornélio Pires. Poco se sabe sobre los músicos que pertenecieron a este grupo. No obstante, a través del testimonio grabado por Olegário de Godoy (Sorocabinha) — uno de sus integrantes — y de la literatura memorialista, se cree que los músicos eran representantes de cierta tradición musical del interior del estado. Sus músicos ya habían tocado juntos en las fiestas de sus pueblos y se conocían por pertenecer a los mismos círculos familiares y de compadrazgo (Silva, 2011).

Estos primeros discos fueron clasificados por la Columbia como *serie regional*, anunciando que se trataba de *fotografías sonoras* de carácter folclórico — tipo de grabación que venía siendo comercializado desde el inicio de la fonografía. La etiqueta pudo llamar la atención de Mário de Andrade, escritor e investigador paulistano, quien dejó en su archivo varios de estos discos con anotaciones en sus carátulas.

¹Alumna de doctorado, Departamento de Historia, Universidad de São Paulo, Becaria Fapesp.
² Bernadeli, 1992; Caldas, 1977; Ferrete, 1985; Nepomuceno, 2005; Sousa, 2005; Uihôa, 2004

La escucha de Mário de Andrade es un indicio del grado de representatividad de esos discos, dado su amplio conocimiento de la música tradicional brasileña, sus investigaciones en contextos urbanos y rurales, y su robusta formación musical. Para inicios de la década de 1930, Andrade venía prestando atención al fenómeno fonográfico y analizando sus producciones. En su opinión, la industria vendía discos *científicos*, que reproducían las tradiciones musicales de forma muy similar a como sucedían en sus contextos, y discos *comerciales* donde el arreglo musical, la variación y la fusión eran tan comunes que estaban dando origen a nuevos géneros.

Interesa resaltar que Mário de Andrade encontró en las grabaciones de la Turma Caipira de Cornélio Pires ejemplos de discos científicos y quiso identificar hasta qué punto la música se había modificado o si se trataba de registros fiables para el estudio musicológico.

La *moda de viola* fue uno de los géneros caipiras a los que Mário de Andrade prestó mayor atención. La describió como una poesía cantada, compuesta normalmente en estrofas de 4 versos, con acompañamiento de viola o de guitarra y que normalmente contaba una historia o un caso de la vida cotidiana. Las líneas melódicas de la moda

se repetían exactamente de estrofa en estrofa y para Andrade, ellas eran “eminentísimamente vagas, improvisadas, casi oratorias. Es, en el sentido más legítimo del término, un recitativo” (de Andrade, 1989, p. 23)³.

Además, el investigador hizo notar que la *moda de viola* era “generalmente cantada a dos voces haciendo fabordón en sextas o en terceras” (de Andrade, 1976, p. 23). El musicólogo también había identificado que, en general, las *modas de viola* poseían una sección introductoria cantada que anunciaba la temática que se narraría. Esa sección, en particular, presentaba un tema melódico diferente al resto de la *moda* y no se repetía. Entre las grabaciones que el musicólogo encontró más fieles, citó la *moda Jorginho do sertão*, grabada por músicos de la Turma Caipira de Cornélio Pires en 1929. Pero, en este caso, Andrade se sorprendió con el hecho de que esa sección introductoria fuera repetida parcialmente poco antes de terminar la historia (de Andrade, 1989). Quizás, a la hora de grabar, los productores de las casas discográficas hayan sugerido a los músicos repetir esta sección con la intención de anunciar el cierre de la historia y dar a la canción una forma del tipo ABA, forma que tiende a ser frecuente en las grabaciones. Escuchemos:

Tabla 2.

Jorginho do sertão (Discos Columbia, nº 20006. Lanzamiento: 10/1929)	
“Jorginho do sertão. Moda de viola paulista. Folclore paulista”	Jorgito del monte. Moda de viola paulista. Folclor paulista.
Ajudai meu companheiro, ai, ai, ai, ai no meio deste salão ai, ai, ai, ai	Ayuda a mi compañero ai, ai, ai, ai en el medio de este salón ai, ai, ai, ai
que nois dois cantando junto faiz chorar dois coração	Que nosotros dos cantando juntos hacemos llorar dos corazones

3 Todas las citas en portugués son traducción libre de la autora.

Jorginho do sertão (Discos Columbia, nº 20006. Lanzamiento: 10/1929)	
O Jorginho do sertão, rapazinho inteligênte niuma carpa de café ele injeitô treis casamento	Jorgito del monte, muchachito inteligente en una carpa de café él rechazó tres matrimonios
Ele acabou seu serviço tão alegre e tão contente e ai disse pro seu patrão quero a minha conta corrente	Él acabó su trabajo tan alegre y tan contento y ahí le dijo a su patrón quiero mi cuenta corriente
Jorge, a conta eu não lhe dou pro vosso procedimento tenho tres filha sorteira eu lhe ofereço em casamento Logo veio a mais velha por ser a mais interesseira Jorginho case comigo que eu sou a mais trabalhadeira	Jorge, la cuenta no se la doy por su comportamiento tengo tres hijas solteras le ofrezco en matrimonio Pronto vino la más vieja por ser la más interesada Jorgito cáseme conmigo que soy la más trabajadora
Logo veio a do meio cheia de toque de fita Jorginho case comigo que eu das três sou a mais bonita	Pronto vino la del medio adornada con una cinta Jorgito cáseme conmigo que de las tres soy la más bonita
Logo veio a mais nova vestidinho amarelo Jorginho case comigo que eu das três sou a flor da terra	Pronto vino la más joven vestidito amarillo Jorgito cáseme conmigo que de las tres soy la flor de la tierra
O Jorginho do sertão é rapaz de poca luma não posso casar com as três, Ai, eu não caso com nenhuma	Jorgito del monte, no me puedo casar con las tres Ai, no me caso con ninguna
Na hora da despedida ai, ai, ai, ai é que a moreninha chora ai, ai, ai, ai	A la hora de la despedida ai, ai, ai, ai es cuando la morenita llora ai, ai, ai, ai

Jorginho do sertão (Discos Columbia, nº 20006. Lanzamiento: 10/1929)	
Jorge pegou seu cavalo e enfiou na mesma hora	Jorge cogió su caballo y lo espoleó al momento
Ele diz pra morenada	le dijo a todos
Ai adeus que eu já vou m'embora	Ai, adiós que yo ya me voy

Pese a que la literatura sobre el género afirma que Mário de Andrade denominó esta sección introductoria como *alto da moda*, parece que el término no fue una convención creada por él sino que, tal vez, pertenecía a la tradición campesina. Esta posibilidad surgió del hecho de encontrar en algunos folletos impresos con la letra de las canciones grabadas, la indicación *alto da moda*, junto a la sección introductoria a la que nos referimos (de Andrade, s.d.).

Por otra parte, si bien es cierto que no se han encontrado grabaciones anteriores a 1929, con las mismas características sonoras de la serie 20000 de la Columbia, es importante señalar que algunos gestos musicales eran usados en las piezas de inspiración campesina desde 1902, fecha en que se inició la grabación de discos en Brasil. Además, en 1929 la Columbia no fue la única empresa discográfica en producir grabaciones de “genuina” música caipira. Discos Victor ensayó la venta del mismo tipo de música, solo 7 meses después de haber sido lanzados los primeros discos de la Columbia.

Los discos de la Victor fueron grabados en octubre en Piracicaba, un pueblo del interior de São Paulo, a donde viajaron los técnicos de la casa fonográfica. Es probable que haya sido Manoel Rodrigues Lourenço (Mandy), músico y director del colegio de Piracicaba quien haya hecho los contactos para conformar la Turma Caipira Victor. A este grupo pertenecieron él y

músicos de la Turma de Cornélio Pires, como Sorocabinha y Sebastião Ortiz de Camargo (Sebastiãzinho).

A partir de la grabación electromagnética — usada en Brasil desde 1927 — los productores de las casas discográficas usaron la nueva tecnología para crear una “ilusión acústica” de realidad en quien escuchaba sus discos (Gonçalves, 2013, p. 100). Por lo tanto, no es extraño que el *Cateretê* de la Victor, grabado en 1929, parezca producido con la intención de trasladar al oyente a una auténtica fiesta caipira. Con dos violas, un tambor y un reco-reco, la pieza comienza con la invitación de uno de los músicos a *bater o pé*, que según Sorocabinha era la manera como en el campo se le llamaba al baile del *cateretê*. Después viene una introducción percutida que se detiene con la entrada de las dos voces en intervalo de terceras. En comparación con los ejemplos de la Columbia, parece que estas grabaciones fueron hechas con mejor calidad, sin tener en cuenta el estado de conservación de los discos aquí reproducidos. En esta grabación, por ejemplo, es posible oír una mejor disposición del grupo en torno al micrófono, comprender las exclamaciones al final de la sección del zapateo e, incluso, el matiz de crescendo y decrecendo de una de las violas en el interludio instrumental. Escuchemos:

Tabla 2.

Cateretê (Discos Victor, nº 33235. Lanzamiento: 12/1929)	
E cumpadre Bastião, vamo batê o pé um bucadinho? Vão vê, cumpadre!	Y compadre Bastião, ¿vamos a zapatear un poquito? Vamos a ver, compadre!
Tomara que amanheça, quero ver a madrugada quero ver a moreninha, ai, ai é quando for de arretirada	Ojalá que amanezca quiero ver la madrugada quiero ver la morenita, ai, ai en el momento de su partida
Se despede vai s'imbora com o caminho aporvaiado suspende a saia de riba, ai, ai pra aparecer a saia bordada	Se despide se va con el camino empolvado suspende la falda de arriba para aparecer la falda bordada
Ela ainda oiá pra trás ai, com os olhos descontrolado só lembrando da função, ai, ai onde deixou-me enamorado	Ella aun mira para atrás ai, con los ojos descontrolados sólo recordando la función ai, ai donde me dejó enamorado
Deita na cama e não dorme amanhece acordada só pensando nos violeiro, ai, ai ai, que são de Piracicaba	Se acuesta en la cama y no se duerme amanece despierta sólo pensando en los violeros ai, ai ai, que son de Piracicaba

Pese al realismo que estas grabaciones buscaban crear, su producción debió estar mediada por los objetivos estéticos y comerciales de un productor anónimo. Las intervenciones o decisiones de éste se tejieron sutilmente tras las voces de los músicos y es difícil dilucidarlas con exactitud. Un indicio de lo que sucedía en los estudios de grabación es el recuerdo de Maria Immaculada, hija de Sorocabinha, quien ayudó en las grabaciones de la Victor y contó que,

[...] siempre había un pre-ensayo para saber la duración de la música. Las matrices de los discos tenían un tiempo de grabación, el técnico

estaba haciendo señas al otro lado de los micrófonos, para que los músicos terminaran la música cuando la aguja que rayaba la matriz se estuviera aproximando al centro del espiral en el disco de cera (Silva, 2011, p. 120).

Este era el nuevo espacio en el que los músicos caipiras realizaron sus ejecuciones y se enfrentaron a elementos inexistentes en sus contextos tradicionales.

El realismo impreso a esta grabación parece que logró su propósito, pues Mário de Andrade no pudo dejar de citarla como ejemplo

científico del género (Mário de Andrade, 1972) y anotó que parecía ser “una expresión realmente característica, realmente rural de esa danza” (Catálogo eletrônico IEB/USP. Fondo Mário de Andrade. Série Discos). En paralelo, las grabaciones de la Columbia fueron reseñadas como música folclórica de *cuño regional*, en la Phono-Arte, revista especializada en comentar los discos del momento (Gonçalves, 2013, p. 241).

Saber hasta qué punto esta música era fiel a la tradición del interior de São Paulo no es un asunto fácil de resolver porque existen vacíos documentales infranqueables que impiden entablar una comparación. La única pista sonora que hemos encontrado es una grabación hecha por el Departamento de Cultura de São Paulo, de música folclórica tocada por un “rancho mineiro de congada” de Lambari, pueblo de Minas Gerais, cercano a la frontera con São Paulo (Toni, 2007).

Ensayando los aparatos de grabación que irían a servir a la Missão de Pesquisas Folclóricas, la siguiente grabación se realizó en la ciudad de São Paulo, en 1937, cuando el grupo fue invitado por el Departamento de Cultura a participar en una fiesta del Divino Espírito Santo, en Santo André. Al oír un fragmento del cateretê, grabado en dicha ocasión, sobresalen las semejanzas con el cateretê grabado por la Victor y con la música caipira grabada desde 1929. Escuchemos:

Es importante mencionar que entre los registros sonoros del rancho mineiro de congada hay grabaciones de otros géneros musicales de influencia africana (como la congada) y de la música popular urbana de finales del XIX (como la modinha). Este es un indicio de que el universo sonoro rural era más diverso que lo grabado y vendido, bajo el epíteto de caipira. En ese sentido, es posible que la construcción de la

música caipira, como género, haya partido de una selección consciente de la música rural del interior de São Paulo, hecha por los productores de las casas discográficas. En el siguiente apartado presentaremos algunas de las particularidades del contexto en que esta selección, tal vez, fue elaborada.

LA MODA BUNITA DEL COMPADRE

El mismo año que salieron al mercado las grabaciones de las Turmas Caipiras de la Columbia y la Victor, la Columbia lanzó la grabación *Ô de casa!*, anunciada como “prosa sertaneja”. En ella, el famoso ventrílocuo y comediante paulista, Baptista Junior, dramatizó un diálogo entre dos campesinos.

En la grabación sobresale la habilidad de Batista para imitar las voces y la utilización de efectos sonoros, hechos por el mismo artista, introducidos para crear la ilusión de realidad acústica. En general, el diálogo parece haber sido elaborado para que el ambiente caipira despertara simpatía entre un público principalmente urbano. Al inicio de la pieza, el caipira es presentado como un sujeto ingenuo y divertido, que le gusta la capital, lo cual podía generar empatía con el oyente. En seguida, la prosa muestra al campesino lidiando de manera ambigua con fragmentos de ciudad y la llamada música académica. Después, el personaje critica esta música y la torna caricaturesca, haciendo que el oyente ciudadano encuentre gracia en su propio ambiente cultural. Al final, el “compadre” valoriza su tonada, que es presentada de manera delicada. Al parecer, al oyente no le queda otra opción más que preferir la familiaridad de la música caipira

Ô de casa!

(Discos Columbia, nº 5030. Lanzamiento: 06/1929)

— Ô, de casa! Bom dia, cumadre!	— Buenas! Buenos días, comadre
— Bom dia, cumpadre. Entre!	— Buenos días, compadre. Siga!

Ô de casa!

(Discos Columbia, nº 5030. Lanzamiento: 06/1929)

— A cachorrada num morde?	— ¿Los perros no muerden?
— Num morde não. Isso é só garganta essa pestaiada	— No. Es sólo alharaca de esos apestosos.
— Então com licença. Bom dia cumadre. Então como vamo tudo por aqui?	— Entonces, con permiso. Buen día, comadre. ¿Cómo va todo por aquí?
— Nóis vai bem. Sente. Então, como foi de passeio de capitar?	— Vamos bien. Siéntese. Y entonces, ¿cómo le fue de paseo por la capital?
— Bem bom também. Mais ô cumadre, que terra de trapaição. Que rebuliço demundice, de genaiada misturada com máscara, cumadre, nossa! Mas a chuva escangaiô, coitado do carnava, tão beleza de buniteza eu senti...	— Bien bueno. Pero comadre, qué tierra de atropellamientos. Qué revuelco de inmundicia, de caras revueltas con máscaras, comadre, Virgen! Pero la lluvia dañó todo, pobre carnaval, tan lindo de bonito que yo sentí...
— Que pena, não, cumpadre? Ué, que caixica bonitica é essa?	— ¡Qué lástima!, ¿no compadre?. ¡Oh! ¿qué cajita tan bonita es esa?
— Não é caixica. Essa é uma grafonólica linha culúmbica	— No es una cajita. Esa es una “grafonólica” línea Columbia
— Hum, dessas que canta, é?	— Humm, ¿es de esas que canta?
— É isso mesmo. É encomenda de meu Maneco e eu derrubei no caminho e quebrô quase todas chapas. Só ficô uma.	— Exactamente. Es una encomienda de Maneco y se me cayó en el caminó y se rompieron casi todos los discos. Sólo quedó uno.
— Ô, que pena. Toca pra nós iscuitá essa uma intão.	— ¡Oh, qué lástima!. Pues toque ese para escucharía
— Tem razão, cumadre. Vamo porvá outra vez. Deixa dá corda primero, que vê? Agora	— Tiene razón comadre. Vamos a probarla otra vez. Deje, le doy cuerda primero. ¿Quiere ver? Ahora.
[Bajo cantando en italiano]	
— Que voz, cumpadre, parece bisoro	— ¡Qué voz, compadre! Parece un cucarrón
— Num, é, cumadre? Eu também pensei. O moço que vendeu disse que é voz de baixo.	— ¿No cierto, comadre? Yo también pensé. El joven que me lo vendió dijo que era voz de bajo.
— Hum, é voz de baixo, é? Intão, vira a chapa	— Ah... es voz de bajo..., ¿no? Entonces déle la vuelta al disco.
— É, do outro lado tem uma muié que canta, com voz, assim, de soprano. Qué ve? Ô.	— Si. En el otro lado hay una mujer que canta, com voz, así, de soprano. ¿Quiere ver? Mire.

Ô de casa!

(Discos Columbia, nº 5030. Lanzamiento: 06/1929)

[Soprano cantando]

<p>— Pára, pára. Porque parec'sê gato isprimido, noss'inhora! Quar, cumadre, moda bunita são as nossa. A gente pega a viola numa noite de luá e começa assim:</p>	<p>— Pare, pare. Porque parece un gato exprimido, ¡Virgen santa! Qué va, comadre. Canciones bonitas, son las nuestras. Cogemos la guitarra en una noche con luna y empezamos así:</p>
---	---

[Música]

<p>Marica Chiquinha bamo pelo centro de sertão que a barra do seu vestido chega, não, chega no chão e as tranças do seu cabelo martrata meu coração</p> <p>— Bom, cumadre, vô indo, a prosa tá boa mais vô indo</p> <p>— É cedo, cumpadre, espera o café</p> <p>— Não, Té minha, si deus quisé</p> <p>— Dá lembrança pra cumadre</p> <p>— Bem lembrado</p>	<p>Marica Chiquinha vamos por el centro del monte que el dobladillo de su vestido llega, no, llega al piso y las trenzas de su cabello maltratan mi corazón</p> <p>— Bueno, comadre. Me estoy yendo. La prosa está bonita pero me voy</p> <p>— Es temprano, compadre. Espere el café.</p> <p>— No. Hasta mañana, si Dios quiere.</p> <p>— Déle saludos a la comadre</p> <p>— Gracias, así lo haré.</p>
--	--

Dicha familiaridad pudo lograrse por el contraste entre las dos piezas satirizadas del repertorio académico y la *moda bunita*. Cierta sensación de intimidad es acentuada por el uso del portugués bien vocalizado, en comparación con el italiano del bajo y el idioma sin dicción de la soprano. La utilización de un vocabulario conocido y el uso de algunas reminiscencias del acento caipira, que no comprometen el sentido de las oraciones, ayudan a que el oyente no deba esforzarse en comprender la canción. Además, los seis versos en heptasílabos, el ritmo estable y las dos únicas líneas melódicas repetidas, le dan homogeneidad y generan sensación de estabilidad.

No obstante, y pese al realismo impreso a la grabación, la melodía entonada no era un reflejo

inocente de la cultura rural de aquel momento. Las figuras literarias del texto como las trenzas de Maria Chiquinha estaban más cercanas a la literatura romántica que a un texto folclórico. La rima entre los versos pares, con la sílaba *ão* no era una estructura característica, pese a que el recurso de la rima fuera frecuente en sus tradiciones orales. Además, es poco probable que el piano haya sido el instrumento acompañante del canto del caipira, como se oye sutilmente en la grabación.

La sonoridad simbiótica de la *moda bunita* no era novedosa para la época pues, desde el comienzo de la grabación comercial fueron comunes las relecturas de la música tradicional regional brasileña. Incluso, piezas como esta eran bien recibidas por la población urbana

porque sus sonidos estaban en sintonía con su imaginario sobre la vida en el campo. Éstas eran la *banda sonora* de las representaciones románticas rurales que estaban presentes — desde finales del XIX — en la llamada literatura caboclista (Ferreira, 2002) y en el naciente mundo de los espectáculos urbanos. Tanto el teatro, como el teatro de revista y el cine nacional venían haciendo alusión a un mundo rural utópico, donde perduraba un pasado alejado de los daños de la modernidad y el capitalismo.

Adicionalmente, las relecturas de la música campesina se sustentaron en la experiencia que traía la empresa fonográfica internacional ya que, desde tiempo atrás, las grabadoras percibieron que su mercado se ampliaba cuando vendían la música típica o regional en un formato más *limpio* (Kenney, 1999).

En el caso brasileño, la grabación, venta y consumo de esta música caipira estilizada nos habla de la existencia de conflictos entre la cultura tradicional que era representada y las expectativas de un público que se incomodaba con su sonido real. El diálogo representado por Baptista Junior ilustra algunas de esas tensiones:

Cuando el compadre describe la ciudad como una *tierra de atropellamientos*, quizás se refería, no sólo a los autos y las reformas urbanas del momento sino también a las políticas del gobierno progresista que no favorecían a los grupos más pobres. El compadre también menciona la *mistura de caras* de la ciudad refiriéndose, probablemente, a los grupos diversos de inmigrantes que vivían en el estado de São Paulo y que se agrupaban en la capital. Por lo tanto, la canción en italiano del disco, aludía a la inmigración italiana y representaba la facilidad con la que los transeúntes de la ciudad oían los rasgos culturales de españoles, alemanes, siro-libaneses, japoneses, etc.

El mundo urbano descrito era producto del desarrollo económico que desde 1870 vivió el

estado de São Paulo. La expansión de la economía cafetera, la abolición de la esclavitud y la llegada de grandes masas de inmigrantes extranjeros fueron algunos de los factores de cambio. Básicamente, el crecimiento económico alcanzado por el Estado se basaba en la producción de sus zonas rurales y se generaba una interdependencia incómoda entre el ámbito rural, base de las grandes fortunas, y las ciudades, símbolos del progreso conquistado.

Paradójicamente, el pensamiento orgulloso en torno al progreso y la modernidad asumió la construcción de una identidad regional basada en las expresiones culturales más antiguas del territorio. Fue así como, durante el proceso de transformación de São Paulo en metrópoli, la narrativa hegemónica privilegió la cultura del hombre caipira bucólico como producto de un mestizaje sin conflictos entre portugueses, indígenas y negros. Se pregonaba que esa eran la raíz histórica del desenvolvimiento del estado y que el progreso era su marca de identidad (Saliba, 2004). Fue justamente bajo este discurso oficial que las relecturas sonoras hechas por la empresa fonográfica fueron bien recibidas y encajaron con las expectativas de los grupos hegemónicos. Ese caipira que hablaba de la viola pero cantaba acompañado por un piano, era el caipira aceptable.

Por otra parte, la invención de esta tradición pacificadora desconoció la diversidad cultural y la realidad conflictiva de los varios grupos de inmigrantes, ex-esclavos, campesinos e indígenas que estaban conviviendo en una especie de caldero social. Por lo tanto, en un contexto de tensiones como ese, es posible que las voces de los *genuinos capiras* de la Columbia y la Victor, grabadas a partir del 29, encontraran oídos receptivos entre el público que no se sentía representado por el discurso del progreso. Grabaciones que, pese a no ser reflejo fidedigno de la música tradicional, poseían una sonoridad más familiar para los habitantes de ámbitos semi-urbanos.

Sin embargo, como fue mencionado, esas grabaciones fueron producidas por agentes externos a la tradición e interesados en alimentar el mercado del entretenimiento. En consecuencia, en los años siguientes se observará una tendencia a moldear el género según la necesidad de una identidad paulista unificadora y, por ejemplo, se dejará por fuera la música rural de ascendencia africana. Además, la música sufrirá cambios graduales para acoplarse tanto al formato del disco como a los hábitos culturales del grupo que pasará a consumirla principalmente, es decir las familias de campesinos que ampliarán los barrios periféricos de la ciudad y, a la vez, llevarán a las zonas rurales rasgos de la cultura citadina que conocieron.

Referencias

Andrade, M. d. (1972). A música e a canção populares no Brasil. Ensaio crítico-bibliográfico. In O. Alvarenga (Ed.), Ensaio sobre a música brasileira (3ª ed., Vol. IV, pp. 162-188). São Paulo: Livraria Martins Editora. (Reprinted from: Separata de la Revista do Arquivo Municipal, Nº19. São Paulo, Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo, 1936).

Andrade, M. d. (1976). A música no Brasil. In O. Alvarenga (Ed.), Música, doce música. Estudos da crítica e folclore (3ª ed., Vol. VII, pp. 17-24). São Paulo: Livraria Martins Editora. (Reprinted from: Artículos desde 1924 hasta 1944).

Andrade, M. d. (Ed.) (1989) Dicionário Musical Brasileiro. Belo Horizonte, Brasília, São Paulo: Itatiaia, Min. da Cultura, IEB, EDUSP.

Andrade, M. d. (s.d.). Toadas sertanejas, modas caipiras. [Es un documento con varias partituras de líneas melódicas de música "caipira" recogida por Mário y dada por otras personas como alumnos y compositores.]. Fundo Mário de Andrade, Série Manuscritos, (MA-

MMA-119, Caixa 193). Arquivo do IEB, São Paulo.

Bernadeli, M. M. (1992, fevereiro). Breve histórico da música caipira. D.O. Leitura, 10, 8-9.

Caldas, W. (1977). Acorde na aurora. Música sertaneja e indústria cultural. São Paulo: Cia. Editorial Nacional.

Catálogo eletrônico IEB/USP. Fundo Mário de Andrade. Série Discos. Retrieved 24 Jan. 2015, from Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) - Universidade de São Paulo (USP) http://200.144.255.59/catalogo_eletronico/

Ferreira, A. C. (2002). A epopéia bandeirante. Letrados, instituições, invenção histórica (1870-1940). São Paulo: Editora UNESP.

Ferrete, J. o. L. u. (1985). Capitão Furtado. Viola caipira ou sertaneja? Rio de Janeiro: Funarte/INM.

Gonçalves, C. K. (2013). Música em 78 rotações: Discos a todos os preços na São Paulo dos anos 30. São Paulo: Alameda.

Kenney, W. H. (1999). The Phonograph and the Evolution of «Foreign» and «Ethnic» Records Recorded Music in American Life: the Phonograph and Popular Memory, 1890-1945 (pp. 65-88). New York: Oxford University Press

Nepomuceno, R. (2005). Música caipira. Da roça ao rodeio (2 ed.). São Paulo: Editora 34.

Saliba, E. T. (2004). Histórias, memórias, tramas e dramas da identidade paulistana. In P. Porta (Ed.), História da cidade de São Paulo (Vol. 3, pp. 333-366). São Paulo: Editora Faze e Terra.

Silva, M. I. d. (2011). Sorocabinha. A raiz da música sertaneja. São Paulo: Scortecci Editora.

Sousa, W. d. (2005). Moda inviolada. Uma história da música caipira. São Paulo: Quiron.

Toni, F. C. (2007). Missão: as pesquisas folclóricas. Mário de Andrade. Missão de Pesquisas Folclóricas. [São Paulo]: Sesc; Centro Cultural São Paulo; Secretaria de Cultura, Prefeitura de São Paulo.

Ulhôa, M. T. (2004). Música Sertaneja em Uberlândia na década de 1990. ArtCultura, 9, 56-65.



Camuflado
Yute, tiras de tela con estampado militar,
ojaletes y taches
135 x 50 cm
2015