

Universidade Federal de Minas Gerais  
Escola de Música

Bruno Aragão Cardoso

**A viola embaixatriz de Renato Andrade: contextualização das  
turnês patrocinadas pela Ditadura Militar e ponderações  
sobre a face caipira do violeiro**

Belo Horizonte  
Escola de Música da UFMG  
2012

R659v Cardoso, Bruno Aragão

A viola embaixatriz de Renato Andrade: contextualização das turnês patrocinadas pela Ditadura Militar e ponderações sobre a face caipira do violeiro/ Bruno Aragão Cardoso. -- 2012.

109 fls., enc. ; il.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Orientador: Profa. Dra. Rosângela Pereira de Tugny

1. Andrade, Renato, 1932-2005 . 2. Música caipira – Brasil. 3. Governo militar – Brasil. 4. Diplomacia. 5. Relações culturais. I. Título. II. Tugny, Rosângela Pereira. III. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música.

CDD: B927.8



Universidade Federal de Minas Gerais  
Escola de Música  
Programa de Pós-Graduação em Música

Dissertação defendida pelo aluno BRUNO ARAGÃO CARDOSO, em 03 de julho de 2012, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

Profa. Dra. Rosângela Pereira de Tugny  
(orientadora)  
Universidade Federal de Minas Gerais

Profa. Dra. Heloisa Maria Murgel Starling  
Universidade Federal de Minas Gerais

Prof. Dr. Flávio Terrigno Barbeitas  
Universidade Federal de Minas Gerais

Universidade Federal de Minas Gerais  
Escola de Música

Bruno Aragão Cardoso

**A viola embaixatriz de Renato Andrade: contextualização das turnês patrocinadas pela Ditadura Militar e ponderações sobre a face caipira do violeiro**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música.

Linha de Pesquisa: Música e Cultura.

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Rosângela Pereira de Tugny

Belo Horizonte  
Escola de Música da UFMG  
2012

**Agradecimentos:**

Ao Ministério da Ciência e Tecnologia pela manutenção da Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações que possui um precioso acervo.

A Capes e ao Reuni pelo recebimento da bolsa que foi de grande importância, apesar de aproveitá-la por um semestre.

Aos professores Flávio Barbeitas, Heloísa Starling e a orientadora Rosângela Tugny pelas críticas e comentários.

Aos funcionários da Secretaria do Mestrado (Geralda Martins e Alan Antunes) pela presteza e colaboração.

A todas as pessoas que me cederam entrevista. Agradecimento especial a João José da Silva e ao embaixador Edgard Ribeiro.

Aos tios avós Pajeú e Nilza pela hospitalidade e carinho.

À Lourdes Cunha pela generosidade e atenção.

À Bárbara Souza por se relacionar com as minhas queixas e expectativas.

Aos familiares e amigos por estarem perto.

## **Resumo**

O violeiro mineiro Renato Andrade (1932-2005) teria se apresentado em 36 países entre 1978 e 1983 sob o patrocínio do Itamaraty. Tentou-se estabelecer algumas conexões entre essas turnês e algumas das realizações e diretrizes das Políticas Externa e Cultural da Ditadura Militar. Além disso, procurou-se traçar uma breve biografia e um panorama da carreira desse músico que foram relacionadas com a História da Música Caipira do Brasil.

**Abstract**

The 10<sup>th</sup> strings guitar player Renato Andrade (1932-2005), born in the states of Minas Gerais, Brazil, have been presented in 36 countries between 1978 and 1983 under the auspices of the Foreign Ministry. We tried to establish some connections between these tours and some of the achievements of policies and guidelines of the Foreign and Cultural Military Dictatorship. In addition, sought to draw a brief biography and an overview of the career of this musician who was related to the History of Music Caipira Brazil.

**Sumário:****Introdução** p.9**Capítulo 1** Breve biografia e considerações sobre a carreira artística de Renato Andrade p.16**Capítulo 2** Considerações sobre as Políticas Externa e Cultural da Ditadura Militar p.55**Capítulo 3** Reflexões sobre a história da música caipira no Brasil p. 80**Capítulo 4** Considerações Finais p.95**Referências Bibliográficas** p. 103



### **Introdução:**

A viola caipira nos últimos anos está vivendo um processo de valorização que pode ser medido pela criação de orquestras de viola em várias cidades do Brasil, na abertura da graduação em viola caipira na USP e no crescente número de dissertações e teses que a abordam. Em Belo Horizonte, a Belotur, órgão da Prefeitura de BH responsável pelo turismo, institucionalizou o *Carnaviola* como evento oficial do carnaval da capital mineira. Este evento é realizado há quatro anos sempre na terça-feira, na Praça da Liberdade, regional centro sul da cidade e objetiva fazer um carnaval com viola caipira. No Hino do *Carnaviola*, os nomes de vários violeiros são citados e dentre eles, o de Renato Andrade que no final da década de 70 sob os auspícios do Ministério das Relações Exteriores viajou para vários países para divulgar a música brasileira. Essas viagens estão relacionadas com as diretrizes da Política Externa e das Políticas Culturais da metade dos anos 70 e início dos anos 80 da ditadura militar. Renato de alguma forma ajudou a ditadura a divulgar o Brasil para o mundo ao realizar seus recitais cujo repertório tentava mostrar a diversidade da música brasileira.

Renato Andrade além de ter desempenhado o papel de embaixador cultural, também foi um contador de causos. Abaixo, há a transcrição de uma de suas histórias.

-Eu tocava numa festa, depois eu fui embora, depois de meia noite, passei num lugar e pigarreou:  
 - Ham, ham, ham.  
 - O que será isso?  
 -Ô Renato, eu estava na festa e gostei muito da sua viola.  
 -Bom, então até logo, depois a gente conversa.  
 - Não, vamos conversar aqui mesmo.  
 -O que é?  
 -Ó, minha viola é de ouro, aqui.  
 -E daí?  
 -Até aí vamos conversar. Não olhe para os meus pés. A minha viola é de ouro e nós vamos fazer um duelo. Se você tocar mais do que eu, você terá eterna juventude, muito cobre, facilidade de seduzir mulher, será um grande violeiro e minha viola é sua. E se você não tocar, eu te levo. E não olha para os meus pés.  
 -Olhei, vou olhar. Era pé de pato, menino. Nossa Senhora da Conceição!  
 -Isso é com você para lá, comigo não<sup>1</sup>.

Finda essa conversa, Renato começou a tocar para demonstrar seu virtuosismo que pode ser visto na alternância da execução de harmônicos que eram dados ora com o

<sup>1</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=SXQuljIhB3w>. Acesso 3 nov. 2011.

dedo entrando pela parte de baixo no braço da viola, ora pela parte de cima. Em seguida, ele tocou as cordas na cravelha e rapidamente olhou para a outra extremidade do instrumento, como se estivesse procurando alguma coisa nas costas da viola, e ao mesmo tempo em que olhava, tocou as cordas com a mão esquerda, dando a impressão que o som estava vindo da parte de trás do instrumento.

Em alguns momentos, Renato alternava as mãos, e a mão direita ficava mais acima no braço da viola do que a mão esquerda. Em um determinado momento, Renato rodopiou a viola, a deitou no colo, e a tocou com o nariz. No final, ele rodopia a viola novamente, mas desta vez, o instrumento fica de costas. Nessa posição, ele direciona o olhar para o tampo como se estivesse procurando algo e faz uma breve pausa. Rapidamente, ele vai subindo o dedo indicador da mão direita no tampo da viola e simultaneamente tange as cordas com a mão esquerda, dando a impressão que estava tocando a viola com aquele dedo da mão direita. Em seguida, ao finalizar, faz o seu gesto típico: fecha os olhos e segura o rosto com a mão direita, e apoia o cotovelo do braço direito na parte lateral da viola. Em outra versão desse mesmo caso, no final ele fez uma cruz com os punhos para afugentar o diabo (JOSÉ HAMILTON RIBEIRO 2004). Outro caso que Renato costumava contar (*apud* SIMONE CASTRO 1999:7) é aquele em que foi fazer um passeio no inferno e ao chegar por lá, escutou um som de viola. Perguntou para um capetinha que estava ali perto quem é que estava tocando aquela música. O capetinha respondeu que era o “diabão” que estava pelejando para tocar igual a um tal de Renato Andrade.

Essas e outras histórias criadas e contadas por ele serviram de inspiração para a criação de um personagem do filme *Tapete Vermelho* que se chamava Renato e era considerado o melhor violeiro de todos os tempos (LUIZ ALBERTO PEREIRA 2005). Em um trecho do filme, o protagonista Quinzinho, interpretado por Mateus Nachtergaele, encontra casualmente em um bar com o Renato, interpretado por Yassir Chediak, que pergunta a Quinzinho se gostaria de tocar viola tão bem quanto ele. Renato, depois de ouvir a resposta, propõe a Quinzinho que faça um pacto com o Diabo. Quinzinho logo após concordar com a sugestão é levado por Renato ao lugar onde se faria o “acordo com o Tal”. Chegando ao local, Quinzinho ao olhar para os pés de Renato, descobre que o Renato é o próprio Diabo e sai correndo apavorado. Adiante na narrativa do filme, Quinzinho por ainda desejar dominar a viola, faz a simpatia da cobra coral que consiste em passar a cobra entre os dedos das mãos. Quinzinho, logo após a simpatia, torna-se um exímio instrumentista.

Diferentemente da tradição em que o virtuosismo de um violeiro é atribuído a alguma simpatia ou ao pacto com o Diabo, Renato Andrade em seus causos se considera tão bom que sempre supera o Diabo. Ao ser acusado de ter feito o pacto, Renato (*apud* MÁRCIA PRIOLLI 1978) responde dizendo que essa acusação seria uma “crítica construtiva”, pois para ele, aquilo que não está ao alcance do caipira, é visto por ele como consequência do pacto. Exemplo de música que está além das habilidades do matuto seria, para Renato (*apud* PRIOLLI 1978), a capacidade dele de imitar na viola, outros instrumentos como harpa, guitarra portuguesa, cravo e balalaica.

Tanta habilidade possibilita Renato derrotar o Diabo e uma vitória de Renato Andrade em um duelo com o Diabo foi retratada por Roberto de Paula em um quadro. Na cena desenhada há dois bancos no primeiro plano. Um está vazio e no outro está sentado Renato Andrade segurando sua viola e fazendo sua pose típica citada acima. No segundo plano, o Diabo está a caminhar para o fundo do quadro apoiando no ombro sua viola que tem algumas cordas arrebentadas. Ele está de costas para quem vê o quadro e usa um chapéu de palha. Os chifres e a cauda do tihoso estão à mostra. Renato Andrade está vestindo um terno que foi uma das marcas registradas dele.

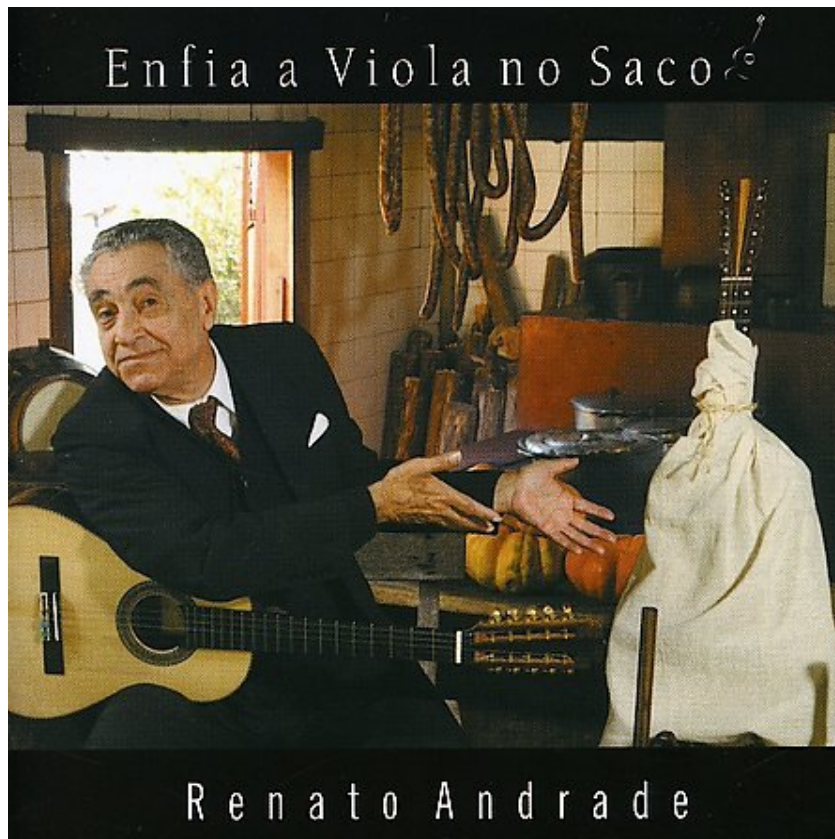
Na capa do quinto disco lançado em 1999 há uma montagem que mostra como esse figurino era muito mais do que elegância. Na foto há a representação do violeiro concertista e do caipira “bera córgo” como ele mesmo gostava de dizer. Essa “dupla personalidade” lhe rendeu a alcunha de caipira erudito. Essa característica de Renato é bem peculiarmente construída. A imagem da capa está na página abaixo.



Notam-se as diferenças no vestuário, na postura corporal e na expressão facial desses “personagens”. Para completar o figurino do caipira, Renato enfeitou a viola com fitas coloridas. Cada cor tem um significado: branco representa Jesus; azul claro, Maria; rosa, José; amarelo, ouro; vermelho, incenso; verde, mirra (presentes oferecidos pelos três reis magos) e azul escuro representa São Gonçalo (o santo protetor dos violeiros). Há violeiros que acrescentam a esse conjunto formado por sete fitas, uma preta que simboliza o pacto feito com o capeta (LUCIANO BORGES)<sup>2</sup>. Há outros motivos além de beleza e elegância que faziam Renato Andrade usar um terno, invariavelmente preto, em suas apresentações.

Além da religiosidade, Renato fez referência a outros elementos do mundo rural na capa do sexto disco dele que foi lançado em 2002 pela Lapa Discos. A imagem dessa capa está na página abaixo.

<sup>2</sup> <http://violamineira.blogspot.com/2007/04/o-significado-das-cores-das-fitas-na.html>; Acesso 6 out. 2011.



A expressão que batiza o disco se tornou popular e significa se calar, haja visto que a viola, por estar dentro do saco, não é ouvida (ROMILDO SANT'ANNA 2000:225). O caipira guarda sua viola em um saco amarrado com uma corda. Renato Andrade, diferentemente da tradição, guardava sua viola em um estojo que está com Maria Lourdes Viana em Abaeté. Curioso notar que a viola de Renato não está no saco. Isso seria uma forma de explicitar sua decisão de se destacar dos caipiras.

Em cozinhas como a que serviu de fundo para a capa do disco, alimento e música se misturam para celebrar a vida caipira. Nessa celebração Renato não se sentiria completamente à vontade, pois ele não tinha muita paciência nem para ouvir nem para tocar músicas caipiras porque as considerava “repetitivas” (JOÃO JOSÉ DA SILVA<sup>3</sup>).

Em suas apresentações, só os refrãos de músicas como *Luar do Sertão* eram tocados. *Chalana* era uma das exceções que eram esticadas. JOÃO JOSÉ<sup>4</sup>, violonista que acompanhou Renato lembra que os shows eram divididos em duas partes: o lado

<sup>3</sup> SILVA, João José da. Belo Horizonte: 2 dez. 2009. Entrevista concedida a Bruno Aragão Cardoso.

<sup>4</sup> Entrevista cf. nota 3 p.13

clássico onde eram executadas peças de Beethoven, entre outros compositores eruditos, e o lado caipira, momento em que composições do Renato eram interpretadas. Nessa hora, Renato interpretava o papel de caipira, vestia-se como tal e piadas e casos eram contados. JOÃO JOSÉ ressalta que esse figurino era frequentemente usado por Renato em determinados locais como teatros ou casas de shows, mas não era utilizado em apresentações particulares. Quando Renato se vestia assim, JOÃO JOSÉ costumava permanecer no palco sem alterar seu traje. Às vezes, Renato tocava sozinho nessas horas.

A mudança de figurino era muito mais do que uma opção estética. Renato diz que (...) “em poucos anos, sertão vai rimar com ficção. Por isso nas minhas apresentações, uso vestes do capiau, para sempre lembrá-lo e evitar que ele desapareça” (*apud* DAVID HEPNER: 1999). Esse gesto de se vestir assim provavelmente começou na década de 80. Em uma matéria publicada em 1988 foram publicadas duas fotos de Renato se trajando como na capa do seu quinto disco. Esse registro foi o mais antigo encontrado nesta pesquisa sobre esse jeito de Renato se trajar.

Renato também se preocupava com o desempenho dele no palco. JOSÉ ALOÍZIO DE CARVALHO<sup>5</sup>, amigo de Renato, diz que quando o músico criava um caso, contava para ele o tal caso por telefone para que pudesse avaliar o seu desempenho. JOSÉ ANTONIO SANTANA<sup>6</sup>, filho de Renato, diz que o pai, quando ouvia uma boa piada, falava: “essa vai para meu show”.

Esse lado cômico nem sempre foi bem visto por quem assistia as apresentações de Renato. Exemplo de uma crítica feita a Renato foi registrado em um telegrama enviado pelo embaixador da Costa Rica ao Itamaraty em virtude da presença do violeiro em San José. Nessas viagens pelo mundo, ele e sua viola foram considerados representantes do folclore brasileiro. Ele, entretanto estudou violino e não foi um mestre de Folia de Reis. Nessas viagens, Renato tentava representar a diversidade musical brasileira, apesar de não gostar de tocar composições de outros autores (JOÃO JOSÉ<sup>7</sup>). Essa contradição pode ser vista nos prospectos dos recitais apresentados por ele no exterior. Devido a esses fatores, essa adjetivação criada pelo Itamaraty merece ser melhor problematizada. O Departamento Cultural do Itamaraty tinha alguns critérios

---

<sup>5</sup> CARVALHO, José Aloízio. Belo Horizonte: 04 fev. 2010. Entrevista concedida a Bruno Aragão Cardoso.

<sup>6</sup> SANTANA, José Antonio. Belo Horizonte: 16 jan. 2010. Entrevista concedida a Bruno Aragão Cardoso.

<sup>7</sup>Entrevista cf. nota 3, p.13.

para contratar os artistas que excursionariam pelo mundo e duplas como Tonico e Tinoco, apesar do sucesso das vendas de seus discos, não foram patrocinadas. Essa escolha de Renato como representante sertanejo também necessita de melhor averiguação. Para tentar desenvolver essas e outras questões, dividi este texto em quatro partes.

No capítulo 1 foi escrita uma breve biografia de Renato Andrade que foi baseada em entrevistas feitas com parentes, amigos e parceiros musicais. Além disso, foram abordadas algumas das realizações da carreira artística de Renato Andrade, dentre elas as viagens ao exterior. Realizou-se também uma análise sobre a cobertura dada pela imprensa acerca dos lançamentos dos discos do Renato Andrade, sobretudo das três primeiras gravações. Alguns comentários feitos por músicos e jornalistas sobre Renato, e considerações sobre o canto da inhuma na viola desse músico também integram este capítulo. Para construí-lo foi necessário pesquisar no Acervo Histórico do Itamaraty em Brasília DF, nos acervos digitais da Folha de São Paulo e Jornal do Brasil, no acervo da hemeroteca da Biblioteca Pública Estadual Luís de Bessa em Belo Horizonte MG, e na coleção particular do Renato Andrade que está sob a guarda de Maria de Lourdes Viana em Abaeté MG.

No capítulo 2 foram tecidas algumas ponderações sobre as Políticas Externa e Cultural da ditadura militar. As diretrizes e algumas realizações da Política Externa dos governos Médici à Figueiredo foram abordadas. Outro tópico desse capítulo foi a Diplomacia Cultural cuja definição e abrangência foram explicadas com o auxílio de entrevistas realizadas com três embaixadores que trabalharam no Departamento Cultural do Itamaraty. Além disso, foi feita uma reflexão sobre algumas das realizações das Políticas Culturais da Ditadura Militar como a fundação do Conselho Federal de Cultura, a redação da Política Nacional de Cultura e a criação da Funarte. Além da promoção cultural, falou-se também sobre a censura à cultura. Paralelamente a isso, abordou-se o crescimento do setor cultural nos anos 70 no Brasil.

No capítulo 3 falou-se sobre a história da urbanização da música sertaneja no Brasil e a criação do estereótipo do caipira.

No capítulo 4 foram realizadas as considerações finais.

## **Capítulo 1: Breve biografia e considerações sobre a carreira artística de Renato Andrade**

Para escrever parte da trajetória de vida e da carreira artística de Renato Andrade (28/08/1932- 30/12/2005) foi necessário entrevistar parentes, amigos e parceiros. O primeiro entrevistado foi o violonista e parceiro de Renato de 1989 a 2005, João José da Silva, 56 anos de idade<sup>8</sup> que indicou o nome de Maria Lourdes Viana Cunha<sup>9</sup>, namorada de Renato nos últimos quatro anos de vida que reside em Abaeté, cidade onde Renato passou boa parte da infância, adolescência e viveu seus últimos dias. Lourdes indicou três nomes: José Antônio Santana Silva<sup>10</sup>, 55, filho mais velho de Renato; José Aloízio de Carvalho,<sup>11</sup> um amigo próximo; e Maria Nazaré Caetano<sup>12</sup>, 77, amiga e viúva do melhor amigo de Renato. Os três moram em Belo Horizonte. José Antônio falou sobre seu irmão Ronaldo José Silva<sup>13</sup>, 45, falecido em outubro de 2011 que morava em Contagem juntamente com sua mãe, Arlinda das Vitórias, 82. Nazaré, por sua vez, indicou o nome de Arlete Soares 80 anos que recomendou o nome de Belini Andrade, 91, ambos moradores de Abaeté. Essas entrevistas deram embasamento para começar a rascunhar um pedaço da trajetória de vida desse músico

Renato Andrade de fato nasceu em Paineiras, povoado que se tornou distrito de Abaeté em 1938 e foi elevada à categoria de cidade em 1962 (WALDEMAR BARBOSA 1995:234). Essa classificação foi indiferente para Renato que vivia a repetir que era de Abaeté, cidade que se localiza na região central de Minas Gerais, a 213 km de Belo Horizonte, onde funcionava o Hotel Andrade que foi propriedade de Leonídio Andrade, pai de criação de Renato. A ele, Renato cujo sobrenome é Rodrigues, prestou uma homenagem simbólica ao adotar Andrade como sobrenome artístico.

Nesse hotel, Renato trabalhou executando serviços gerais e conheceu Eremita Santana da Silva que também era funcionária do hotel. Renato e ela tiveram um filho. Renato foi pai de três filhos. Cada um foi fruto de um relacionamento diferente.

---

<sup>8</sup>Entrevista cf. nota 3, p.13.

<sup>9</sup> CUNHA, Maria Lourdes Viana. Abaeté: 08 jan. 2010. Entrevista concedida a Bruno Aragão Cardoso.

<sup>10</sup> Entrevista cf. nota 6, p.14.

<sup>11</sup> Entrevista cf. nota 5, p.14.

<sup>12</sup> CAETANO, Maria Nazaré. Belo Horizonte: 11 de fevereiro de 2010. Entrevista concedida a Bruno Aragão Cardoso.

<sup>13</sup> SILVA, Ronaldo José & VITÓRIAS, Arlinda das. Contagem: 27 de fevereiro de 2010. Entrevista concedida a Bruno Aragão Cardoso.



ARLINDA, mãe do segundo filho, também trabalhou nesse hotel só que ele já não pertencia mais ao pai de Renato quando eles se conheceram. ARLINDA<sup>14</sup> disse que Renato não procurou o filho Ronaldo durante a infância dele. Diante da indiferença dele, ela não quis entrar em conflito e registrou o filho só no nome dela. Renato registrou em seu nome somente o terceiro filho que também se chama Renato, filho de Ângela Maria Mazzucco quem Renato conheceu quando morava no Rio de Janeiro.

Dos oito aos 14 anos Renato morou em Belo Horizonte com os pais de criação e a primeira morada deles foi em um hotel onde hoje funciona as Lojas Americanas na rua Tupinambás, centro de BH. Renato, segundo JOSÉ ANTONIO<sup>15</sup>, estudou no Colégio Cesário Alvim que fica na rua Rio Grande com Sul esquina com Olegário Maciel, Centro de BH. Renato também estudou em um colégio interno.

De volta a Abaeté, Renato começou a estudar música. Sua vontade era estudar violino e por isso procurou Geraldo Andrade, o mestre da banda da cidade. O gosto por esse instrumento foi despertado em Renato ao ouvir um hóspede do Hotel Andrade tocar esse instrumento (BELINI ANDRADE<sup>16</sup>). BELINI, filho de Geraldo e amigo de Renato, afirma que com o pai, Renato teve somente algumas aulas de teoria musical, pois Geraldo já percebera que Renato não tinha tanta aptidão para o violino. Posteriormente, Renato<sup>17</sup> afirma ter tido aula de violino com Marinuze Vale e José Martins de Mattos em Belo Horizonte. Ao que tudo indica Renato não teve aula com Flausino Vale, informação que é encontrada facilmente na internet. Flausino Vale provavelmente foi uma grande inspiração para Renato Andrade.

Durante a adolescência, o gosto pelo violino foi crescendo tanto a ponto de Renato escrever cartas em português para violinistas europeus famosos e algumas dessas correspondências foram respondidas e Renato recebeu fotos autografadas e trechos de música (BELINI ANDRADE<sup>18</sup>).

Além de correspondências, o gosto pelo instrumento foi explorado através de um trio que se apresentava em casamentos e batizados em Abaeté. Esse conjunto foi formado por Renato no violino, Arlete Soares na voz, e Lourdes Guimarães no

---

<sup>14</sup>Entrevista cf. nota 13, p.16.

<sup>15</sup>Entrevista cf. nota 6, p.14.

<sup>16</sup> ANDRADE, Belini Alves. Abaeté: 05 mai. 2012. Entrevista concedida a Bruno Aragão Cardoso.

<sup>17</sup> ANDRADE, Renato. Rio de Janeiro: 14 out. 1971. Entrevista concedida a Aloysio Alencar Pinto. Esta entrevista integra o acervo do Museu da Imagem e do Som do RJ (MIS) e faz parte da Coleção Depoimentos para a Posteridade. CD 60 min.

<sup>18</sup>Entrevista cf. nota 16, p.17.

harmônio (instrumento parecido com teclado). ARLETE SOARES<sup>19</sup> afirma que o conjunto durou pouco tempo e que costumava ensaiar antes das apresentações que eram realizadas sempre em igrejas. Uma das músicas que integrou o repertório do conjunto foi “Amo-te muito” de autoria de João Chaves. ARLETE SOARES disse que o repertório era escolhido geralmente pela noiva em cujo casamento o trio iria se apresentar.

O som do violino de Renato também era ouvido em outras partes de Abaeté. NAZARÉ se recorda de Renato tocando violino na varanda do hotel por onde ela passava para ir à igreja. NAZARÉ também afirma que Renato tocava rabeca.

Nessa época, Renato também participava das Folias de Reis da cidade que eram muito atuantes em Abaeté. “Quando era menina acordava com folia batendo na porta de casa às 4 da manhã”, relembra ARLETE. BELINI ANDRADE afirma que Renato costumava participar de um terno de folia onde ele já demonstrava seu lado performático. “Subia em um banquinho e fazia aquelas papagaiadas dele. Jogava a viola para cima, tocava atrás do pescoço, tocava de banda. O pessoal gostava demais daquilo. Essas estripulias era o forte daquele grupo” afirma BELINI ANDRADE<sup>20</sup>. Esse lado performático sempre foi uma das grandes características da carreira de Renato Andrade.

Renato nessa época não era um músico profissional e por isso, exerceu vários cargos: trabalhou como servente, foi garçom no hotel e teve um armazém por pouco tempo. Quando Brasília estava sendo construída, Renato foi para lá e abriu uma pastelaria. [A lei que autorizou a construção de Brasília foi sancionada em setembro de 1956 (KOSHIBA 2003:502)]. A pastelaria não prosperou e quando voltou para Abaeté, trabalhou com torrefação de café que se chamava *Paisagem Sertaneja*. Logo depois, ele desfez a sociedade nessa torrefação, e abriu duas fábricas: uma de canjica e outra de torrefação de café. Esta em parceria com outra pessoa (JOSÉ ANTONIO).

Renato também teve um bar e foi guia turístico em Ouro Preto. Este trabalho ele conseguiu devido ao fato de falar italiano, habilidade que contrasta com sua escolaridade: ele cursou até a quarta série primária<sup>21</sup>. Essa fluência foi facilitada pela convivência com viajantes que se hospedavam no Hotel Andrade (JOSÉ ANTONIO<sup>22</sup>). ARLETE SOARES<sup>23</sup> diz que havia um italiano, marido de uma conhecida dela, que

---

<sup>19</sup> SOARES, Arlete de Freitas. Abaeté: 05 mai. 2012. Entrevista concedida a Bruno Aragão Cardoso.

<sup>20</sup>Entrevista cf. nota 16, p.16.

<sup>21</sup>Entrevista cf. nota 17, p.17.

<sup>22</sup>Entrevista cf. nota 6, p.14.

<sup>23</sup>Entrevista cf. nota 19, p.18.

morava em uma chácara em um lugar mais afastado de Abaeté com quem Renato gostava de conversar para praticar o idioma.

Nessa época, Abaeté era apelidada de Coréia pelos jovens, pois a cidade era dividida politicamente entre a UDN (União Democrática Nacional) e o PSD (Partido Social Democrático). Havia o Abaeté Clube que era frequentado pelos simpatizantes da UDN e o Moto Clube, do PSD. Nazaré diz que ela era PSD e que a Lourdes era UDN. Essa divisão era simbólica, pois NAZARÉ<sup>24</sup> diz que frequentava os dois clubes e tinha amigos dos dois lados e em uma dessas idas ao outro clube, ela conheceu a Lourdes. Já Renato era simpatizante da UDN (MÁRIO SÉRGIO 1997:12).

Em 1968, ele se muda para BH em busca de emprego e no início dos anos 70, vai para o Rio de Janeiro tentar ser músico profissional. Nessa época JOSÉ ANTONIO foi morar com o pai no Rio de Janeiro, onde não fica muito tempo porque passou em um concurso para bancário em Belo Horizonte. Depois de mais de dez anos morando no Rio de Janeiro, Renato volta para BH, pois Ângela Mazzucco resolveu fazer mestrado em parasitologia na UFMG. Em abril de 1989, Ângela defende sua dissertação<sup>25</sup> e como o relacionamento não havia dado certo, ela, um tempo depois, volta para o Rio de Janeiro com o filho. A distância do filho foi dolorosa para Renato. JOSÉ ALOÍZIO<sup>26</sup>, amigo de Renato, conta que nessa época em que o filho havia se mudado, Renato chega a casa dele, senta na cama e chora por uma hora. Essa dor foi para JOSÉ ANTONIO<sup>27</sup> um dos motivos pelo qual Renato ficou sem gravar de 1987 a 1999.

JOÃO JOSÉ DA SILVA<sup>28</sup>, violonista e parceiro de Renato, mineiro de Açaraí, cidade perto de Aimorés e Resplendor, perto da divisa com Espírito Santo, destaca outras características de Renato. JOÃO JOSÉ queria adotar o nome artístico de João de Açaraí, mas Renato preferiu João José e ele concordou com o parceiro que praticamente só escutava música clássica, preferencialmente composições para violino solo. Peças para violão, sobretudo as interpretadas por André Segóvia também eram muito ouvidas. JOSÉ ALOÍZIO<sup>29</sup> conta uma vez que Renato o convidou para assistir a uma ópera no Palácio das Artes, casa de espetáculos que se localiza no centro de BH, com o seguinte argumento: “Você não pode morrer sem ir à ópera”. Um violinista solista conhecido

---

<sup>24</sup>Entrevista cf. nota 12, p.16.

<sup>25</sup>[http://www.parasitologia.icb.ufmg.br/diss\\_defesas\\_listagem.php](http://www.parasitologia.icb.ufmg.br/diss_defesas_listagem.php). Acesso 09 mar. 2010.

<sup>26</sup>Entrevista cf. nota 5, p.14.

<sup>27</sup>Entrevista cf. nota 6, p.14.

<sup>28</sup>Entrevista cf. nota 3, p.13.

<sup>29</sup>Entrevista cf. nota 5, p.14.

tocaria naquela noite. “Foi bacana. Renato ficava até emocionado, vibrava”, conclui JOSÉ ALOÍZIO<sup>30</sup>.

LOURDES<sup>31</sup> conta que Renato deixou para ela uma caixa cheia de cds de música clássica e nessa caixa não havia nenhum cd de MPB. JOÃO JOSÉ lembra que em uma ocasião, Paulo César Pinheiro estava na plateia de uma casa de espetáculos onde Saulo Laranjeira e os dois se apresentaram. João conta que Renato não conhecia nem de nome Paulo César Pinheiro, letrista de clássicos como *Mordaça* e *Refém da Solidão* e que foi casado com a Clara Nunes.

JOÃO JOSÉ<sup>32</sup> ressalta que apesar desse envolvimento com a música erudita, Renato queria preservar a beleza do caipira. Esse gesto era praticado cotidianamente. Renato, por exemplo, sempre levava alguns queijos e geleia de mocotó na mala para presentear durante as viagens. Um dos mais levados era o queijo “trancinha”. Renato fazia questão de ensinar àqueles que ganhavam dele um queijo, o jeito mineiro de comer. Segundo a tradição, desfia-se com as mãos o queijo que não pode ser cortado com faca. Nos hotéis onde se hospedavam Renato costumava imitar algum trejeito de caipira. Outra caipirice que Renato gostava de mostrar era bater quatro vezes com o dedo indicador na palma da mão. A primeira batida era forte; a segunda, média; a terceira, fraca; e a quarta, fraquíssima. Essa gradação representava uma vaca defecando no curral pela manhã.

JOSÉ ALOÍZIO<sup>33</sup> cita outras características pessoais de Renato. No final da vida Renato ia almoçar quase que diariamente na casa dele e como Renato sempre almoçava mais cedo do que ele, o almoço precisava ser preparado com mais rapidez. Renato, ao esperar pela refeição, repentinamente dizia: “*Pó pô*”, ou seja, pode por o almoço na mesa. O cardápio para ele poderia ser apenas constituído de um prato com arroz e um copo com água.

Outra mania dele é que ele não gostava de ser barrado pelo porteiro. Toda vez que ele chegava na entrada do prédio e se deparava com o porteiro, ele ligava para a casa de José Aloísio e Helena, a empregada, descia para buscá-lo. Isso era sempre feito porque ele se recusava a esperar o porteiro ligar para o apartamento para ser autorizado a abrir a porta para ele entrar.

---

<sup>30</sup> Idem.

<sup>31</sup>Entrevista cf. nota 9, p.16.

<sup>32</sup>Entrevista cf. nota 3, p.13.

<sup>33</sup>Entrevista cf. nota 6, p.14.

Renato não sabia dirigir, nunca teve carro e só andava de ônibus (JOSÉ ALOÍZIO). Adorava ir ao Mercado Central e ser reconhecido na rua, mas curiosamente não gostava de dizer a ninguém que era músico. “Eu viajava a Juiz de Fora e São Paulo com ele e ele nunca falou com ninguém que era músico”, relembra JOSÉ ALOÍZIO<sup>34</sup>. Renato só saía de casa de paletó, gravata e guarda chuva. A preocupação com o visual era tamanha que ele guardava o sapato dentro da meia. “Se alguém encostasse no sapato dele, virava inimigo dele”, afirma JOSÉ ALOÍZIO. ARLINDA diz que na época em que ela conheceu Renato, ele não era elegante assim. Renato vivia a repetir que uma mala bonita abria portas em qualquer hotel. Se estivesse doente, Renato não gostava que abordasse o assunto, pois ele acreditava que “isso depunha contra ele”, lembra JOSÉ ALOÍZIO<sup>35</sup>.

Além de suas doenças, Renato também não gostava que falassem sobre a ascensão de Yamandú Costa. “Ele sentia que vinha alguém tão bom quanto ele. Ele tinha certo receio de não ser considerado o melhor, o precursor, e o pioneiro”, relembra JOSÉ ALOÍZIO<sup>36</sup>. Outro fato que o incomodava era a falta de apoio da classe política de Abaeté, pois apesar de sempre divulgar a cidade, não teve o reconhecimento que merecia. Outro dado negativo era a renda pessoal que vinha de duas fontes: arrecadação de direitos autorais e realização de shows. Renato viveu de música, mas em algumas épocas ficava mais apertado (JOSÉ ALOÍZIO).

No meio de 2005, Renato descobre que estava com câncer no pulmão. JOSÉ ANTÔNIO<sup>37</sup> diz que o diagnóstico demorou a ser obtido porque os primeiros exames foram feitos no interior do pulmão e o câncer estava na pleura. A doença rapidamente foi se espalhando e enfraquecendo o músico que em uma apresentação no Palácio das Artes, deitou-se em um colchão no camarim enquanto esperava pelo início do show.

NAZARÉ<sup>38</sup> diz que visitou Renato nos últimos três meses da vida e ele dizia que venceria a doença e continuaria com a carreira. Oito dias antes dele morrer, Nazaré o visitou novamente. “Fui ao quarto e ele apertou minha mão, foi apertando, apertando... É dose um crânio desses morrer”, rememora NAZARÉ<sup>39</sup>. Nesse dia, Lourdes falou que Renato não podia falar, mas ele insistiu e disse que queria falar com Nazaré para lembrar-se dos tempos de menino e da família dele.

---

<sup>34</sup> Idem.

<sup>35</sup> Idem.

<sup>36</sup> Idem.

<sup>37</sup> Entrevista cf. nota 6, p.14.

<sup>38</sup> Entrevista cf. nota 12, p.16.

<sup>39</sup> Idem.

Em 30 de dezembro de 2005, Renato falece e foi decretado luto oficial em Abaeté por três dias, pelo prefeito de Abaeté, Cláudio Valadares (FOLHA S. PAULO 2005). A morte dele provocou vários comentários. “Renato Andrade... Que escola! Morreu quieto e sozinho, Guimarães Rosa da viola” (WANDI DORATIOTTO 2006:66). FLÁVIA WALTRICK (2005) disse que “os brasileiros perderam o maior violeiro do país e um dos melhores do mundo”. No fim da matéria, ela menciona que Renato havia sido selecionado pelo Projeto Natura Musical, entre 200 participantes.

LOURDES<sup>40</sup> fala que esse seria o maior patrocínio da vida dele. JOSÉ ANTONIO<sup>41</sup> lembra que Renato falara que iria despontar, mas a doença o impediria de continuar. O câncer também não permitiu que Renato realizasse outro sonho: fazer um filme sobre como ele e alguns colegas fizeram para divulgar a viola (HOJE EM DIA 2001).

### **Início da carreira**

Renato Andrade (*apud* ESTADO DE MINAS 1984) diz que sua vida é igual à de Jesus de Nazaré porque pouco se sabe o que aconteceu entre os 12 e 33 anos. Essa falta de recordação também foi expressa na seguinte frase: “Passado é que nem defunto pobre, pois defunto rico tem missa todo domingo”. Nesse texto, ele também explicou sobre o porquê da sua vontade de tocar viola. Na casa dele tinha um violão e se lembrou daquela história do sapo que vai para o céu tocando viola e se perguntou: por que não tocar viola?

Essa explicação não é tão satisfatória assim, e o próprio Renato explica seu interesse pela viola de outra forma. “Eu era um violinista de capela, sabia que não seria um Jascha Heifetz, num um Yehudi Menuhin” (*apud* MÁRIO SÉRGIO 1997:12). Além da falta de aptidão, haveria outros motivos para escolher a viola. “Eu vou estudar viola e sair lá na frente. Ainda vou ser famoso” (*apud* SÉRGIO GOMES 1978:41). Esse prenúncio de um futuro afortunado foi vislumbrado<sup>42</sup> em uma loja de instrumentos em BH onde Renato ouviu que a música de viola desapareceria em breve. Ele percebeu que

---

<sup>40</sup>Entrevista cf. nota 9, p.16.

<sup>41</sup>Entrevista cf. nota 6, p.14.

<sup>42</sup> Programa do concerto de Renato na Universidade Loyola nos EUA em 30 mar.1978. Este documento está no acervo pessoal de Renato Andrade que está sob a guarda de Maria Lourdes Viana Cunha em Abaeté MG.

poderia estudar esse instrumento para popularizar esse gênero musical. JOÃO JOSÉ<sup>43</sup> diz que a viola era um instrumento pouco conhecido na época e que Renato viu nele a possibilidade de ganhar a vida como músico. RENATO ANDRADE<sup>44</sup> diz que a mudança do violino para a viola também foi sugerida por um de seus professores. BELINI ANDRADE<sup>45</sup> afirma que foi o seu pai o autor dessa sugestão. O gosto pela viola caipira foi despertado pelas folias de reis de Abaeté que Renato costumava acompanhar na sua juventude. Em Abaeté, Renato também teve contato com outros violeiros que de certa forma o influenciaram, como por exemplo, um fazendeiro chamado Rafael do Capim Seco, o mais famoso violeiro da região<sup>46</sup>, a quem Renato dedicou uma música no seu sexto disco. Outro violeiro que influenciou Renato foi um que gostava de tocar harmônicos na viola tentando imitar um realejo<sup>47</sup>. Renato ao ouvir esses músicos foi criando seu estilo. Em 1965, o próprio Renato afirma que decidiu estudar viola com seriedade<sup>48</sup>.

Por volta de 1968, Renato Andrade se muda de Abaeté para Belo Horizonte e essa mudança para BH foi contada por Renato de algumas formas. De acordo com uma delas, ele teria vindo para BH comprar algumas coisas em 1966 e conheceu Waldomiro Lobo numa loja de instrumentos musicais que o apresentou ao Clóvis Prates da TV Itacolomi (MÁRIO SÉRGIO 1997:12). Outra explicação dada foi que Renato, por influência de amigos, acabou indo ao Clóvis Prates e Lázaro Araújo, da TV Itacolomi, onde acabou fazendo um programa dirigido por Bianchi (ESTADO DE MINAS 1984:5). JOSÉ ANTONIO<sup>49</sup> revela que nessa época a viola, instrumento que Renato aprendeu sozinho, era um passatempo, e que ele viera para BH para tentar ganhar a vida. Exemplo dessa luta foi o emprego de Renato na Rádio Inconfidência onde servia café.

JOSÉ ANTONIO<sup>50</sup> lembra que o primeiro programa do qual Renato participou na Itacolomi foi *Sérgio Bitencourt obrigado*. Renato comprou um sapato especialmente para ir nesse programa e na gravação disse ao apresentador que o sapato era mais caro do que o couro da vaca. Sérgio respondeu que ele percebia, pois a etiqueta nem havia sido tirada. Renato disse que isso mostrava pra todo mundo que o sapato estava novo.

---

<sup>43</sup>Entrevista cf. nota 3, p.13.

<sup>44</sup>Entrevista MIS cf. nota 17, p.17.

<sup>45</sup>Entrevista cf. nota 16, p.13.

<sup>46</sup>Entrevista MIS cf. nota 17, p.17.

<sup>47</sup>Idem.

<sup>48</sup>Idem.

<sup>49</sup>Entrevista cf. nota 6, p.14.

<sup>50</sup>Idem.

Esse programa na televisão foi visto pelo cineasta Schubert Magalhães que o convidou para participar do filme *Homem do corpo fechado* que foi rodado em Diamantina e Curvelo. De acordo com a página da Cinemateca do Governo Federal <sup>51</sup>, o filme foi feito em 1972, mas segundo o Brasil Cinema e Guia de Filmes, a produção do filme seria de 1971. Depois da filmagem, Renato foi ao Rio de Janeiro para gravar sua parte da trilha sonora e fazer a dublagem de seu personagem e lá conheceu Guerra Peixe e oportunidades começaram a aparecer.

JOÃO JOSÉ<sup>52</sup> disse que Renato aprendeu muito com Guerra Peixe. Este “se interessou pela minha formação e foi um grande incentivador” (RENATO *apud* SÉRGIO RODRIGO 1999:5). Depois desse incentivo, Renato Andrade resolve se mudar para o Rio de Janeiro. A mudança para Rio de Janeiro, segundo JOSÉ ANTONIO<sup>53</sup>, foi para tentar viver como músico e foi facilitada pela presença de uma irmã de criação de Renato chamada Hebe Barreto Nobre que já morava lá.

Em pouco tempo na capital fluminense, ele começa a despontar. Exemplos dessa ascensão foram a contratação pela Prefeitura do Rio de Janeiro para se apresentar em escolas municipais durante uns dois anos (JOSÉ ANTONIO); e a participação no nos Concertos para a Juventude. A presença nestes concertos foi resultado do fato de Renato ter sido apresentado a Edino Krieger por Guerra Peixe (NAYDE ABREU 1981).

Essa rápida projeção foi o suficiente para Renato, em 14 de outubro de 1971, ser convidado a prestar seu depoimento no programa “Depoimentos para Posteridade” <sup>54</sup> do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. Essa entrevista, segundo o próprio Renato, foi registrada por ele não ser considerado “celebridade, mas raridade” (LIANA FORTES 1977).

Por não ser conhecido Renato precisou da ajuda de seus contatos para se afirmar como músico profissional. César Guerra Peixe, Francisco Mignone e Edino Krieger assinaram um atestado, em 1974, para comprovar que Renato Andrade gozava de boa reputação por sua conduta pública.

Tendo esse respaldo, ele pode desenvolver sua carreira. A participação de Renato no cinema não se restringiu ao *Homem do Corpo Fechado* onde além de ter sido um dos instrumentistas que gravaram a trilha sonora feita por Tavinho Moura e por ele próprio, interpretou um personagem coadjuvante. Esse filme ganhou o Prêmio Coruja

---

<sup>51</sup> <http://cinemateca.gov.br> Acesso 14 mar. 2010.

<sup>52</sup> Entrevista cf. nota 3, p.13.

<sup>53</sup> Entrevista cf. nota 6, p.14.

<sup>54</sup> Acesso em 08/03/2010 [http://www.mis.rj.gov.br/acervo\\_dp\\_dp.asp#1971](http://www.mis.rj.gov.br/acervo_dp_dp.asp#1971).



de Ouro, 1972, do INC - Instituto Nacional de Cinema, de Melhor Sonografia para Aloysio Vianna, além de ter recebido Menção Honrosa no Festival de Gramado RS, em 1973 (CINEMATECA 2010). TAVINHO MOURA<sup>55</sup> diz que a montagem final foi bastante diferente do roteiro original. Várias cenas em que Renato aparecia foram cortadas e essas sobras foram utilizadas posteriormente e serviram de base para a realização do curta-metragem *Veredas Mortas* de Victor de Almeida, rodado em 1975. Esse filme, cuja trilha sonora foi executada por Tavinho Moura e o Grupo Corte Palavra, ganhou dois prêmios: melhor roteiro no Festival de Brasília de 1976 e Prêmio Secretaria de Estado de Governo no Concurso Anual de Filmes Mineiros de Curta-metragem em 1977 (CINEMATECA 2010).

Neste ano, Renato participou de outro filme: *O crime do Zé Bigorna*, dirigido por Anselmo Duarte, como ator coadjuvante. Esse filme ganhou os seguintes prêmios: melhor roteiro (Anselmo Duarte e Lauro César Muniz), melhor ator (Lima Duarte), melhor atriz (Lady Francisco) no Festival de Brasília de 1977. No ano seguinte, o filme ganhou os seguintes prêmios: Melhor Ator Coadjuvante (Stênio Garcia), e melhor roteiro no Prêmio Governador Estado de São Paulo (CINEMATECA 2010).

Em 1979, em *Sol dos Amantes* de Geraldo Santos Pereira Renato foi o instrumentista que executou a trilha sonora composta por Edino Krieger. Nesse mesmo ano, Renato tocou 14 músicas de sua autoria na trilha sonora do filme *Sinfonia Sertaneja* dirigido por Black Cavalcanti (CINEMATECA 2010).

Além de atuar em filmes, Renato também trabalhou em novelas. Renato afirma que fez uma ponta em *Casarão* novela da Globo que foi ao ar em 1976 (MÁRIO SÉRGIO 1997:12). JOSÉ ANTONIO<sup>56</sup> lembra que o pai também esteve presente em *Dona Beija* que foi transmitida em 1986 pela Manchete.

A televisão ajudou Renato a gravar seu primeiro disco. Uma vez ele foi convidado para se apresentar no Fantástico em 1977 e José Antonio lembra que Renato ligou para avisar que apareceria na TV. BIAGGIO BACCARIN<sup>57</sup>, advogado da Chantecler nessa época disse que a gerente de divulgação da gravadora, Virgínia Guimarães viu o programa e entrou em contato com ele e com o gerente da gravadora, Vítor Setani e resolveram convidar Renato para gravar imediatamente e naquele ano foi lançado o primeiro disco de Renato Andrade que foi batizado de *A Fantástica Viola de*

---

<sup>55</sup> MOURA, Tavinho. Belo Horizonte: 14 mar. 2012. Entrevista concedida a Bruno Aragão Cardoso.

<sup>56</sup> Entrevista cf. nota 6, p.14.

<sup>57</sup> BACCARIN, Biaggio. Entrevista concedida pela internet em 15 ago. 2011 a Bruno Aragão Cardoso.

*Renato Andrade na Música Armorial Mineira*. Renato assinou um contrato de três anos com a gravadora pela qual lançaria três discos em três anos. O primeiro disco vendeu aproximadamente 10 mil cópias. “Para o gênero, um sucesso” afirma BACCARIN<sup>58</sup>.

### **1º disco e prêmio**

Neste disco Renato Andrade gravou 14 músicas instrumentais de sua autoria e em todas as faixas foi acompanhado pelo violonista Santo Machado de Souza (Tupy) (ANDRADE 1977). Ao longo de sua carreira, Renato lançou quatro LPs e dois Cds. Em todos os lançamentos, Renato só gravou músicas instrumentais.

Essa formação instrumental foi utilizada por Renato em todos os seus discos. BACCARIN<sup>59</sup> diz que até então não havia um disco de viola solo e que ele achava que seria o momento de “mostrar o potencial do instrumento”. BACCARIN<sup>60</sup> lembra que até aquele momento usava-se um regional nas gravações do gênero sertanejo como no disco do Zé do Rancho.

Nessa gravação, Guerra Peixe queria fazer alguns arranjos para as composições de Renato, mas foi convencido por BACCARIN a desistir da ideia. Ao ouvir o resultado final, Guerra Peixe admitiu que seus arranjos descaracterizariam as músicas. Como sinal de sua aprovação dessa gravação, Guerra Peixe escreveu um texto na contra capa do disco onde elogia Renato dizendo que ele tem uma técnica própria de pontear que não é uma simples adaptação do ponteador do violão. Renato “conseguiu elevar a viola a um nível jamais imaginado” (PEIXE *apud* ANDRADE 1977). Guerra Peixe também diz que Renato é a versão mineira do armorial. A música armorial para Guerra Peixe seria “aquela de compositor com algum preparo técnico escrevendo música que segue de perto, de muito perto as constâncias mais fiéis às fontes populares” (PEIXE *apud* ANDRADE 1977).

Além de escrever essa expressão (armorial mineira) no disco de Renato, Guerra Peixe a usou em uma conversa que teve com Cussy de Almeida, violinista e diretor da Orquestra Armorial, que afirmava que não havia armorial em Minas Gerais. É difícil dizer se Guerra Peixe ao usar esse adjetivo tinha a consciência de todas as ideias de

---

<sup>58</sup> Idem.

<sup>59</sup> Idem.

<sup>60</sup> Idem.

Suassuna sobre o Armorial<sup>61</sup>. IVAN VILELA<sup>62</sup> pondera ao dizer que pela diversidade cultural mineira que pode ser atestada nas diferenças entre as regiões do Triângulo, Norte, Jequitinhonha e Central, talvez fosse mais apropriado dizer que Renato seria representante do armorial centro mineiro.

BACCARIN<sup>63</sup> lembra que essa conversa entre os dois foi uma “discussão entre maestros, sem objetivos práticos”. JOSÉ ANTONIO<sup>64</sup> diz que Renato conheceu pessoalmente Ariano Suassuna, o mentor do Armorial, em uma viagem feita ao nordeste e ele falava sobre Suassuna, mas que o contato entre os dois não teria passado dessa viagem. Provavelmente, Renato tomou conhecimento do Movimento Armorial através de Guerra Peixe.

Em 1978, o primeiro disco de Renato foi considerado o vencedor da categoria “raízes” do Troféu Vila Lobos que foi promovido pela Associação Brasileira dos Produtores de Discos. O júri desse prêmio foi composto por Maurício Kubrusly, Silvio

---

<sup>61</sup> O Movimento Armorial foi fundado em Recife nos anos 70 por Ariano Suassuna e foi dividido por IDALETE SANTOS (2009:26) em três partes: a) preparatória (1946-1969), b) experimental (1970-1975), c) romançal (1976 a 1981).

A segunda fase da divisão proposta por SANTOS (2009) começa em 1969, quando Suassuna assume o cargo de diretor do Departamento de Extensão Cultural, da UFPE, a pedido do então reitor Murilo Guimarães.

A terceira fase do movimento foi inaugurada com a estreia da orquestra romançal em 18 de dezembro de 1975 e a posse de Suassuna como secretário de Educação e Cultura de Recife do governo Antônio Farias no mesmo ano. Exercendo esses cargos, Suassuna patrocina artistas ditos armoriais e fomenta a criação de grupos como o Quinteto Armorial.

Originalmente, “armorial” quer dizer livro de registro de brasões. A escolha da palavra é baseada em dois motivos: a) a sua sonoridade; b) a expressividade dos esmaltes dos emblemas dos brasões.

[Esse termo] é ligado aos esmaltes da Heráldica, limpos, nítidos, pintados sobre metal ou, por outro lado, esculpidos em pedras com animais fabulosos, cercados por sois, luas e estrelas. Foi aí, que, meio sério, meio brincando, comecei a dizer que tal poema ou tal estandarte de Cavallhada era “armorial”, isto é, brilhava em esmaltes puros, festivos, nítidos, metálicos e coloridos como uma bandeira, um brasão, um toque de clarim (SUASSUNA<sup>61</sup> *apud* SANTOS 2009:25).

SANTOS (2009:25) afirma que a referência à nobreza é só plástica, e não de linhagem e que a poética sempre está junta da música. Ariano inventa outro sentido a essa palavra que qualifica a sua proposta de fazer artístico: arte erudita brasileira inspirada na popular, considerando a influência dos mouros, ibéricos, negros e índios.

A arte armorial brasileira é aquela que tem como traço comum principal a ligação com o espírito mágico com os folhetos do Romanceiro Popular do Nordeste (Literatura de Cordel) com a música de viola, rabeca ou pífano que acompanha seus cantares, e com a xilogravura que ilustra as suas capas, assim como os espíritos e as formas das artes e espetáculos populares relacionados com esse mesmo romanceiro. (SUASSUNA<sup>61</sup> *apud* MARQUES 2008:79).

<sup>62</sup> VILELA, Ivan. Entrevista pela internet 16 mar. 2012 a Bruno Aragão Cardoso.

<sup>63</sup> Entrevista cf. nota 57, p.25.

<sup>64</sup> Entrevista cf. nota 6, p.14.

Lancellotti, Artur da Távora, Okey de Souza, Nelson Motta e Ana Maria Bahiana (NOTÍCIAS POPULARES 1978). Renato foi qualificado como “violeiro especial” que é capaz de “tirar sons incríveis da sua viola” pela repórter da TV Globo de São Paulo por causa desse prêmio (PRIOLLI 1978).

Por causa desse lançamento, Renato recebeu vários comentários da imprensa. JOSÉ TINHORÃO (1979:4) disse que

O próprio fato de esse instrumento (...) ser conhecido por viola caipira provoca nas pessoas colocadas nos estratos socioculturais médios uma espécie de repulsa: caipira é subdesenvolvido, logo sua cultura seria subdesenvolvida, a julgar pelos padrões universais da moda buscados por quem se encontra em processo de ascensão socioeconômica. (...) Renato mostra que a viola é um dos instrumentos mais ricos de possibilidades que existem no mundo.

DIRCEU SOARES (1978:23) elogia os recursos apresentados na viola por Renato, mas o critica por não desenvolver suas melodias. “Anuncia o tema e larga o resto como se partisse para o improvisado dos tocadores. Não fosse a sua fantástica maneira de tocar, seu disco se perderia numa monotonia total”. No final da matéria, o repórter diz: “Se Renato tivesse composto peças inteiras ao invés de picadinhos de 14 faixas, teria conseguido algo mais importante: um verdadeiro concerto caipira”.

ANTÔNIO SILVA (1978) aumenta o tom da crítica a Renato e ao seu primeiro LP.

(...) O verso da capa fala do Renato “na música armorial mineira”, título complicado, algo pedante que o prefaciador arranhou para batizar o repertório. Mas, como se falou de música mineira esperávamos ver gravadas, (...) as músicas típicas de nossa gente e do nosso folclore, cantada por todos, indistintamente, *Flor do céu*, *Elvira*, *escuta*, *Peixe vivo*, *Oh, Minas Gerais*, estariam sem dúvida, ali, com a oportunidade ímpar de serem revividas de uma maneira nova e mais popular ainda. (...) Porém, Renato Andrade, dando um passo a frente, passou de violeiro a compositor. Quis assumir duas virtudes grandes demais e, como de costume, uma delas saiu levando a pior. De fato, suas composições são fracas e não estão à altura de sua viola e não guardam fidelidade com o gênero sertanejo. Também, jamais poderiam denominar-se música mineira. Nem são representações de nosso folclore.

O autor não explica o que é folclore, música mineira, sertaneja e parece desconhecer o Movimento Armorial que é um projeto artístico político de Ariano Suassuna. Em seguida, o crítico comenta sobre uma das marcas da carreira de Renato.

*Seriema no campo* e *Relógio da fazenda* são apenas nomes dados para que o artista imitasse a ave e o relógio, num virtuosismo que por si só não garante a música. Pois o que se quer ouvir é o instrumento e não o malabarismo que com ele pode fazer, erro que frequente incide em Renato.

Percebe-se que a proposta de Renato de mostrar as possibilidades timbrísticas e estilísticas da viola não é aceita pelo autor. Em seguida, ele comenta sobre os dois problemas que atrapalham a música sertaneja.

A música autenticamente sertaneja ainda não alcançou o nível artístico que bem merece por causa de seus próprios cultores. Ou porque é mediocrizada e espezinhada no impressionante mau gosto dos programas radiofônicos que a divulgam ou porque sofre certas sofisticacões desnecessárias, como no caso do disco de Renato Andrade. São dois extremos que a deformam.

Ele considera a música sertaneja como algo fixo, estático e inerte que deveria se manter sempre do mesmo jeito. Em seguida finaliza a crítica.

Espera-se que a Chantecler venha com novo *long play* de músicas autenticamente sertanejas. E que Renato, menos pretensioso, renuncie ao dom de compositor e fique com sua viola, que ele sabe tocar como ninguém. Executando os clássicos do sertão, teremos um momento feliz de equilíbrio, simplicidade e arte, que engrandecerá a nossa música folclórica. Não convém sofisticar as coisas sertanejas. Elas são encantadoras exatamente porque são simples e singelas.

Nesse disco há uma curiosidade sobre a música *Canto da Seriema*. JOSÉ ANTONIO<sup>65</sup> diz que uma vez Renato o levou para um lugar na zona rural de Abaeté, por volta de 1962, com um gravador para registrar o canto da seriema. A seriema só apareceu horas depois e justamente nesse momento, um mosquito pousa no dedo de José Antonio que sopra para afugentar o mosquito. Quando voltaram, foram escutar a fita e ouviram os cantos da perdiz, do chororó e de outros pássaros, mas o da seriema foi encoberto pelo sopro de José Antonio. Por causa disso, Renato ficou furioso com o filho.

### **Viagens aos Estados Unidos**

A Embaixada Brasileira em Washington, através de *release*,<sup>66</sup> anuncia a excursão de Renato Andrade a 11 universidades dos EUA em 1978. No dia 28 de março daquele ano, Renato se apresentaria no Departamento de Línguas e Literaturas Românicas na Universidade da Flórida, na cidade de Gainesville, no estado da Flórida. No dia 29, ele tocaria na Diretoria de Atividades Estudantis da Universidade Oglethorpe em Atlanta, no estado da Geórgia. No dia 30, foi a vez da Universidade Tulane, em New Orleans, Louisiana. No dia 3 de abril, ele tocaria no curso de Estudos Latino Americano

---

<sup>65</sup>Idem.

<sup>66</sup> Este documento, escrito no idioma inglês, datado de 21 mar. 1978, está no acervo pessoal de Renato Andrade (APRA) que está sob a guarda de Maria Lourdes Viana Cunha em Abaeté MG.

da Universidade do Texas, em Austin, Texas. Em cinco de abril, ele se apresentaria no Departamento de Espanhol e Português da Universidade do Arizona, em Tucson, no Arizona. No dia sete, ele tocaria no Departamento de Espanhol e Português da Universidade da Califórnia, em Los Angeles, na Califórnia. Em 10 de abril, Renato mostraria sua viola no Departamento de Espanhol e Português da Universidade de Minnesota, em Minneapolis, Minnesota.

No dia 11, ele tocaria no Departamento de Espanhol e Português da Universidade de Wisconsin, em Madison, Wisconsin. Dois dias depois, ele viajaria para se apresentar no Departamento de Espanhol e Português da Universidade de Iowa, em Iowa City, no estado homônimo da cidade. No dia 17 de abril, ele se apresentaria no Departamento de Espanhol, Italiano e Português da Universidade de Illinois, em Urbana, Illinois. No dia seguinte, o som da viola seria ouvido no Departamento de Português da Universidade de Georgetown em Washington, DC e no dia 21, encerrando sua turnê, ele se apresentaria no *Brazilian Promotion Center*, em New York, NY.

Pouco antes da viagem ser confirmada, o cônsul do Brasil em Atlanta, SILVA ALVES<sup>67</sup> pede a Secretaria de Exteriores do Itamaraty a quantia de 200 dólares para os gastos referentes à impressão e distribuição dos programas e convites. Ele também indica que a Universidade Oglethorpe ofereceria hospedagem ao músico. A resposta para esse pedido não foi encontrada na documentação pesquisada.

Essa viagem foi patrocinada pelo Ministério das Relações Exteriores e contou com a cooperação do *Brazilian-American Cultural Institute* que se situa em Washington. Esse *release* divulgado pela embaixada do Brasil em Washington realiza uma pequena apresentação sobre a carreira de Renato Andrade, tece alguns comentários sobre o instrumento que ele toca, cita algumas de suas composições, ressalta a excursão que ele fez em 1974 na região nordeste do Brasil, e destaca a capacidade da viola imitar o som de outros instrumentos como a harpa e a balalaica.

Essas apresentações foram muito bem avaliadas pelos funcionários dessas universidades. KATHRYN LISS, diretora de Atividades Estudantis da Universidade de Oglethorpe, Atlanta, em carta<sup>68</sup> a Fernando Silva Alves, cônsul do Brasil em Atlanta, agradece bastante pela oportunidade que raramente acontece nessa universidade que foi

---

<sup>67</sup> Telegrama do Consulado do Brasil em Atlanta para a Secretaria de Exteriores. 7 mar 1978. Documento pertencente ao Arquivo Histórico do Itamaraty (AHI) que foi consultado em 23 e 24 ago. 2011.

<sup>68</sup> Carta em inglês pertencente ao Acervo Pessoal Renato Andrade. Data 17 abr. 1978.

avaliada por ela como “importante evento”. ALVES, em documento enviado<sup>69</sup> à Secretaria de Estado afirma que Renato Andrade é “merecedor de todo apoio oficial para apresentações no exterior”.

CLAUDE E. LEROY, do Centro Luso Brasileiro da Universidade Wisconsin, em carta<sup>70</sup> a José Neistein, diretor do *Brazilian-American Cultural Institute*, diz que na apresentação de Renato havia pelo menos 40 pessoas nos fundos e nas laterais do auditório que tem 137 lugares. Depois da apresentação houve uma conversa entre o músico e a plateia. Nesta também havia instrumentistas. Depois da apresentação houve uma recepção. LEROY chamou Renato de “epítome brasileiro de charme, afabilidade e animação”. No dia seguinte Renato participou de um programa de rádio e de um jantar que foi oferecido a ele do qual participaram estudantes, professores e outros interessados na música brasileira. A apresentação foi gravada e uma cópia foi dada a Renato que ficou surpreso com a receptividade. LEROY diz que espera que o governo brasileiro continue mandando artistas de todos os campos para reforçar a compreensão deles sobre a cultura brasileira.

O *Brazilian Promotion Center*, em New York cujo slogan é “Promover o Brasil, mas promovê-lo bem” anuncia em *release*<sup>71</sup> que Renato Andrade faria no dia 22 de abril de 1978, uma apresentação com entrada franca promovida pela rádio WBAI- FM às 21h na Henry Street Settlement House. Segundo o comunicado, Renato foi um dos primeiros músicos brasileiros que faria uma apresentação que seria transmitida ao vivo pela rádio.

ALFRED HOWER, professor de Português do Departamento de Línguas e Literaturas Românicas da Universidade da Flórida, em carta<sup>72</sup> a Neistein, diz que a apresentação de Renato, realizada de fato no dia 24 de abril por causa do atraso na obtenção de visto<sup>73</sup>, foi um sucesso e que ele foi “aplaudido entusiasticamente” por 140 pessoas. HOWER conta que considerou a música “fascinante” e demonstrou interesse pelo “incomum” instrumento tocado por Renato que no dia seguinte visitou a aula de Português Avançado onde conversou com os alunos. HOWER diz que o público estadunidense não conhece os valores da cultura brasileira e que esse esforço ajuda profissionais brasilianistas como ele.

---

<sup>69</sup> Carta. 20 abr. 1978. APRA.

<sup>70</sup> Carta em inglês. 24 abr. 1978. APRA

<sup>71</sup> Release em inglês. Abr. 1978. APRA

<sup>72</sup> Carta em inglês. 26 abr. 1978. APRA

<sup>73</sup> Telegrama da Embaixada do Brasil em Washington para a Secretaria de Estado. 26 abr. 1978. AHI.

CLAUDE HULET, professor de Espanhol e Português do Departamento de Espanhol e Português da Universidade da Califórnia agradece bastante, em carta<sup>74</sup> a Neisteins, pela alta qualidade da apresentação de Renato que foi qualificada como “muito excitante e satisfatória”. HULET também agradece pela oportunidade de poder conhecer esse território da cultura contemporânea brasileira. O Consulado de Los Angeles qualificou<sup>75</sup> a apresentação de Renato como “programa folclórico de “música armorial mineira””. O recital foi prestigiado por “mais de cem pessoas, número relevante, por não ser em horário nobre, lotando o auditório em sua capacidade”.

CURTIS BLAYLOCK presidente do Departamento de Espanhol, Italiano e Português da Universidade de Illinois em carta<sup>76</sup> a Neistein disse que se tornou um “fã de viola”.

Essa excursão surgiu de um convite a Renato pelo embaixador do Brasil nos EUA, João Batista Pinheiro (CASTRO 1999:7). O sucesso da excursão foi tanto que Renato foi delegado cultural do Itamaraty entre 1978 e 1983 (PATRÍCIA CASSESE 1994:8). Nesse período, ele teria viajado por 84 cidades em 36 países (O TRIÂNGULO 1985:6). Essa matéria desse jornal de Uberlândia foi a única encontrada que citou com precisão o número de países visitados pelo violeiro. Esse número talvez não seja exato porque na documentação pesquisada não foram encontradas referências a todos esses países. Essa falta de documentação pode ser também consequência de uma atenção menor dada a assuntos culturais por parte do Acervo Histórico do Itamaraty.

Antes do patrocínio do Ministério das Relações Exteriores, Renato já havia sido patrocinado pelo Ministério da Educação e Cultura<sup>77</sup>. Na matéria do jornal *O Triângulo* foi afirmado que a justificativa da contratação de Renato pelo Itamaraty se deve a ele representar algo inédito que poderia ser mostrado ao mundo. Ele foi avaliado como: “Brasil real, Brasil origem, Brasil não colonizado”.

### **Viagens à América Central**

Depois da viagem para os EUA, Renato viajou para alguns países da América Central. Para conseguir realizar essas viagens, ele entrou em contato com o Itamaraty

<sup>74</sup> Carta em inglês. 02 mai. 1978. APRA

<sup>75</sup> Telegrama do Consulado Brasil em Los Angeles para a Secretaria de Estado. 11 abr. 1978. AHI.

<sup>76</sup> Carta em inglês. 18 abr. 1978. APRA.

<sup>77</sup> Mesma referência da nota 20. APRA.



“sobre a possibilidade de realizar apresentações na América Latina (...) [e] teria remetido às Embaixadas Brasileiras da Costa Rica, Honduras, El Salvador e México seu segundo disco e material informativo”<sup>78</sup> sobre sua carreira. Depois dessa propaganda, a Secretaria de Exteriores sugere à Embaixada da Costa Rica que tente conseguir “patrocinadores locais”, mesmo que oferecessem baixo cachê, para concretizar a apresentação de Renato na Costa Rica. Essa apresentação seria motivada pelas positivas críticas que ele tem recebido e pelo “valor artístico do senhor Andrade, que certamente representa, com seu instrumento, aspecto muito significativo da tradição musical”. A Secretaria aguardaria retorno para poder criar uma agenda das viagens de Renato.

A Embaixada Brasileira em San Salvador, El Salvador, em telegrama<sup>79</sup> pediu para a Secretaria de Exteriores do Itamaraty discos, fotos, biografia, e críticas sobre Renato para que pudesse divulgá-lo ao Clube dos Rotários (o *Rotary Club* local) que poderia contratá-lo. Por causa desse pedido, pode-se concluir que a remessa feita por Renato de seu material, citada pela Secretaria, de fato não foi feita. Em outro telegrama<sup>80</sup>, foi dito que o instrumentista poderia se apresentar ou com a Associação Pro Arte de quem receberia um cachê de 400 dólares ou com a Associação Brasileira Salvadorenha de quem receberia um cachê de 200 dólares. Se de fato se apresentou nesse país, não há registro na documentação consultada.

Essa remuneração é igual a que foi cogitada para Renato se apresentar em Honduras. O embaixador O. L. BERENGUER CÉSAR em Tegucigalpa, Honduras em telegrama disse<sup>81</sup> que os concertos de Renato seriam subvencionados pelo Ministério da Cultura e Turismo, Embaixada e Sociedades Pro Arte e Pro Música que pagariam a Renato 400 dólares por apresentação. Estava previsto que além de tocar na capital, Renato se apresentaria em San Pedro Sula, mas nesta cidade ele não tocou por falta de patrocínio<sup>82</sup>.

Renato não apenas tocou naquele país. O embaixador BERENGUER em carta<sup>83</sup> disse que além do recital no Teatro Nacional Manoel Bonilla, Renato além de se apresentar nas residências de várias personalidades locais e na embaixada, também compareceu à Escola Nacional de Música e a Escola Experimental de Música (esta

---

<sup>78</sup> Telegrama da Secretaria de Exteriores do Itamaraty para a Embaixada Brasileira de San José. 3 set. 1979. Documento pertencente ao Arquivo Histórico do Itamaraty (AHI).

<sup>79</sup> Telegrama da E. B. em São Salvador a S. Exteriores. 10 set. 1979. AIH

<sup>80</sup> Idem. Outro telegrama na mesma data. AIH

<sup>81</sup> Telegrama E. B. Tegucigalpa para a Secretaria de Estado. 9 abr. 1979. AIH.

<sup>82</sup> Telegrama E. Tegucigalpa para S. Exteriores. 25 out. 1979. AIH.

<sup>83</sup> Carta. 16 nov. 1978. A data do recital foi 12 nov. 1978. APRA

destinada a crianças) onde proferiu explicações sobre a viola caipira que era um instrumento desconhecido em Honduras. Essas apresentações de Renato na avaliação do embaixador contribuíram para “a divulgação da música folclórica brasileira e da viola caipira”.

Este instrumento foi chamado pelo jornal hondurenho *La Prensa* de “guitarra criolla”. O texto dessa matéria está muito parecido com o que o que fora escrito no programa da apresentação na Universidade de Loyola. Provavelmente se trata de um *release* que foi distribuído para as embaixadas e que foi repassado por elas.

Na Nicarágua, Renato faria duas apresentações, mas uma foi cancelada porque o auditório da Universidade Nacional Autônoma onde se apresentaria, foi agendado em última hora pelas autoridades do país para realizar uma homenagem à memória do fundador da Frente Sandinista de Libertação Nacional, Carlos Fonseca Amador. Renato, portanto se apresentou em Manágua somente no Teatro Experimental Edgar Munguía, do Teatro Popular Rubén Darío (LUIZ FERNANDO NAZARETH<sup>84</sup>).

Para se apresentar na Costa Rica, a Embaixada Brasileira naquele país, segundo SIMAS (não há referência ao nome completo)<sup>85</sup> fez uma proposta para Renato. A embaixada bancaria a estada de Renato e pagaria ao músico a bilheteria arrecadada na sua apresentação no Teatro Nacional. No dia seguinte a apresentação, Renato gravaria na TV Cultural e dois dias depois, gravaria na Rádio Universidade e se apresentaria no campus. A apresentação no teatro foi feita e a embaixada pagou as despesas da apresentação.

Nessa apresentação, o lado humorístico e o linguajar de Renato foram duramente criticados por SIMAS<sup>86</sup>.

Bom intérprete do seu instrumento, mas totalmente despreparado para apresentações para um público sério. Falando uma mistura de italiano, espanhol e português, tocou durante 40 minutos, trechos de várias peças que eram antecedidas de explicações com tons humorísticos duvidosos. Respeitosamente permito-me sugerir que sejam evitadas novas apresentações do interessado sem cuidadosa preparação prévia. O artista vale, mas não tem gabarito para ser apresentado internacionalmente.

Depois dessa pesada crítica, Renato não deve ter participado das gravações, já que na documentação nada foi dito sobre elas.

Já a viagem para o México foi cancelada e o motivo não foi explicado<sup>87</sup>.

<sup>84</sup> Telegrama E.B. Manágua para S. Estado. 12 nov. 1979. AHI. O recital foi realizado no dia 10 nov.

<sup>85</sup> “ E. B. San Jose para S Exteriores. 25 set. 1979. AHI.

<sup>86</sup> Idem. 20 nov. 1979. O recital foi no dia anterior. AHI.

<sup>87</sup> Telegrama da E. B. Tegucigalpa para S. Exteriores. 10 out. 1979. AHI.

## Viagens à África

No início da década de 80, Renato foi para a África onde se apresentou em Guiné Bissau, Senegal e na Mauritânia. A viagem poderia ter sido maior, pois a apresentação em Cabo Verde foi desmarcada, porque segundo FERNANDO BUARQUE<sup>88</sup>: “não há condições nesta cidade para a apresentação de um solista especializado como é o caso do violeiro Renato Andrade. As exibições, sempre de cunho popular, são de conjuntos populares”. O porquê desse gosto cabo-verdiano pela música popular não foi descrito nesse telegrama e nem a razão de Renato Andrade não se encaixar nessa classificação.

Em Bissau, a receptividade foi grande. Em documento, SÉRGIO FREDERICO da Embaixada Brasileira em Guiné Bissau<sup>89</sup>, pergunta se a sugestão de atividades propostas pelas autoridades culturais daquele país poderia ser seguida. A sugestão seria que Renato além de fazer duas apresentações, uma delas em um auditório para 700 pessoas, participaria de um “encontro com artistas amadores guineenses, propiciando um intercâmbio de experiências e de técnicas musicais”. Para que o evento fosse bem divulgado, pediu-se a biografia de Renato e algumas de suas gravações que seriam tocadas nas rádios.

RAYMUNDO NONNATO LOYOLA DE CASTRO, embaixador em Bissau, em telegrama<sup>90</sup>, diz que a apresentação de Renato no salão do IIIº Congresso foi assistida pelo presidente Luiz Cabral e por diversos comissários. Esse recital foi qualificado pelo embaixador como “ato cultural de inegável importância e significado para as atividades desenvolvidas pela embaixada”.

A SECRETARIA DE EXTERIORES<sup>91</sup> relata para a Embaixada em Dacar o repertório e a biografia do músico, além de dizer que “Renato Andrade se propõe não somente a mostrar a música de raízes brasileiras, mas também o instrumento, que constitui elemento significativo do folclore brasileiro”. O cancelamento da apresentação em Senegal chegou a ser cogitado por motivo da inconstância de voos entre Bissau e Senegal<sup>92</sup>. Outro detalhe dessa viagem é que Renato não teve tempo de obter visto, e

<sup>88</sup> “ da E.B. em Cabo Verde para a S. de Exteriores 7 jul. 1980. A.H.I.

<sup>89</sup> Telegrama da E. B. Guiné Bissau para a S. de Exteriores, 26 jun. 1980. A.H.I.

<sup>90</sup> “ “ S. Estado. 23 jul. 1980. O recital foi no dia 12 jul.

<sup>91</sup> “ da S. Exteriores para a E. B. Dacar, 3 jul. 1980. A.H.I.

<sup>92</sup> “ da Embaixada Dacar para S. Exteriores 8 jul. 1980. A.H.I.

esse problema deveria ser resolvido quando ele chegasse a Dacar, Senegal<sup>93</sup>. Tanto as apresentações em Senegal quanto a de Guiné Bissau foram patrocinadas pelas autoridades dos respectivos países. A documentação não explicita quais seriam elas.

Estava prevista também, de acordo com DENYS<sup>94</sup> (no telegrama não há o nome completo dele), duas apresentações em Nouakchott, capital da Mauritânia para funcionários da Mendes Júnior em 11 e 12 de julho de 1980. Também estava previsto que Renato receberia 200 dólares por apresentação, além de transporte e hospedagem. Pediu-se que fossem enviados foto e biografia do músico.

As apresentações de Renato foram registradas pela imprensa local. O jornalista LAYE DIALLO (1980:20) disse que em Dacar, Renato se apresentou no Teatro Daniel Sorano ao lado de um percussionista de tam-tam chamado Wilie Sonko. Nessa apresentação, Renato Andrade promoveu uma

verdadeira viagem a este público de Dacar, ao centro da alma brasileira. Pois, assim como a nação brasileira é diversa e particular, a música deste embaixador brasileiro é diversa e fecunda. Podíamos achar aí todas as particularidades que compõem a cultura brasileira.

Exemplo dessa diversidade foi a apresentação de um tema de um ritual vodú brasileiro descrito pela matéria. Ele muito provavelmente inventou esse tema vodú para, possivelmente, criar empatia com público senegalês. Renato teve contato com o congado de Abaeté, mas não foram encontradas evidências de envolvimento de Renato com o vodú. Nessa matéria a viola é apenas chamada de um tipo de guitarra. Renato talvez não tenha se preocupado em explicar para a plateia sobre a variedade de toques, afinações e tipos de viola que há no Brasil. Essa matéria além de comentar a capacidade de imitação de outros instrumentos que a viola tem, descreveu que Renato na segunda parte de sua apresentação contou histórias e piadas para divertir a plateia. No final da apresentação, o público pediu bis três vezes.

Para Renato (*apud* FOLHA S. PAULO 1980:21)

A temporada africana foi, antes de tudo, uma tentativa de mostrar um instrumento em vias de extinção, o que não é inusual. Ravi Shankar, por exemplo, faz o mesmo com a cítara. Mas, na verdade, a melhor coisa que aconteceu foi a troca de impressões com o povo africano.

Além de comentários sobre as apresentações, há imagens de Renato pela África. Na página abaixo, há duas fotos da viagem feita por Renato ao continente africano.

<sup>93</sup> “ da S Exteriores para E.B Dacar 4 jul. 1980. AHI.

<sup>94</sup> Telegrama da E.B. Dacar para S Exteriores. 2 jul. 1980. AIH.



*Man with camel, Juvira*



Na legenda está escrito: “Deserto do Saara 1979”. Renato muito provavelmente se equivocou, pois todos os registros encontrados dessa turnê são do ano de 1980. Nesta cópia, a inscrição do ano ficou apagada, mas no original, ela é clara. Na África, de acordo com os documentos encontrados, Renato visitou Senegal, Guiné Bissau e Mauritânia e, como boa parte da Mauritânia se localiza no Saara, acredito que esta foto seja da viagem feita por Renato a esse país.

As viagens não pararam na África. Ele foi a Europa e a Ásia. Renato “em 1981, por exemplo, deverá se apresentar em Madri, Tunis e Atenas” (FOLHA DE S. PAULO 1980:21). Renato teria, recentemente, se apresentado também “em alguns países da Ásia” (FOLHA DE S. PAULO 1983:32). Além disso, essas matérias disseram que ele se apresentou em Cabo Verde e no México. Essas apresentações, de acordo com a documentação pesquisada, não foram realizadas. Talvez tenham sido remarcadas e os documentos não foram arquivados. Os textos também fazem referência à viagem a República Dominicana que não foi encontrada nos documentos estudados. Renato talvez também tenha se apresentado em março de 1979, na Áustria e Alemanha de acordo com PRIOLLI (1978) que divulgou essas viagens em dezembro de 1978, e sobre as quais não foram encontrados documentos.

### **Repertório dos recitais**

Outro ponto a ser destacado é o repertório de suas apresentações. Em todas elas, Renato seguia um repertório limitado, pois os programas<sup>95</sup> apresentados nos EUA, Nicarágua, Guiné Bissau e Senegal eram bem parecidos. A relação das peças executadas nas Universidades do Texas e Loyola (uma apresentação que não estava no itinerário oficial e que foi realizada no dia 30 de março de 1978) era a mesma. Além da relação do repertório, havia no programa apresentado na Universidade do Texas uma breve explicação sobre cada música.

*Viola e suas possibilidades:* os diferentes instrumentos aos quais a viola se aproxima: harpa de concerto, harpa paraguaia, guitarra portuguesa, cravo, balalaica.

*Sagarana* (catira) uma autêntica peça caipira, rural, mostrando a viola sem deturpações. Música da região de Minas Gerais, autoria de Renato Andrade.

*Prelúdio da Inhuma:* do folclore do violeiro, é uma lenda na qual os sons se assemelham ao canto da Inhuma. No prelúdio, o diálogo das aves é feito com a fêmea

---

<sup>95</sup> Releases respectivamente, 3 abr. 1978 e 30 mar 1978. Somente o segundo está em inglês. APRA.

terminando nas notas dominantes e o macho respondendo com as tônicas. Ela fala nas agudas, ele nas graves.

*Sertões* (toada) uma forma de balada amorosa, do folclore do Sul, um canto da terra.

*Rio Abaixo* (lundu) lenda de uma donzela seduzida pelo Diabo, que a leva rio abaixo, encantado-a com sua viola de ouro de sons maviosos. A autoria é de Renato Andrade.

*Casamento na Roça*: (dança rural) semelhante a um minueto, conta a história de um casamento rural. De Renato Andrade.

*Chimarrão*: (xote) do folclore gaúcho, chimarrão é o mate tomado pelos do Sul.

*Canto da seriema*: (polca paraguaia) seriema é um pássaro tropical, cujo canto se aproxima de uma escala cromática.

*Noite de São João*: (quadrilha) dança dos festejos de São João, típicas do mês de junho.

*Moçambique*: (congada) comum nas danças negras de Nossa Senhora do Rosário que geralmente é festejada a 13 de maio. De origem africana.

*Literatura de Cordel*: (baião, marcha e pontilhado) comum nas feiras do Nordeste, executada por dois violeiros.

*Harmônicos do Diabo*: demonstração de virtuosismo e possibilidades do instrumento.

De acordo com o programa, apenas três das 12 músicas apresentadas são de autoria de Renato Andrade. Na verdade, no mínimo nove, provavelmente todas, são de autoria dele, e desse total, seis são do seu primeiro disco que foi gravado um ano antes da excursão. Nessa lista, duas músicas foram batizadas de outra forma e quatro foram apresentadas com o nome original. *Viola e suas possibilidades* foi gravada como *Viola e suas variações* e *Canto da seriema* é na verdade *Seriema no campo*. *Literatura de Cordel*, *Prelúdio da Inhuma*, *Sagarana* e *Casamento na Roça* são as outras do 1º LP que foram apresentadas com o mesmo nome.

Além dessas duas músicas que tiveram o nome alterado, há outras duas que podem ter mudado de nome. *Rio Abaixo* muitíssimo provavelmente foi batizada de *O demônio e a donzela* que foi gravada no terceiro disco onde também aparece *Noite de São João*. Esta segundo o próprio Renato foi feita a partir de “um recitativo” composto por um amigo dele<sup>96</sup> e provavelmente seja a mesma que foi executada na excursão. *Harmônicos do Diabo* talvez seja *Brincando com os harmônicos* do 4º disco.

Nesse programa foi dito que a música *Sertões* é do folclore sulista, mas há uma gravação homônima no quarto disco de Renato. ARY VASCONCELOS (*apud*

<sup>96</sup>Entrevista MIS cf. nota 17, p.12.

ANDRADE 1987) diz que essa gravação é uma homenagem a um amigo de Renato. É provável que esta obra gravada seja a mesma do recital. *Chimarrão e Moçambique* segundo o programa não são de autoria dele, mas provavelmente sejam.

No recital feito na Nicarágua, Renato tocou quase o mesmo programa que executou nas universidades estadunidenses. Nessa nova lista com 11 músicas<sup>97</sup>, entrou *Relógio da Fazenda* e saíram *Sertões* e *Chimarrão*. Havia a possibilidade de *Noites de São João* ser substituída por *Bailado Catrumano*. Nessa lista, foi dito que o repertório é de autoria de Renato Andrade. Havia também uma brevíssima referência a cada música. Sobre *Prelúdio da Inhuma* foi dito exatamente: “um canto de um pássaro”. Em relação à *Literatura de Cordel* foi dito: “raízes nordestinas”. Já sobre *Moçambique* foi mencionado: “dança de N.S. do Rosário, congada e folias de reis”. *Seriema no Campo* foi taxada de “raízes paraguaias” e *Rio Abaixo* foi caracterizado como “lundu folclore”.

RAYMUNDO NONNATO<sup>98</sup> relata o programa do recital em Guiné Bissau que foi composto por 12 músicas. Nessa lista, bem parecida com a do recital feito na Nicarágua, entraram *Bailado Catromano*, *Raízes Ibéricas* e *Sertões* e saíram *Harmônicos do Diabo e Casamento na Roça*. Nessa carta não é feita referência à autoria das músicas. A relação das peças tocadas em Senegal foi a mesma que em Guiné Bissau e na lista senegalesa foi dito que todas as obras são de autoria de Renato Andrade com exceção de *Noites de São João*. Percebe-se uma confusão em relação à autoria das músicas. As mesmas músicas que de acordo com o programa tocado nos EUA eram anônimas foram atribuídas a Renato na África.

## 2º disco

Em 1979, Renato lança seu segundo disco, também pela Chantecler: *Viola de Queluz vol.2*. Estranhamente não houve o primeiro volume. Nesse LP foram gravadas 12 músicas, sendo 10 de autoria de Renato (ANDRADE 1979). Sobre este lançamento, SOARES (1979:39) diz que Renato

continua ainda um tanto preocupado em mostrar didaticamente os recursos da viola caipira (...) mas aos poucos vai mostrando que é capaz também de compor peças completas, fugindo daquele picadinho de faixas curtíssimas que prejudicou seu primeiro LP. (...) E é por achá-lo maravilhoso e único neste instrumento tão bonito e difícil que

<sup>97</sup> “ ERERIO para Exteriores. 30 out. 1979. AHI.

<sup>98</sup> Telegrama da E.B. Bissau para S. Estado. 23 jul. 1980. A.H.I.



lamento o fato de Renato ter feito em Viola de Queluz um LP de curta duração. (...) Nós queremos ouvi-lo mais tempo e em obras que nos deem um recado inteiro, ao invés destes bilhetinhos. Seu público merece isso. Ou melhor: exige.

Outra crítica feita foi ao fato de Renato ter gravado as músicas *Luar do Sertão* e *Tristezas do Jeca*. Para o jornalista foi muito mais um apelo às vendas do que uma homenagem aos autores das músicas, sobretudo pelo fato de usar teclados que eram na opinião dele, “vulgares”.

Renato justifica que tais teclados foram usados por considerar as “melodias pobres” e que essas músicas são “símbolos do sertão”. Esses teclados foram tocados pelo maestro Aluízio Pontes<sup>99</sup> que foi o produtor musical do disco e era diretor musical da Chantecler onde começou a trabalhar em 1978. PONTES diz que ele fez os arranjos para o teclado para “dar uma cor para a música”. Esse disco de Renato foi uma “surpresa” para ele, pois foi a primeira vez que ouviu Renato tocar. Para PONTES, Renato “fugiu da tradição. Foi um inovador para a época. Diferente de qualquer violeiro”. PONTES vislumbrou que “se [Renato] tivesse estudado mais orquestração teria tido uma projeção maior”. Outra limitação musical de Renato foi em relação ao solfejo. “Nunca tive voz nem em banheiro” diz RENATO<sup>100</sup>.

Na mesma matéria, Renato diz que prefere ser chamado de “violanista”, pois considera violeiro uma palavra “muito pejorativa”, e que não poderia ser chamado de violista, pois não toca viola de orquestra. Em relação aos elogios que recebe, Renato pondera ao dizer que somente a História pode julgá-lo.

Outro ponto destacado pelas matérias é em relação ao preconceito que atinge esse instrumento. Foi dito pelo ESTADO DE MINAS (1979) que:

Só ouvindo o disco de Renato Andrade é que a gente pode perceber a riqueza e o potencial da viola, infelizmente um instrumento ainda hoje não aceito por todos. Pena, entretanto, que só tenham sido lançados dois discos até agora. De qualquer maneira, é importante, pelos menos se ter os dois. É algo que valoriza a discografia mineira e brasileira.

TINHORÃO (1979) também aponta para esse quase estigma sofrido pela viola

Pois eis que temos de volta Renato Andrade (...) não apenas confirma as qualidades de grande instrumentista reveladas no primeiro disco, mas derruba definitivamente quaisquer preconceitos que alguém pudesse manter em relação a esse instrumento de tantas afinidades sonoras com o cravo, a harpa, o bandolim e a guitarra portuguesa.

---

<sup>99</sup> Entrevista realizada pela internet em 10 jun. 2011.

<sup>100</sup> Entrevista cf. nota 17, p.16.

Essa capacidade de imitar outros instrumentos sempre foi uma tônica da obra de Renato. No JORNAL DE MINAS (1979) foi mencionado que o instrumentista deixará para futuras gerações o “encanto da musica armorial”. Esta matéria foi uma das pouquíssimas pesquisadas que classificaram a música de Renato como “armorial”. Percebe-se que essa alcunha quase não foi usada nas descrições da obra de Renato.

Essa herança musical talvez fosse mais ouvida se houvesse outra estratégia de vendas dos discos de Renato. Foi dito na FOLHA DE S. PAULO (1983) que os discos de Renato são vendidos, por opção da gravadora, em lojas destinadas à música de duplas sertanejas. Isso “acabou prejudicando Renato cujo público está em áreas mais exigentes. Afinal, a música deste mineiro está mais para Bach do que para Tonico e Tinoco”. Não foi feita uma pesquisa sobre o perfil dos compradores dos discos de Renato. Seria um preconceito de classe afirmar que o público ouvinte do sertanejo não possa apreciar música erudita.

### **3º disco**

Foi dito na FOLHA DE S. PAULO (1983) que o terceiro disco de Renato seria lançado pela Som Brasil e se chamaria por sugestão de Rolando Boldrin *A viola e os causos de beira fogo*. Em 1984, Renato lança o seu terceiro disco, com 14 peças, pela Bemol que ganhou outro nome: *O violeiro e o grande sertão: a viola que vi e ouvi*. Dessas 14 músicas, 13 são de autoria de Renato. A exceção é *Viola e sua origem* que é de domínio público (ANDRADE 1984). Em toda a discografia de Renato Andrade, ele somente gravou uma música de domínio público e duas de outros autores.

O ESTADO DE MINAS (1984) enalteceu o trabalho da Bemol por poder permitir que um músico mineiro como Renato gravasse um disco em BH. A matéria ressalta que ainda a prensagem não era feita aqui, mas que isso seria resolvido em breve. Apesar dessa incapacidade, essa iniciativa daria “razão para que a gente possa acreditar em Minas”. Essa esperança existia por causa do “predomínio absoluto de Rio São Paulo”. Dirceu Cheib foi o responsável pela gravação e a direção e produção ficaram a cargo de Tavinho Moura que foi assistido por Toninho do Carmo. BACCARIN lembra que Renato não lançou seu terceiro disco pela Chantecler porque o contrato venceu em 1980 e Renato “não tinha repertório para gravar”. Apesar desse vencimento contratual, a Chantecler teve que autorizar essa gravação com a Bemol.

Além do elogio à gravadora, foi dito pelo ESTADO DE MINAS (1984) que “O disco de Renato Andrade é puro Minas Gerais, é puro Renato, é puro coração da gente. (...) estamos diante de um dos discos mais importantes deste começo de ano. Vivo, autêntico, puro. Honesto e nosso até o último fio de cabelo”.

Essa pureza, segundo o texto, é consequência das raízes abateenses de Renato que fazem parte do sertão de Guimarães Rosa, das lendas e do folclore regional. Renato diz que nos dois primeiros discos ele procurou explorar o potencial da viola, e no terceiro, resolveu voltar às origens. Renato diz que a música *Noites de São João* é uma homenagem a Flausino Vale (ESTADO DE MINAS 1984). Nessa faixa, a sanfona é tocada por Wagner Tiso. Esta peça e as duas músicas do segundo disco que usaram teclados foram as exceções em toda a discografia de Renato no que tange a formação instrumental. Em todas as outras músicas gravadas em seus seis lançamentos, os instrumentos utilizados foram viola e violão. Essa rigidez instrumental foi mantida ao longo da discografia de Renato, pois “nada poderia ofuscar a viola” (JOSÉ ANTONIO).

SOARES (1984:43) faz alguns comentários sobre como Renato melhorou seu toque na viola nesse disco.

Não só o seu toque melhorou, tornando-se mais solto e ousado, deixando completamente de lado aquele ar de exercício de música existente em algumas de suas primeiras gravações, como também o disco, num sentido mais amplo, contando com uma produção indiscutivelmente melhor do que os anteriores gravados na Chantecler.

Essa boa avaliação também estava presente sutilmente na coluna *Os mais vendidos na semana* publicada em 15 de abril de 1984 na Folha de S. Paulo. Baseando-se nas vendas de 23 lojas de discos, informavam-se quais foram os cinco discos mais vendidos na semana nas categorias MPB, Jazz, Pop e Clássico. Além dessa amostragem de vendas, recomendavam-se cinco Lps nos mesmos gêneros. Na MPB, um dos discos recomendados era *O Violeiro e o Grande Sertão* de Renato Andrade. Essas recomendações eram baseadas nas opiniões dos críticos Maurício Kubrusly, Pepe Escobar e João Marcos Coelho (FOLHA S. PAULO 1984:65).

#### **4º disco, comenda e Minas Além das Gerais**

Em 1987, Renato lança o seu quarto disco: *A magia da viola* pela Chantecler, cujas músicas promovem “a sensação de estar ao doce embalo do canto dos pássaros, do verde do campo e de mugido de bois” (WILSON SIMÃO 1987). Essa capacidade para

CARLOS FELIPE (1987) é fruto das seguintes qualidades do músico: ser “versátil, estudioso, e procurar tirar da viola todos os sons e arpejos que ela pode produzir”. Neste disco formado por 12 músicas, 11 são de autoria de Renato Andrade, pois a exceção é *Raízes Fronteiriças*, parceria de Renato e Tupy (ANDRADE 1987).

Em quatro de julho de 1994, Ronaldo Gontijo na época vereador pelo Partido Liberal (PL) em Belo Horizonte e presidente da Comissão de Educação, em carta<sup>101</sup> ao presidente da Câmara dos Vereadores, indica o nome de Renato Andrade para receber a “Comenda do Mérito Artístico Rômulo Paes”. Na carta ele justifica a indicação mencionando toda a trajetória de Renato, a discografia, as viagens internacionais e as participações no cinema e televisão. No final do texto, o vereador conclui que

Renato é um verdadeiro patrimônio de nossa música e de nossa cultura. A capacidade e o talento de extrair recursos e sons ilimitados do seu instrumento fazem dele um dos melhores violeiros do país. Nas mãos de Renato, a viola sai do som sertanejo e regional e ganha feições eruditas, sem perder raízes da cultura brasileira.

Em 08 de setembro de 1994, Renato recebeu a comenda.

Em 1995, o governo de Minas Gerais realizou o projeto *Minas Além das Gerais* que objetivou levar para outros estados, mais de 30 trabalhos de artistas mineiros nas áreas de cinema, literatura, música, teatro, artesanato, fotografia e gastronomia que estavam em cartaz em cinco lugares na capital paulista em novembro de 1998. No teatro do Hotel Maksoud, Renato Andrade abriu o show de Paulinho Pedra Azul. Nesse hotel ainda podiam ser observadas as cerâmicas e cristais do Vale do Jequitinhonha e, apreciar o festival gastronômico com comidas típicas mineiras preparadas por Cantídio Lanna (FOLHA DE S PAULO b 1995:5-3). O logotipo desse evento foi a imagem de um trem em movimento (FOLHA DE S PAULO a 1995:1).

### **Trilha de dança e 5º disco**

O Balé *Stagium* de São Paulo, em 1998, ano em que completou 28 anos de carreira, montou a coreografia do espetáculo *Dance lá que eu danço cá* que “mescla diferentes estilos de balé, do neoclássico ao moderno e contemporâneo, e ainda apresenta o homem brasileiro, o sertanejo, em composições de Mário Zan, Renato Andrade e Clementina de Jesus” conforme a descrição da diretora e fundadora do grupo MÁRIKA GIDALI (*apud* CRISTIANO POMBO 1998:1).

---

<sup>101</sup> Este documento pertence ao acervo pessoal de Renato Andrade que está sob a guarda de Maria Lourdes Viana Cunha em Abaeté MG

Em 1999, Renato lança seu quinto disco: *A viola e a minha gente* pela Lapa Discos. Esse lançamento é formado por 17 músicas<sup>102</sup>, sendo todas de autoria de Renato Andrade, exceto *Cerrados* que é parceria do violonista João José e Renato. MIGUEL ANUNCIÇÃO (1999) critica o longo tempo em que Renato ficou ausente dos estúdios de gravação. “Ver Renato é descrever (e renegar) como um artista de tal estatura fica 13 anos afastado dos estúdios de gravação, submetido à abominável política das gravadoras de somente relançar seus discos. *A viola e minha gente* redime esse absurdo”. Esse disco representa um impulso na carreira de Renato Andrade que estava vivendo quase no ostracismo que pode ser medido pela total falta de cobertura da Folha de S. Paulo sobre seus três últimos lançamentos.

Nesse quinto disco e em outros discos há músicas que fazem referência ao satanás. JOSÉ ANTONIO diz que história de capeta é “coisa de roça” e que Renato levou isso com ele. Além dos casos, Renato compôs duas músicas sobre o tema: *Renato e o Satanás* e *Veredas Mortas* que foram gravadas respectivamente no quinto e segundo discos. A segunda música faz referência ao lugar onde Riobaldo Tatarana fez o pacto com o diabo no livro *Grande Sertão: Veredas* de Guimarães Rosa que serviu de inspiração para Renato compor a música *Grande Sertão* que está no terceiro disco que se chama *O Violeiro e O Grande Sertão*.

Outra aparição do diabo na obra de Rosa que é inspiradora para Renato é o conto *Sarapalha* do livro *Sagarana* no qual há uma passagem em que o diabo toca viola e seduz uma moça que foge com ele pelo rio. Outros contos desse livro se espalharam pela obra dele. No primeiro disco ele compôs *Sagarana* e *Corpo fechado*; no quarto, *Sarapalha*; no quinto, *Minha gente* e no sexto, *Matraga* e *Vau da sarapalha*. Este conto também foi a inspiração para Renato compor *O demônio e a donzela* no terceiro disco. Renato (*apud* MÁRIO SÉRGIO 1997:12) diz que o que há em comum entre ele e Guimarães Rosa é “gostar muito da viola e ser do interior”. TAVINHO MOURA<sup>103</sup> diz ele era “parcimonioso” ao revelar seu conhecimento e que, portanto a ligação de Renato com Guimarães Rosa foi muito mais forte do que foi dito nessa entrevista.

Nesse quinto disco há uma música chamada *Minha Gente* que é homenagem ao programa de rádio *Três Batutas do Sertão* apresentado por Raul Torres, Florêncio e José Rieli que era ouvido por Renato às quartas e sextas feiras em uma praça de Abaeté

---

<sup>102</sup>

[http://www.amusicaquevemdeminas.com.br/index.php?option=com\\_content&task=view&id=103&Itemid=74](http://www.amusicaquevemdeminas.com.br/index.php?option=com_content&task=view&id=103&Itemid=74). Acesso 30 set. 2011.

<sup>103</sup> Entrevista cf. nota 55, p. 25.

(SIMONE CASTRO 1999:7). Nessa época Renato costuma pendurar um radinho em seu pescoço e quando alguém ia falar com ele, Renato diminuía o volume do aparelho (BELINI ANDRADE<sup>104</sup>). Uma das duplas ouvidas por Renato foi Vieira e Vieirinha que anos mais tarde, cumprimentou Renato com entusiasmo em uma apresentação que Renato e TAVINHO MOURA<sup>105</sup> fizeram no programa Som Brasil.

### **6º disco, coreografia e outros lançamentos**

Em 1993, foi lançado *Instrumental no CCBB- Renato Andrade e Roberto Corrêa* pela Tom Brasil. Depois disso, Renato participou de mais três coletâneas: *Violeiros do Brasil* (1998) pela SESC- Núcleo Contemporâneo, *Violeiros do Brasil* (2004) pelo mesmo projeto que produziu o documentário homônimo e *Os Bambas da Viola* (2004) pela Kuarup. JOÃO JOSÉ conta que a produção poderia ser bem maior e lembra que Renato não apresentava várias músicas que só tocava nos bastidores.

Em 2002, Renato lançou seu último disco autoral *Enfia a viola no saco* pela Lapa Discos. Esse disco é formado por 20 músicas de Renato Andrade<sup>106</sup>. O *release*<sup>107</sup> produzido pela gravadora além de descrever sucintamente a carreira do violeiro, diz que Renato buscou referências na Espanha, nos Andes e na cultura regional para compor esse disco cujas composições foram descritas mais detalhadamente pelo material produzido pelo BDMG<sup>108</sup>. Neste é dito que “motivos ibéricos tradicionais foram reinventados e recriados” por Renato na peça *Lembrando a Espanha*. Não foram mencionados quais seriam esses motivos e de onde são exatamente eles. Na faixa *Alpaca*, foi afirmada que há influência dos instrumentos de sopro e cordas andinos que Renato conheceu em viagem a Bolívia. Não foi investigada como foi feita essa apropriação por Renato desses sons. Sobre a peça *Lundu*, foi dito que esse ritmo sobrevive no sapateado dos palhaços das Folias de Reis e que nessa música, Renato o “reinventa sem descaracterizá-lo”. Não foi informado como foi feito esse processo criativo. Em *Buritizal* e *Capim Seco*, é afirmado que Renato faz alusão aos violeiros Zé de Emília e Rafael que moravam respectivamente nessas localidades que dão nome as

<sup>104</sup> Entrevista cf. nota 16, p. 17.

<sup>105</sup> Entrevista cf. nota 55, p. 25.

<sup>106</sup>

[http://www.amusicaquevemdeminas.com.br/index.php?option=com\\_content&task=view&id=103&Itemid=74](http://www.amusicaquevemdeminas.com.br/index.php?option=com_content&task=view&id=103&Itemid=74). Acesso 30 set. 2011.

<sup>107</sup> Nov.2002. APRA

<sup>108</sup> APRA

músicas. Capim Branco é distrito de Abaeté onde Rafael e Renato tocaram várias vezes juntos. Não foram problematizadas as influências desses violeiros na música de Renato.

Em 2005, a música de Renato é usada pela segunda vez em uma peça de dança. O grupo de São Paulo, *Cisne Negro*, que estava completando 28 anos de carreira naquele ano apresentou o espetáculo *C/ Cordas* cuja coreografia foi assinada por Rui Moreira que procurou mostrar a história da viola desde a sua origem árabe até sua difusão em solo brasileiro. Em cada lugar onde a viola se fixou, criou uma sonoridade que foi usada por Moreira para criar a coreografia que foi embalada pelas músicas de Renato Andrade, Ivan Vilela, Cordel do Fogo Encantado, Babilak Ba, Camilo Carrara entre outros. Nessa criação “os aspecto lúdico e poético dos passos do frevo, do catira, da congada foram filtradas pela vivência acadêmica dos bailarinos, numa estilização do folclore” (LUCIANA ARAUJO 2005:8).

### **Comentários de jornalistas e músicos sobre Renato**

Renato Andrade foi um músico que entrou para a história da música brasileira ao levar a viola caipira da varanda da fazenda para as salas de concerto. Chamado de “Guimarães Rosa” da viola, caipira de terno, violeiro concertista apresentava-se de terno e gravata que era alternado com o figurino de capiau que Renato também fazia questão de usar em suas apresentações (NEPOMUCENO 2005). Far-se-á agora uma pequena retrospectiva sobre moda para melhor entender o vestuário do instrumentista.

O traje de gala remonta ao século XIX. Esse estilo chega ao Brasil devido à transferência da corte portuguesa em 1808 para o Rio de Janeiro. Nesse momento, sobretudo a partir de 1830, as modas masculina inglesa e a feminina francesa começam a mudar os hábitos de vestuário da população brasileira que sofriam influências orientais, indígenas e africanas. Exemplos das modas orientais são o uso de xales, turbantes, mantilhas e “cores quentes e perfumes fortes” (FREYRE<sup>109</sup> *apud* SUZANA SOUZA 2008:7).

A mudança de gosto também foi percebida na escolha das cores. A moda masculina europeia no XIX preferia o preto e tons escuros, e a feminina, tons claros. Esta excepcionalmente usava laranja, azul e roxo (HARVEY *apud* SOUZA 2008:16). No Brasil essa preferência foi menos acentuada (SOUZA 2008:16). Em relação à cor

---

<sup>109</sup> FREYRE, G. *Sobrados e Mocambos*. Três volumes, Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1951.

preta convém ressaltar que ela foi usada pela burguesia como maneira de se afirmar socialmente. Essa cor, possivelmente, começa a se tornar símbolo de poder a partir do século XIII quando a Ordem dos Dominicanos adota o preto como cor de suas roupas para representar a abnegação em que eles viviam que se tornou exemplo a ser seguido (HARVEY<sup>110</sup> *apud* SUZANA SOUZA 2008:14).

Além dessa perspectiva histórica, devemos abordar a sociologia da moda. Para Pierre Bourdieu, vestir-se representa diferenciar-se. “A moda pode ser interpretada como um código que permite uma distinção social, e ativa forças de diferenciação em termos de gosto, padrões de consumo e capital cultural” (BOURDIEU<sup>111</sup> *apud* ALINE HELLMANN 2009:63).

Gilles Lipovetsky discorda dessa posição. Para ele, vestir-se em vez de ser percebido como um gesto de “distinção social” pode ser considerado como “valorização das novidades e expressão da individualidade humana” (LIPOVETSKY<sup>112</sup> *apud* HELLMANN 2009:64).

O figurino sempre foi uma marca registrada das duplas caipiras. Tanto as mais antigas como Tonico e Tinoco e algumas recentes como Zé Mulato e Cassiano costumam usar a mesma camisa, preferencialmente xadrez, em suas apresentações. Esse figurino transformaria cada integrante da dupla em “espelho” do outro e consequentemente aumentaria o contato entre ambos (SANT’ANNA 2000:93).

Renato ao usar terno quer se diferenciar dessas duplas e seu vestuário é transformado em uma marca pessoal de sua carreira artística. Essa distinção através da roupa não era praticada por ele quando morava em Abaeté. Bem antes de sonhar em ser profissional, Renato quando tocava no alpendre do Hotel Andrade em Abaeté para os hóspedes por uma moeda de 400 réis, não tinha nenhuma preocupação com o vestuário. Ele tocava descalço, de calça curta e às vezes sem camisa (BELINI ANDRADE<sup>113</sup>).

Além dessa diferenciação, o terno representava o pertencimento à moda. “Estar fora da moda é (...) uma situação herética semelhante à da pessoa desgarrada de atitudes e de comportamentos predominantes (...) de pensares e sentires consagrados ortodoxos” (G. FREYRE 2009:30).

---

<sup>110</sup> HARVEY, John. *Homens de Preto*, tradução de Fernanda Veríssimo. SP: Editora da Unesp, 2003.

<sup>111</sup> BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.

<sup>112</sup> LIPOVETSKY, Gilles. *O Império do Efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*. São Paulo: Cia das Letras, 2006.

<sup>113</sup>Entrevista cf. nota 16, p.17.



Outra diferença de Renato para essas duplas foi o modo de tocar. Para DIRCEU SOARES (1984:43), a maior contribuição de Renato foi “fazer com que a viola entre na sala de visitas sem perder sotaque (...) além de ampliar enormemente os recursos deste instrumento hoje praticamente em extinção por absoluta falta de bons executantes”.

RENATO CAETANO, integrante da Orquestra Mineira de Violas, (*apud* J. H. RIBEIRO 2004), diz que Renato Andrade tem três características marcantes: “técnica da mão direita, disciplina e teatralidade”.

Em relação à técnica da mão direita, o violeiro FERNANDO SODRÉ<sup>114</sup> ressalta que Renato “abusava de arpejos e trêmulos, tremulo esse feito com o polegar, indicador e médio alternados, e usava também uma técnica de palhetada para tocar as terças básicas da viola, com palhetada para baixo usando os dedos médio e anular juntos”. SODRÉ também destacou algumas características das composições de Renato.

Implementações de notas de tensão, 9, 9b, 11, 11#, 13, 13b notas bem comuns em suas composições e ao mesmo tempo nada comuns na época, para a viola caipira. (...) O Renato também usava muitas inversões de acordes com a sétima no baixo, intervalos de sextas, além de explorar vários timbres na viola, usando técnicas de *pizzicato*, harmônicos, posicionando a mão direita em várias partes do bojo para a cada momento extrair uma sonoridade diferente. Uma característica muito forte também [foi] os ritmos como o pagode, cateretê, guarânia entre vários outros que tinham uma forma bem própria de se tocar, diferente dos tradicionais.

O violeiro CHICO LOBO<sup>115</sup> também destaca a velocidade e a limpeza da execução do toque de Renato. IVAN VILELA<sup>116</sup> afirma que Renato sabia conjugar “alta velocidade e forte sonoridade” ao tocar. Para SODRÉ<sup>117</sup>, todas essas características fazem da obra de Renato “referência para várias gerações que se interessarem por este instrumento”. TAVINHO MOURA<sup>118</sup> afirma que apesar de não ter criado um gênero como Tião Carreiro, Renato “enriqueceu demais o universo da viola”. JOÃO JOSÉ<sup>119</sup> conta que Renato era muito “imprevisível” e que as apresentações eram bem diferentes das gravações. JOÃO JOSÉ<sup>120</sup> afirma que era necessário “muito reflexo para acompanhá-lo”. Renato também se aventurou em executar peças clássicas na viola, mas “era muito sacrifício para pouco benefício”. Para João essa expressão quer dizer que tocar clássico na viola exigia muito esforço para um resultado não tão expressivo como no violão. Talvez essas características foram o motivo pelo qual Renato foi chamado de

<sup>114</sup> SODRÉ, Fernando. Entrevista cedida pela internet em 7 mar.2012 a Bruno Aragão Cardoso

<sup>115</sup> LOBO, Chico. Entrevista concedida pela internet em 7 de mar. 2012 a Bruno Aragão Cardoso.

<sup>116</sup> Entrevista cf. nota 62, p.27.

<sup>117</sup> Entrevista cf. nota 114, p.49.

<sup>118</sup> Entrevista cf. nota 55, p.25.

<sup>119</sup> Entrevista cf. nota 3, p.13.

<sup>120</sup> Idem.

“Guimarães Rosa da viola”. Merece maior investigação a linguagem musical de Renato, e a ligação dele com o Diabo, para que se possa estabelecer com mais clareza essa possível comparação entre o músico e o escritor.

Essa desenvoltura explicitada pelos parceiros era apreciada pela plateia dos recitais dados por Renato. O escritor Olímpio Pereira Neto<sup>121</sup> assistiu a uma apresentação do Renato no Teatro da Escola Parque de Brasília em 1981 sobre a qual escreveu uma carta para informar as gerações futuras sobre as sensações que teve ao ouvir Renato tocar, além de comentar sobre o bem estar que sentia ao viver no Brasil naquela época.

Aos que virão, o escritor aconselha que “respeitem um grande artista, pois o bem que ele consegue espalhar é incomensurável”. Ele afirma que foi transportado ao “mundo etéreo” pela música de Renato, pois “naquelas mãos a viola é revelação de divindade da arte” (PEREIRA NETO 1981). Para o escritor, Renato Andrade quando tocava, alterava o ambiente a sua volta e a percepção de quem o ouvia.

Essa mudança do ambiente proporcionada pelo som da viola foi muito bem descrita pelo poeta Paulo César Pinheiro em um livro feito para homenagear a contribuição dos portugueses, africanos e indígenas na formação do Brasil. Na parte relativa à contribuição portuguesa, ele escreve alguns poemas sobre a viola e sua capacidade de reunir e contagiar as pessoas.

-Quando a viola eu ponteio  
Acendo a noite no campo.  
Pro meu amor me encandeio.  
Faço do som pirilampo.  
O som reluz como um veio.  
Cai como joia do tampo.  
Prega igual broche no seio.  
Prende na trança igual grampo.

- Quando eu aperto a cravelha  
Meu bem já se maravilha.  
Sai tanta chispa e centelha  
Que ninguém vê quem dedilha.  
E cada estrela vermelha,  
Do som que brilha e rebrilha,  
Crava igual brinco na orelha,  
No colo igual gargantilha.  
(PAULO CÉSAR PINHEIRO 2000:154-155).

---

<sup>121</sup> PEREIRA NETO, O. Carta intitulada *Carta à posteridade* que foi escrita em Brasília, em 15 de agosto de 1981, e está no acervo pessoal de Renato Andrade que está sob a guarda de Maria Lourdes Viana Cunha em Abaeté MG.

Nesse céu avermelhado pela viola, vê-se o passado. “Viola bem tocada é uma saudade de um trem que a gente não sabe bem o que é” (Renato *apud* MÁRIO SÉRGIO 1997:12). Misturado a essa neblina, estão vários elementos ouvidos pelo violeiro como o sapateado da quatragem, os cantos de algumas aves como a inhuma, perdiz e seriema e o som do relógio da fazenda. Movido por essa memória afetiva, o violeiro vai compondo, tentando descobrir que saudade é essa que irradia de sua viola que consegue provocar naqueles que não viveram na roça, segundo SODRÉ<sup>122</sup>, uma sensação de familiaridade com aquele ambiente interiorano. Para TAVINHO MOURA<sup>123</sup>, essa saudade seria tão somente uma melancolia.

Quem também foi sensibilizado por esses e outros sons, mas está distante do violeiro, pode ouvir essa saudade através das gravações. ANTÔNIO SILVA (1978) comprou o primeiro disco de Renato logo após o lançamento para “viajar afetivamente por matos e cachoeiras, levados pela magia da viola caipira, aquela mesma que se ouve na varanda da fazenda, esperando a chegada da suavidade triste da noite sertaneja”.

Essa audição, entretanto não lhe proporcionou a intensidade esperada, pois ele esperava rever os clássicos do cancionero sertanejo interpretados pelo violeiro que fracassou, na avaliação dele, na tentativa de ser compositor, pois ao criar muitos “malabarismos” em suas músicas, deturpou a música sertaneja<sup>124</sup>.

Não apreciar esse tipo de música é prenúncio de desastre ecológico. “Como pode amar a natureza aquele que não se admira ante sua beleza e não tem a sensibilidade de ouvir, nas noites quentes ou nas manhãs de sol, a suave beleza de sua música na cantiga simples do nosso caboclo?” (ANTÔNIO SILVA 1978). A falta de tal refinamento reflete-se na destruição da fauna e flora do Brasil. A música seria, portanto para esse crítico um agente ecológico ao conectar os ouvintes às forças da natureza.

### **Canto da inhuma**

Encontrada principalmente em Minas Gerais, Goiás e Pará, a inhuma foi muito caçada porque seu chifre, ossos e esporão são eficazes contra picada de cobra. A inhuma é uma ave que pesa aproximadamente 3,2kg, tem 80 cm de comprimento, 170 cm de

---

<sup>122</sup> Entrevista cf. nota 114, p.49.

<sup>123</sup> Entrevista cf. nota 55, p.25.

<sup>124</sup> Mais detalhes dessa crítica já foram expostos nas páginas 21 e 22.

envergadura e 61 cm de altura. Ela pertence à ordem anseriforme, à família *anhimidae* e à espécie *anhima cornuta*. Conhecida também como anhuma, inhaúma, entre outros, seu nome vem da palavra tupi *nhãum* que quer dizer ave preta<sup>125</sup>. Os irmãos Villas Boas coletaram um mito do *Kuarup* chamado *Avatsiú*: a linguagem dos pássaros (kaiamurá) que explica a formação da língua dos pássaros.<sup>126</sup>

Neste mito, um índio após brigar com a esposa sai de casa e vai para a mata onde encontra com vários pássaros que estavam preparando uma roça. Depois de conversarem o índio vai até a tribo dos pássaros onde recebe penas e treinamento para se tornar uma ave. O índio-ave e outros pássaros foram à tribo do índio para tentar matar Avatsiú que é um índio que matava rotineiramente os pássaros. O ataque foi um fracasso e o índio-ave morre. Os pássaros voltam para sua tribo onde planejam capturar o filho do índio assassinado para planejar a vingança contra Avatsiú. O indiozinho foi encontrado e recebeu treinamento igual a seu pai. Outro plano é feito e ao chegarem à aldeia, Avatsiú estava cantando. No canto ele dizia: “Eu tenho inimigo de unha grande que vai me matar”.

O plano foi bem sucedido. O sangue de Avatsiú foi trabalhado e cada ave ganhou uma língua própria, pois todas falavam língua de gente. A anhuma trocou de língua com o beija-flor, pois a língua dela estava muito fina e a do beija-flor muito grossa. No final, o indiozinho voltou à aldeia como menino e contou essa história para a tribo.

Esse mito indígena está diretamente relacionado com a fama da anhuma ser considerada a sentinela da floresta<sup>127</sup>. Ela costuma ficar nas árvores mais altas de onde vigia a floresta com o auxílio de seu chifre que capta o perigo que está por perto. Qualquer vibração percebida faz com que ela se ponha a cantar para alertar os demais.

O canto da inhuma foi muito inspirador para Renato Andrade, pois no primeiro disco ele gravou a música *Prelúdio da inhuma*; no terceiro, *Canto da inhuma*; no quarto, *Retirada da inhuma*; e no quinto, *Inhuma do sertão*.

JOÃO JOSÉ<sup>128</sup> diz que a inhuma é algo especial para os violeiros. Segundo ele, “cada pessoa tem sua inhuma que é uma forma de sentir as coisas, de transmitir, de

<sup>125</sup> (<http://webserver.eln.gov.br/Pass500/BIRDS/1birds/p39.htm>, e <http://www.wikiaves.com.br/anhuma>, acessados em 11 de junho de 2009).

<sup>126</sup> <http://blog.cybershark.net/miguel/2009/05/22/avatsiu-a-linguagem-dos-passaros/>. Acessado em 15 de junho de 2009.

<sup>127</sup> <http://www.portalpantanal.com.br/variedades/53-sentinelasplanicie.pdf>. Acesso em 16 de junho de 2009.

<sup>128</sup>Entrevista cf. nota 3, p.13.

viver”. JOSÉ ANTONIO<sup>129</sup> diz que quando a inhuma canta, outros pássaros param de cantar. BRAZ DA VIOLA (*apud* TAUBKIN 2008) diz que só quem toca viola consegue escutar esse pássaro e o violeiro que escutar o canto dele, tem obrigação de repetir na viola o que acabara de ouvir, pois se não fizer isso, fica encantado. Para Manoel de Barros, citando um homem que não tem ensino que lhe ensinara, “o canto desse pássaro diminui a manhã”<sup>130</sup>. Sérgio Buarque tem uma opinião bem diferente, pois para ele o canto da inhuma é um grito que se assemelha a um “burro zurrando” (HOLANDA 2008).

TAVINHO MOURA<sup>131</sup> diz que há uma diferença entre os cantos da inhuma mineira e da pantaneira. Esta “toca fagote” na avaliação de Manoel de Barros, já a mineira tem um canto percussivo. Essa singularidade captura a atenção do violeiro que usa aquilo que está ao seu redor como matéria prima de suas músicas.

Outros animais como a onça e até mesmo o Diabo inspiram os violeiros a criarem toques para homenageá-los (TAVINHO MOURA *apud* TAUBKIN 2008). Outros violeiros antigos como Zé Coco do Riachão e Manoel Oliveira e violeiros da nova geração como Rodrigo Delage também gravaram músicas sobre o canto da inhuma.

FLAUSINO VALE (1978:8) diz que “só o violeiro é capaz de tocar com impecável maestria a toada da inhuma”. Esta toada para ALOYSIO PINTO é uma peça que “aufere as possibilidades de um violeiro”<sup>132</sup>. Para Renato, “matuto ponteia a viola achando que os ponteados são idênticos ao canto do pássaro. Então ficou a lenda”<sup>133</sup>.

Nesta entrevista concedida ao MIS RJ, Renato além de tocar a primeira das quatro peças que fez sobre a Inhuma, fez o seguinte comentário sobre essa peça: “ela [fêmea] termina na dominante e ele responde na tônica”<sup>134</sup>. Renato (*apud* ANDRADE 1984) sobre o *Canto da Inhuma*, peça do seu terceiro disco, também afirmou: “Diz a lenda que estes são os sons de um pássaro encantado chamado Inhuma. Os compassos agudos das fêmeas, e os graves, dos machos”. Esse vocabulário técnico, entretanto, não faz parte do mundo musical do caipira.

---

<sup>129</sup>Entrevista cf. nota 6, p.14.

<sup>130</sup><http://www.dubitoergosum.xpg.com.br/convidado20.htm>. Acesso 17 jun. 2009.

<sup>131</sup>Entrevista cf. nota 55, p.25.

<sup>132</sup>Entrevista cf. nota 17, p.17.

<sup>133</sup>Idem.

<sup>134</sup>Idem.

JOSÉ ANTONIO<sup>135</sup> diz que Renato teve contato com a inhuma em outra região, pois ela não faz parte da fauna de Abaeté. Renato se embrenhou na zona rural de Abaeté para ouvir e gravar o canto de alguns pássaros como fora dito no início deste capítulo. Percebe-se que ele tinha uma sensibilidade apurada, talvez como aquele violeiro descrito por PAULO CÉSAR PINHEIRO em seu poema que em vez de usar diapasão, faz do vento sua referência de afinação.

O vento que faz rodopio  
Desata o cordão da sacola.  
E uso do seu assovio  
A fim de afinar a viola.  
(PINHEIRO 2000:134).

Além do assovio do vento, o canto de pássaros também poderia ser usado como diapasão. Segundo TAVINHO MOURA<sup>136</sup>, o canto do Tempera Viola que também é conhecido como Trinca Ferro poderia ser usado para afinar o instrumento. Há uma espécie cujo canto tem três notas e outra cujo canto tem cinco.

O refinamento da sensibilidade não é garantia da interação com o canto da inhuma. TAVINHO MOURA<sup>137</sup> também violeiro e estudioso de pássaros (ele está escrevendo um livro sobre a fauna ornitológica da Pampulha, região de Belo Horizonte) compôs três músicas para a inhuma. Ele e Renato conversaram bem sobre o assunto e Moura acredita que Renato conhecia bem o canto da inhuma e que, portanto a presença do canto da inhuma em sua obra não seria mero modismo.

---

<sup>135</sup>. Entrevista cf. nota 6, p.14.

<sup>136</sup>Entrevista cf. nota 55, p.25.

<sup>137</sup> Idem.

## **Capítulo 2: Considerações sobre as Políticas Externa e Cultural da Ditadura Militar**

A política externa brasileira a partir dos anos 70 começa a buscar parceiros para tentar colocar o país em uma nova posição no cenário internacional que começa a mudar de configuração com o crescimento de alguns países, como o Japão, que começam a competir economicamente com EUA e URSS. O governo Médici (1969-1974) desejava que o Brasil não fosse visto mais como um “país de Terceiro Mundo”, e sim como um país “médio emergente” (KARLA GOBO 2007:14). Essa nova visão fazia parte de um plano que objetivava transformar o país em uma potência no ano 2000 (GOBO 2007:56).

Novos caminhos começaram a ser trilhados na gestão do chanceler Mário Gibson Barbosa frente ao Ministério das Relações Exteriores durante todo o governo Médici. Em 1972, o chanceler visitou nove países africanos (Costa do Marfim, Senegal, Gana, Togo, Daomé, Nigéria, Camarões, Zaire e Gabão) onde vários acordos “comerciais, culturais e de cooperação técnica” foram assinados (GOBO 2007:90). Mais importante que esses acordos foi a aproximação com esses governos que pode ser avaliada como um “gesto de abertura política” (GOBO 2007:61). Houve uma grande preocupação por parte do governo brasileiro em não prejudicar suas relações com Portugal nesse momento de independência das colônias portuguesas africanas (GOBO 2007:62). Neste período, o Itamaraty, no continente africano, aumentou respectivamente para 10 e 19, o número de embaixadas sede e acumulada (GOBO 2007:92). Embaixada acumulada é aquela que representa um estado em mais de um país. Exemplo de embaixada acumulada foi a Embaixada Brasileira na Jordânia que por 20 anos também representou o Brasil no Iraque onde não havia embaixada (DANIEL BUARQUE 2012).

O chanceler também visitou a América Central para ampliar as ações do Brasil no continente americano que estavam restritas à região platina e ao EUA. Essa visita, inédita na história da chancelaria brasileira, conseguiu estabelecer acordos com Honduras, Guatemala e Nicarágua (GOBO 2007:98). Dois desses três países foram também visitados por Renato Andrade em 1979. Na África, no roteiro percorrido pelo chanceler, Renato se apresentou somente no Senegal.

No governo Geisel (1975-1979), o posto de ministro das Relações Exteriores foi ocupado por Antonio Azeredo da Silveira que cunhou o slogan da política externa do governo Geisel que assim foi definido: “pragmatismo responsável ecumênico”. Essa visão pode ser definida como um desejo de ocupar responsabilmente uma nova posição no cenário internacional, sem ser restringido por qualquer ideologia. Exemplo dessa autonomia foi o acordo de transferência de tecnologia nuclear celebrado com a Alemanha Ocidental em 1975 que desagradou ao EUA, além do pronto reconhecimento da independência de Angola em detrimento de Portugal e no reatamento das relações diplomáticas com a China (JOÃO URT 2009:60).

Nessa gestão, foram mantidos os acordos com os países africanos que foram considerados “campos promissores para escoamento de produtos manufaturados, tecnologia e know how” (GOBO 2007:78). Na América Central, Caribe, México e Guianas “são estabelecidos um maior número de acordos, convênios e visitas” (GOBO 2007:76). Outro gesto político foi o reconhecimento da independência de Guiné Bissau que integrou a turnê africana de Renato Andrade. Nos anos 70, acordos também foram celebrados na Europa, Oriente Médio e Ásia.

Na década de 1970, de uma maneira geral, o objetivo da política externa era promover o desenvolvimento do Brasil.

A partir de Costa e Silva (...) há uma crítica ao congelamento do poder mundial que é um dos responsáveis pela distância econômica e social entre os países de capitalismo desenvolvido e os conglomerados denominados de Terceiro Mundo, (...) ou seja, o desenvolvimento econômico, a partir de então, aparece como objetivo principal dos governos ditatoriais militares. No entanto, é importante ressaltar que o Brasil vem buscando não é criticar a ordem capitalista internacional, mas buscar o reconhecimento pelos países do Primeiro Mundo de sua posição diferente com vistas a se inserir na categoria dos países de capitalismo desenvolvido, por isso é necessário tentar quebrar essa barreira que lhe é imposta no cenário internacional (GOBO 2007:116).

A política externa na gestão Figueiredo (1979-1985) continuou com as diretrizes do governo Geisel até 1982 quando teve que reorientar suas ações por causa das crises financeira e de vulnerabilidade comercial que o Brasil sofreu (ANDREW HURREL<sup>138</sup> *apud* URT 2009:61).

Na primeira metade do mandato de Figueiredo, portanto o Brasil procurou manter e ampliar sua presença diplomática no mundo. Esse “universalismo” foi para o chanceler da gestão Figueiredo, Saraiva Guerreiro, uma maneira de adaptar o Brasil à

---

<sup>138</sup> HURREL, A. *The quest for autonomy*. Tese PhD. Oxford. 1986.



nova ordem mundial. A política externa tinha, portanto a função de promover o desenvolvimento político, econômico, tecnológico, social e cultural do país (PAULO VIZENTINI<sup>139</sup> *apud* URT 2009:71). Essa postura procurava diminuir a influência exercida pelos grandes países no Brasil, ao mesmo tempo em que buscava aproximação dos pequenos. Essa postura refletia o patamar de “potência média recém-industrializada” alcançado pelo Brasil (RICARDO SENNES<sup>140</sup> *apud* URT 2009:75).

Esse novo status pode ser medido pelo aumento do comércio estabelecido com o continente africano. Em 1970, o volume comercializado era de US\$ 130 milhões, e em 1985, a cifra aumentou para US\$ 3,3 bilhões (URT 2009:81). Essa parceria comercial era uma maneira de aliviar a dependência dos países africanos em relação às antigas metrópoles (CERVO & BUENO<sup>141</sup> *apud* URT 2009:81).

Para aumentar a presença brasileira na África, Figueiredo realizou uma viagem oficial àquele continente, a primeira realizada por um chefe sul americano. Ele visitou os seguintes países: Senegal, Nigéria, Cabo Verde, Argélia e Guiné Bissau (URT 2009:89). Figueiredo também foi o primeiro presidente brasileiro a ir ao Peru, Colômbia e Venezuela. Além desse ineditismo, ele procurou aprofundar os acordos feitos pelas gestões anteriores na América Central e Caribe (URT 2009:87). A América Latina, de uma maneira geral, era uma das prioridades da política externa do governo Figueiredo (URT 2009:75).

Essa postura começou a ser alterada em 1982 por causa de duas crises. A primeira foi provocada pela elevação dos juros do governo americano e, a segunda (“crise de vulnerabilidade”), foi causada pela perda de vantagens comerciais que o Brasil recebia por parte dos grandes países. Essas vantagens deixaram de ser dadas, pois o Brasil foi classificado como país “recém-industrializado” (SENNES *apud* URT 2009:77). Essas crises alteraram os rumos da política externa de Figueiredo que além de diminuir as vendas para os países periféricos, reduzir a busca por novas parcerias e não conseguir fortalecer as recentes parcerias; reaproximou-se dos EUA para buscar ajuda na administração da dívida e tentar elevar o seu saldo comercial (URT 2009:74).

Talvez seja coincidência o patrocínio a Renato Andrade ser encerrado em 1983. Seria necessário investigar a fundo a diplomacia cultural do Itamaraty que contemplou

---

<sup>139</sup> VIZENTINI, Paulo G. Fagundes. *Política Externa do regime militar brasileiro: multilateralização, desenvolvimento e construção de uma potência média (1964-1985)*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2004.

<sup>140</sup> SENNES, R. *As mudanças na política externa brasileira nos anos 80*. Porto Alegre: UFRGS, 2003.

<sup>141</sup> CERVO, A & BUENO, C. *História da política exterior do Brasil*. Brasília: Ed. UnB, 2002.

vários artistas nesse período, para poder analisar a relação entre as crises e a diminuição de patrocínio, o que é, a princípio, uma relação de causa consequência.

O patrocínio realizado pelo Itamaraty está ligado ao papel que ele desempenhava que segundo ponderação realizada por GOBO (2007:86) mantinha certa distância do centralismo do executivo. “Uma estrutura governamental de caráter fortemente centralizador não necessariamente subjuga todos os aparelhos do Estado, nem (...) as diferenças no tratamento da política interna vão automaticamente gerar mudanças na política externa” (GOBO 2007:86). Essa atuação foi possibilitada por alguns fatores como a composição e a formação dos quadros da instituição que era baseada na “meritocracia”. O Itamaraty era visto como “corporação similar” pelas Forças Armadas, pois além de objetivar o bem do Brasil, possuía hierarquia e disciplina (GOBO 2007:110).

A autora diz que todos os diplomatas entrevistados for ela afirmaram que cabia ao Itamaraty formular e implementar a Política Externa do Brasil, apesar do autoritarismo (GOBO 2007:104). Exemplo dessa “autonomia” pode ser vista na fala de Mário Gibson Barboza que disse que o Médiçi nunca interferiu no Itamaraty e que ele (o chanceler desse governo) assume responsabilidade por tudo o que ocorreu nesse período (GOBO 2007:102). Para RUBENS RICUPERO (*apud* GOBO 2007:105), os embaixadores sabiam dos “limites ideológicos impostos pelos militares” por isso sabiam “até onde poderiam avançar ou onde teriam que recuar na política externa”. Outro exemplo dessa “autonomia” foi o fato de um diplomata ocupar o cargo da Divisão de Segurança Nacional no Itamaraty, algo que não ocorreu nos outros ministérios.

O embaixador EDGARD RIBEIRO<sup>142</sup> diz que a “autonomia era total” no Departamento Cultural.

Tínhamos por vezes até a impressão de que nosso trabalho era meio ignorado por parte das autoridades federais (extra-Itamaraty). E não porque fizéssemos uma divulgação “chapa-branca”, pelo contrário. Que o digam os espectadores de nossas mostras de cinema, que passavam lá fora sem os cortes que a censura impunha no Brasil.

---

<sup>142</sup> RIBEIRO, Edgard. Entrevista concedida pela internet 20 mar. 2012 a Bruno Aragão Cardoso. Ele trabalhou na Divisão de Difusão Cultural do Itamaraty entre 1978-1980. Ele atualmente trabalha no Escritório Financeiro em New York.

### **Diplomacia cultural: definição e abrangência**

O uso da cultura pelo regime não se restringiu ao território nacional, pois vários artistas viajaram para o exterior para divulgar uma parte da cultura brasileira durante a ditadura. Entre 1978 e 1983, de acordo com a documentação pesquisada no Acervo Histórico do Itamaraty, além de Renato Andrade, o compositor Marlos Nobre, os corais: Coralusp, Ars Nova e Madrigal Renascentista; os violonistas Dagoberto Linhares e Turíbio Santos; o Duo Assad; o Quinteto Armorial; as cantoras Gal Costa, Alcione e Leci Brandão; o violoncelista Cláudio Jaffé; o pianista Miguel Proença; o grupo de dança *Stagium*, entre vários outros, foram contratados pelo Ministério das Relações Exteriores para se apresentarem fora do Brasil. Esse esforço de difusão cultural do MRE pode ser visto também no “Projeto Ary Barroso” que objetivou enviar 20 mil discos de artistas brasileiros para a formação de discotecas pelo mundo. Chico Buarque, João Bosco, Dorival Caymmi foram alguns dos muitos compositores e intérpretes cujos discos foram selecionados por esse projeto. Além de gravações, partituras também foram enviadas para as embaixadas. Em alguns telegramas lidos, foram pedidas as partituras de algumas obras do Heitor Villa Lobos.

O Itamaraty ao contratar artistas, segundo o embaixador EDGARD RIBEIRO<sup>143</sup>, procurava contemplar aqueles que não eram “consagrados”, dividir os recursos entre os vários campos artísticos, procurar manter uma constância, nem que fosse “mínima”, nos projetos e mostrar a cultura brasileira na sua ampla diversidade tentando combater “os eternos estereótipos (samba e futebol) sem deixar de também realçar o charme dessas riquezas” (RIBEIRO<sup>144</sup>). Outra preocupação era em relação à qualificação dos artistas. Para RIBEIRO<sup>145</sup> era necessário manter uma “média de qualidade aceitável” e para o embaixador EDUARDO DA COSTA FARIAS<sup>146</sup>, as contratações deveriam ter “valor

---

<sup>143</sup> Entrevista cf. nota 142, p.58.

<sup>144</sup> Idem.

<sup>145</sup> Idem.

<sup>146</sup> FARIAS, Eduardo da Costa. Entrevista pela internet em 28 mar.2012, concedida a Bruno Aragão Cardoso. Eduardo Farias era Segundo Secretário na época estudada e hoje é Cônsul Geral em Los Angeles.

de divulgação para a cultura brasileira”. O embaixador JAYME VILLA LOBOS<sup>147</sup> salienta que “não havia critérios expressos para o engajamento de artistas”.

Ao escolher artistas não “consagrados”, a Divisão de Difusão Cultural estava mudando o rumo da diplomacia cultural que até pouco tempo contratava com mais intensidade nomes “elitizados” como membros da Academia Brasileira de Letras e cantores de ópera. Exemplo dessa nova direção foi o coletivo levado a Bienal de Veneza de 1978 sob a curadoria de Lélia Coelho Frota (as bienais eram apoiadas pela DDC independentemente do continente onde fossem realizadas). Um dos artistas patrocinados foi o pintor Luiz Áquila que posteriormente torna-se a “figura central da Geração 80 do Parque Lage” (RIBEIRO<sup>148</sup>). Esse reconhecimento posterior, o que revela um critério na hora da escolha, foi visto em outros patrocinados pela DDC como o *Stagium* que naquela época era um grupo iniciante.

A escolha dos artistas era feita através do contato com críticos, curadores, jornalistas, artistas, e contava com ajuda da equipe da Funarte. Essa junção de esforços era necessária, pois “não era fácil escolher naqueles tempos sem Internet” (RIBEIRO<sup>149</sup>).

Essa ação cultural era desempenhada pela Divisão de Difusão Cultural (DDC) que era subordinado ao Departamento Cultural<sup>150</sup> do Itamaraty que também era formado na década de 70 pela Divisão de Cooperação Intelectual e Divisão de Cooperação Técnica. A DDC, por sua vez, possuía uma estrutura interna já que era formado por sete setores: música popular, música erudita, artes plásticas, literatura, cinema, esporte e temas variados. Neste setor estava tudo aquilo que não se encaixava nos outros setores. Essa divisão não era, porém tão rígida, pois as reuniões com as chefias eram geralmente feitas em conjunto o que permitia aos diplomatas conhecerem os outros setores e eventualmente, cobrir um colega de outro setor que estivesse de férias ou em serviço no exterior (RIBEIRO<sup>151</sup>).

Em 1979, havia pelo menos 10 funcionários na DDC, sendo cinco diplomatas. Estes eram Celso Amorim, o chefe; Edgard Ribeiro, o subchefe; Eduardo Farias; Maria de Lourdes (responsável pela literatura) e José Carlos (responsável pelo esporte e temas

<sup>147</sup> VILLA LOBOS, Jayme. Entrevista pela internet em 06 jun. 2012 concedida a Bruno Aragão Cardoso. Jayme Villa Lobos foi o chefe da DDC entre 1980 e 1983.

<sup>148</sup> Entrevista cf. nota 142, p.58.

<sup>149</sup> Idem.

<sup>150</sup> Atualmente, o Departamento Cultural é formado por seis divisões: Promoção da Língua Portuguesa, Operação de Difusão Cultural, Acordos e Assuntos Multilaterais, Promoção do Audiovisual e Coordenação de Divulgação. In: mre.gov.br. Acesso: 29 mai. 2012.

<sup>151</sup> Entrevista cf. nota 142, p.58.

variados). Amorim e Ribeiro cuidavam em conjunto das áreas de artes plásticas e cinema, e quando necessário, eram auxiliados por Farias. Fora do quadro diplomático havia um professor da UnB que cuidava da área de música erudita, Carlos Elias, figura importante das rodas de choro em Brasília, que coordenava as ações na MPB e pelo menos três assistentes que desempenhavam o papel de secretária. “Nessa época, a DDC andou a mil e operou em bom ritmo por uns dois ou três anos. E depois vieram vacas mais magras, sobretudo quando Celso foi convidado a dirigir a Embrafilme e deixou a DDC” (RIBEIRO<sup>152</sup>). No período em que VILLA LOBOS assumiu a chefia da DDC entre 1980 e 1980, a estrutura era mais compacta. “Além do chefe (um diplomata), havia um diplomata chefe-substituto e um ou dois funcionários administrativos” (VILLA LOBOS<sup>153</sup>).

O Departamento Cultural possuía um orçamento fixo. J. VILLA LOBOS<sup>154</sup> diz que o “orçamento do DC era geralmente escasso, embora a cada fim de ano fossem feitas projeções otimistas para as atividades culturais do ano seguinte”. Esse orçamento era “subdividido em rubricas específicas, cabendo a DDC, uma ou mais rubricas” (RIBEIRO<sup>155</sup>). Esse orçamento permitia a DDC executar suas tarefas que eram feitas em conjunto com as embaixadas. A DDC, atualmente Divisão de Operações de Difusão Cultural, correspondia com as embaixadas e consulados que segundo RIBEIRO<sup>156</sup> “executavam as instruções que emanavam da Secretaria de Estado, ou seja, do Itamaraty”.

A ação cultural do Itamaraty não se restringiu à área artística. EDGARD RIBEIRO (2011:31) aponta que o ensino do idioma português no exterior, intercâmbio de estudantes e “apoio a projetos de cooperação técnica e intelectual” também fazem parte do rol das ações culturais do MRE que devem seguir o pressuposto da reciprocidade. Essa tarefa era desempenhada pela Divisão de Cooperação Intelectual que, entre outras atribuições, era responsável pelo contato com a Unesco. A Diplomacia Cultural, além de querer divulgar a cultura de seu país em outras vizinhanças deve procurar receber em sua casa os vizinhos, pois se a divulgação for unilateral, criar-se-á um estado de “auto-hipnose” (RIBEIRO 2011:31).

---

<sup>152</sup> Idem. RIBEIRO não se lembrou do nome e do sobrenome de todos os envolvidos.

<sup>153</sup> Entrevista cf. nota 147, p.59

<sup>154</sup> Idem

<sup>155</sup> Entrevista cf. nota 142, p.58.

<sup>156</sup> Idem.

Além desse cuidado, o país a ser visitado deve ser consultado para saber se há interesse para receber um determinado artista. A viagem não deve ser patrocinada unicamente pelo fato de haver disponibilidade por parte do patrocinado. Nessa sondagem, a opinião de intelectuais e artistas locais deve ser relevada (RIBEIRO 2011:112). Se essa verificação fosse feita por parte do Itamaraty, a viagem de Renato Andrade a Cabo Verde não precisaria ser cancelada. Outro ponto destacado por RIBEIRO (2011:111) foi a necessidade de conseguir patrocinadores locais para ajudar a pagar as despesas da viagem, pois há “alto custo e baixo retorno” financeiro. Várias viagens de Renato Andrade foram custeadas por esse tipo de patrocinador e algumas delas foram canceladas por não haver patrocínio local. RIBEIRO<sup>157</sup> pondera que conseguir esse tipo de patrocinador era mais fácil nos países mais prósperos economicamente e era facilitado pela presença de empresas brasileiras no país onde seria realizada uma turnê. Exemplo disso foi a apresentação de Renato Andrade na Mauritânia onde a Mendes Júnior executava uma obra.

Os destinos dessas viagens estavam também atrelados às vontades político econômicas do país. Em 1987, foi celebrado o Ajuste Tripartite que foi um acordo entre os Ministérios das Relações Exteriores, Educação e Cultura para estreitar ações entre eles. Foi produzido um documento chamado “Política Cultural Brasileira no Exterior” que afirmou “que os centros receptores prioritários da ação cultural são a América Latina e a África, a que seguem os Estados Unidos, a Europa, e por fim, o Oriente Médio e a Ásia”. Essa definição de prioridades reflete um “interesse político regional mais imediato”. O autor pondera que os países mais desenvolvidos não deveriam ser relegados a segundo plano, pois nesse lugares, o Brasil, através da diplomacia cultural, poderia tentar resolver assuntos como “dependência tecnológica” e “guerra tarifária”. Apesar desse esforço, esse Ajuste não produziu resultados significativos (RIBEIRO 2011:47). Interessante observar que Renato Andrade em 1978 viajou para os EUA, e no ano seguinte para a América Central e logo depois para a África.

As “tournée” eram organizadas de modo a maximizar custos, ou seja, por regiões e sempre dentro das prioridades de nossa política externa (América do Sul; demais países da América Latina; países Africanos de língua comum; países selecionados da Europa) RIBEIRO<sup>158</sup>.

---

<sup>157</sup>Entrevista cf. nota 142, p.58.

<sup>158</sup>Idem.

Havia também ações mais pontuais. A DDC, por exemplo, “foi incumbida de organizar vários eventos culturais nas capitais de países onde Figueiredo esteve em visita oficial (Paraguai, Argentina, Estados Unidos, Portugal, França)”. A DDC recebeu verba extra da Presidência da República para realizar tais eventos que envolviam “artes plásticas, música, livros e exposições”. O embaixador diz que o declínio da ditadura foi mudando lentamente a concepção dos “mentores da linha dura” que viam a diplomacia cultural como “campo minado de subversivos”. Esta adquiriu, na avaliação dele, “certa importância” no governo Figueiredo (VILLA LOBOS<sup>159</sup>).

RIBEIRO (2011:33) aponta a diferença entre Diplomacia Cultural e Relações Internacionais Culturais para mostrar algumas causas não tão aparentes assim dessas ações no âmbito da cultura. As Relações Internacionais Culturais objetivam aproximar os povos e aumentar o conhecimento entre eles. A Diplomacia Cultural usa a cultura para promover objetivos de um país nas áreas políticas, comerciais, econômicas e culturais. “As culturas brasileiras devem constituir matérias prima para a aceleração de nossos processos de aproximação bilateral, regional e internacional com outros povos e seus governos” (RIBEIRO 2011:26).

Além dessas aproximações, a Diplomacia pode se envolver também com a cooperação técnica e a manutenção da Paz. O autor salienta que a diplomacia cultural deve ser pensada sempre “em muito longo prazo” (RIBEIRO 2011:121).

Apesar desse tempo dilatado, as trocas promovidas pelas culturas aumentam a compreensão e conseqüentemente reduzem os estereótipos. Isso ajudaria a criar um ambiente pacífico entre os países envolvidos (RIBEIRO 2011:34).

Além de motivos pacificadores, a cultura pode ser usada para facilitar a criação de políticas bilaterais, pois “o poderio econômico ou militar tende a intimidar, a cultura seduz” (RIBEIRO 2011:37). Os efeitos dessa sedução são a longo prazo. Um exemplo de aproximação através da cultura se deu na Venezuela. O Governo Britânico organizou uma exposição do escultor Henry Moore em Caracas em 1983, meses após o fim da Guerra das Malvinas que coincidiu com o bicentenário de nascimento do Bolívar. Essa exposição ajudou a amenizar a insatisfação contra a Grã Bretanha por causa da guerra o que facilitaria a criação de acordos entre os países (JM MITCHELL<sup>160</sup> *apud* RIBEIRO 2011:37). RIBEIRO<sup>161</sup> diz que a presença de artistas brasileiros que foram a Cuba, por

---

<sup>159</sup> Entrevista cf. nota 147, p59.

<sup>160</sup> MITCHELL, JM. *International Cultural Relations*. Londres: Allen & Unwin, 1986.

<sup>161</sup> Entrevista cf. nota 146, p55.

conta própria, durante o regime militar, “azeitou as relações, até o momento em que elas puderam se tornar oficiais”.

A cultura também pode ser usada para elevar as vendas de um país. A cultura ajuda a criar “uma sensação de familiaridade” no público em relação a “produtos, bens, serviços e alternativas turísticas” (RIBEIRO 2011:40). “O Brasil não se pode dar ao luxo de contar unicamente com a qualidade de seus produtos, por mais embalados que sejam. Uma coordenação comércio/cultura pode e deve ser levada a efeito” (RIBEIRO 2011:40). Exemplo claro disso foi a realização do Ano do Brasil na França em 2005 que envolveu por volta de “2.500 artistas e intelectuais brasileiros”. Neste projeto foram realizadas “104 exposições de artes plásticas”, “318 apresentações musicais” e “1.298” projeções de “430 filmes”, além de outros eventos. Esse evento foi realizado durante nove meses nas maiores cidades francesas e algumas de suas principais consequências foram à criação de cursos de realidade brasileira em universidades daquele país, e o aumento do número de turistas franceses no Brasil que gastaram neste país “55 milhões” de dólares (RUI AMARAL<sup>162</sup> *apud* RIBEIRO 2011:41).

Outra relação desempenhada pela Diplomacia Cultural seria facilitar a cooperação técnica entre países. O interesse pela ciência de um país aumenta na medida em que sua cultura é conhecida pela “comunidade científica internacional” (RIBEIRO 2011:41).

Essas funções exercidas pela cultura fazem dela o “terceiro pilar da política externa” (WILLY BRANDT<sup>163</sup> *apud* RIBEIRO 2011:51). Ela é, portanto “parte fundamental de todo o processo de desenvolvimento do país” (RIBEIRO 2011:48). Cientes dessa importância, as potências mundiais investem na difusão cultural no exterior. Entre 1986 e 1987, a França investiu nesse setor, 1,2 bilhões de dólares; a Alemanha, 996 milhões; Japão, 510 milhões e Grã Bretanha, 370 milhões (Parlamento Britânico<sup>164</sup> *apud* RIBEIRO 2011:90). Nesse mesmo período, o Brasil investiu pouco mais de um milhão de dólares.

---

<sup>162</sup> AMARAL, Rui. *O ano do Brasil na França: um modelo de intercâmbio cultural*. Brasília: 2007. Tese, Centro Altos Estudos (CAE), Instituto Rio Branco.

<sup>163</sup> W. BRANDT disse essa expressão em 1966 quando era ministro dos Negócios Estrangeiros da Alemanha.

<sup>164</sup> *Fourth report from Foreign Affairs Committee* do Parlamento Britânico.



Essa diferença orçamentária é consequência da pouca valorização da difusão cultural no exterior por parte do governo brasileiro, e da alta rotatividade nos cargos que coordenam essa área o que dificulta a realização de projetos (RIBEIRO 2011:89). Outra crítica tecida se refere às programações que “raramente” mostram toda a diversidade da cultura brasileira (RIBEIRO 2011:121).

EDGARD RIBEIRO escreveu sua obra em 1989, a relançou em 2011, e nessa nova edição reconhece o aumento de investimentos nessa área nos últimos anos, mas considera que o orçamento ainda está aquém da importância do Brasil (RIBEIRO 2011:87). É necessário, portanto uma mudança de valores. Enquanto a Diplomacia Cultural não

puder ser entendida como um instrumento que efetivamente viabilize a inserção externa do país e contribua para consolidar sua identidade (...) as programações culturais permanecerão reduzidas à categoria de pequena ferramenta de trabalho. E a elas serão dedicadas modestas prioridades políticas e, (...) limitados recursos financeiros e humanos (RIBEIRO 2011:121).

## **Cultura no contexto da Ditadura Militar**

### **Conselho Federal de Cultura**

O Conselho Federal de Cultura foi criado em 1966 para elaborar políticas públicas culturais para o Governo Federal Brasileiro e criar um Plano Nacional de Cultura (TATYANA MAIA 2010:163). Para melhor organizar as discussões, esse órgão foi dividido em quatro áreas: patrimônio histórico artístico nacional, letras, ciências humanas e artes. O CFC foi formado por 24 intelectuais que exerceram o papel de conselheiros cujo mandato podia durar de dois a seis anos. Affonso Arinos de Mello Franco, Ariano Suassuna, Gilberto Freyre, João Guimarães Rosa, Pedro Calmon, Rachel de Queiróz e Roberto Burle Marx foram alguns dos conselheiros do CFC (MAIA 2010:12).

O Conselho tinha muitos desafios pela frente tais como: falta de mão de obra especializada na área cultural, “inexistência de um aparelho burocrático específico e bem organizado desde a área federal até a municipal”, orçamento limitado e legislação obsoleta (MAIA 2010:170). Exemplo da limitação orçamentária é a cifra referente ao

ano de 1973, quando a cultura recebeu 0,16% do total do orçamento do governo federal (REIS<sup>165</sup> *apud* MAIA 2010:145).

Tais problemas não impediram o CFC de executar suas atividades. Entre 1967 e 1975, o conselho “promoveu convênios, financiou projetos, investiu na publicação de obras de referência sobre a cultura nacional e propôs importantes anteprojetos de lei para a institucionalização do setor cultural e reformulação de suas principais instituições” (MAIA 2010:144). Até 1978, o CFC inaugurou mais de 20 casas de cultura. Elas foram construídas pelo governo federal e seriam mantidas pelos municípios. Nessas casas, além de salas de cinema, teatro e concerto, havia promoção de seminários e festivais (MAIA 2010:165).

O CFC funcionou até 1990, mas foi “perdendo legitimidade e força política” desde a criação do Departamento de Ação Cultural em 1970 que redigiu a Política Nacional de Cultura em 1975 (MAIA 2010:17). Na criação da PNC, ao CFC coube apenas a homologação. Ao longo da década de 70, o CFC “perde o caráter executivo” na medida em que outros órgãos como Funarte e Concine vão sendo criados (MAIA 2010:173).

Essas políticas culturais do CFC também tiveram funções política e pedagógica.

Para os intelectuais do CFC, a elaboração de políticas culturais sistemáticas era fundamental para a preservação e divulgação do patrimônio cultural e memória nacional e, para os governos militares essa visão otimista e conservadora da cultura forneceria as bases da construção do civismo. Assim, o papel da cultura seria realçar os elementos que compõe a nação. A defesa da cultura foi considerada fundamental para a formação de cidadãos conscientes tanto do seu papel de devoção à pátria quanto da necessidade da solidariedade social (MAIA 2010:132).

Dentro dessa ideia, a devoção à pátria deveria ser ensinada aos cidadãos. Este ensino busca na história, literatura, folclore e patrimônio elementos definidores da nacionalidade. Essa tarefa educacional visa formar bons cidadãos que ajudarão na manutenção da ordem. Quem não cumpre esse ideal, será punido pelo Estado. Subversivo é aquele que não é cívico (MAIA 2010:178).

### **Política Nacional de Cultura: concepções e diretrizes**

A Política Nacional de Cultura foi lançada no governo Geisel em 1975 e orientou as ações do MEC até 1978. Os objetivos da PNC eram: conhecer a essência da

---

<sup>165</sup> REIS, Artur. *Boletim do CFC*. RJ: MEC, n 9, jan.-mar. 1973, p.13.

cultura brasileira, preservar os bens culturais, qualificar a mão de obra da área cultural, divulgar as manifestações populares, incentivar a criatividade e integrar a cultura ao desenvolvimento do Brasil (VANDERLI SILVA 2001:129-133<sup>166</sup>). Para alcançar esses objetivos, o governo deveria realizar: a) Acompanhamento do folclore e do artesanato para incentivar a criação, b) Incentivar o comércio e o financiamento de livros e promover a defesa dos direitos autorais, c) Promover um processo de “revalidação do patrimônio histórico científico brasileiro” para preservar os símbolos históricos brasileiros, d) Apoiar a produção, circulação e consumo teatral, e) Apoiar o cinema e fazê-lo mais competitivo f) “Estimular, difundir e proteger a obra (musical) do autor nacional” e proteger os direitos autorais, g) Apoiar a dança, promovendo uma “preservação dos símbolos gestuais e musicais da cultura nacional”, h) “Implementar as artes plásticas” através da criação de “Laboratórios de criatividade”, i) Divulgar a cultura nas mídias através de “produção cultural qualificada” (SILVA 2001:135-136).

Essas ações tinham como meta: a) “Preservar e defender bens culturais”, b) Incentivar potencial criativo, c) Promover pesquisas sobre homem brasileiro, d) Realizar festivais artísticos, e) “Valorizar museus”, f) Preservar arquivos, g) Realizar uma campanha de conscientização sobre esses bens culturais, h) Divulgar a cultura através de casas de espetáculo, mídia e conferências, i) Desenvolver nas escolas de ensino fundamental e médio educação cultural para formação de público, j) Realizar cursos de extensão e de curta duração, l) Concessão de bolsas de estudo, m) Inculir na juventude gosto pelas artes, n) Incentivar jovens para debates literários e artísticos, o) Divulgação da cultura através do turismo (SILVA 2001:137-139<sup>167</sup>).

O Ministério da Educação e Cultura não conseguiria sozinho concretizar todos os itens desse documento e por isso, delegou funções a outros ministérios, órgãos do governo federal, Estados, Municípios e universidades. Ao Conselho Federal de Cultura (CFC) cabia estimular o funcionamento das Casas de Cultura, divulgar a PNC entre outras atribuições. O Departamento de Assuntos Culturais (DAC) deveria “mobilizar recursos financeiros e intensificar programas”. A PNC reservou para as universidades várias funções tais como: a) realizar concursos artísticos, b) promover pesquisas para constituir acervos que devem ter reprografia, nas áreas de História, Arqueologia, Etnologia e Folclore, c) levantar documentação nas áreas de História, Arte e Ciência para entregar cópias a “instituições especializadas”, d) criar “centro de documentação

---

<sup>166</sup> Política Nacional de Cultura. Brasília: Departamento de Documentação e Divulgação/MEC, 1975.

<sup>167</sup> Idem.

iconográfica”, e) criar cursos de extensão para aprimorar os “especialistas das diversas áreas da cultura”, f) criar cursos de “formação universitária” para profissionalizar produtores e técnicos do teatro e cinema.

Aos Estados e Municípios deveriam criar planos de preservação dos bens naturais e culturais, realizarem eventos para divulgar “manifestações artísticas regionais”, incentivar “criatividade cultural” nas escolas, entre outras atribuições. Era função do Ministério das Relações Exteriores “divulgar a cultura brasileira no exterior”. Os outros ministérios deveriam ajudar a criar projetos culturais. A Secretaria de Planejamento da Presidência deveria participar “do cadastramento, preservação e valorização dos acervos notáveis e de valor cultural” (SILVA 2001 140-141<sup>168</sup>).

A real efetivação dessas políticas não foi analisada por SILVA (2001:171). O embaixador EDGARD RIBEIRO<sup>169</sup> diz que nada mudou na Diplomacia Cultural depois da publicação da PNC. Esta para ele, “consagrou o que evidentemente já vinha sendo feito pelo MRE desde 1945. (...) Os primeiros registros de um trabalho sistemático nessa área [diplomacia cultural] são do pós-guerra”. A primeira viagem de Renato Andrade foi realizada três anos após o lançamento da PNC. Talvez, esse documento não tenha contribuído em nada com as turnês de Renato.

Esse conjunto de ideias que originou esse documento foi criado pelos seguintes técnicos e assessores do ministro Nei Braga: Amália Lucy Geisel, Armando Mendes, Carlos Alberto Direito, Fernando Bueno, Manuel Diegues Júnior, Maurílio Avellar, Mônica Rector e Vicente Salles. O próprio Nei Braga também participou das discussões que resultaram na PNC que ao ser finalizada, ainda precisou ser aprovada pelo CFC para vigorar. Essa aprovação foi intermediada pelo Manuel Júnior que também era presidente do DAC (ISAURA GUIMARÃES *apud* SILVA 2001:142<sup>170</sup>).

Além de falar sobre o conteúdo da PNC, SILVA (2001) também analisou o contexto de produção. SÉRGIO MICELI<sup>171</sup> (*apud* SILVA 2001:110) diz que a PNC foi lançada no contexto do processo de abertura lenta, gradual e segura da política. A cultura também estava sendo aberta à participação da sociedade civil, e prova disso seria o exercício do cargo de presidente da Embrafilme pelo cineasta Roberto Farias que, anos mais tarde, em 1982, dirigiu *Pra frente, Brasil*, filme que abordou a tortura durante

<sup>168</sup> Política Nacional de Cultura. Brasília: Departamento de Documentação e Divulgação/MEC, 1975.

<sup>169</sup> Entrevista cf. nota 142, p.58.

<sup>170</sup> GUIMARÃES, Isaura Botelho. *Crônicas de uma instituição Funarte*. SP: 1996. Tese, USP.

<sup>171</sup> In: MICELI, S (org.) *Estado e Cultura*. SP: Difel, 1984,

a ditadura militar brasileira<sup>172</sup>. Em nenhuma hipótese, pessoas como ele, participariam das políticas oficiais no início da ditadura (MICELI *apud* SILVA 2001:201).

Nesse contexto de abertura, a PNC seria uma “tentativa de legitimar ações do governo” (SILVA 2001:201). Além disso, a PNC também poderia tentar:

Ocultar autoritarismo, recompor base de sustentação através da adesão da classe média, conquistar opinião pública, sobretudo a da classe artística e intelectual, reformar sociedade através de valores e comportamentos através da cultura, ou [seria uma] soma complexa de todos os fatores (SILVA 2001:159).

O planejamento que há na PNC que englobou divisão de tarefas entre os entes federativos, reconhecimento de objetivos a serem alcançados e na postulação de metas a serem realizadas, revela uma das influências exercidas pela Doutrina de Segurança Nacional da Escola Superior de Guerra (ESG) na PNC.

A ESG foi fundada em 1949 por ordem do presidente Eurico Dutra para inicialmente ministrar o curso de Alto Comando, mas em pouco tempo, a ESG se ocupou de criar a Doutrina de Segurança Nacional que foi definida como um “método de racionalização da ação política do Estado” que seria um “instrumento para analisar as conjunturas e elaborar planejamentos, baseado num conjunto de conhecimentos e amparados por valores éticos e morais”. O principal objetivo seria desenvolver o Brasil, preparar as elites para governarem o país e afastar a ameaça comunista (SILVA 2001:173).

Outra influência da ESG na PNC é a presença das diretrizes de Segurança e Desenvolvimento em seu texto. Para a ESG,

A vida de uma nação consiste, sobretudo em manter os valores tradicionais gerando objetivos de conservação, equilíbrio e ordem contidos no conceito de segurança. Por outro lado, há que se atualizar renovar e inovar valores, o que se traduz em objetivos de engrandecimento e aprimoramento da nação como um todo e de cada indivíduo, o que se contem no conceito de desenvolvimento (ESG *apud* SILVA<sup>173</sup> 2001:188-189).

Na PNC, a cultura é vista como uma das engrenagens do desenvolvimento do país na medida em que qualifica as pessoas que atuarão nesse processo de desenvolvimento que conduzirá o país ao rol das potências mundiais. Para ocupar esse lugar, o Brasil deve ter “personalidade forte e influente” que é resultado da preservação

---

<sup>172</sup> [http://pt.wikipedia.org/wiki/Pra\\_frente\\_Brasil](http://pt.wikipedia.org/wiki/Pra_frente_Brasil). Acesso em 31 out. 2011.

<sup>173</sup> ESG. *Fundamentos da Doutrina*, RJ, ESG, 1981.

dos seus patrimônios culturais (SILVA<sup>174</sup> 2001:189). A ESG atribui à cultura um “caráter instrumental” que é partilhado pela PNC. A cultura contribui para a “formação dos homens, transmitindo-lhes os valores, os princípios éticos, os padrões de comportamento, as formas de pensar, agir e sentir, da sociedade à qual pertencem” (SILVA 2001:190). A PNC queria fazer da cultura um meio de integrar com harmonia as pessoas a sociedade (SILVA 2001:125). Esses homens vivem em sociedade, e nela devem agir para juntos construir o “Bem Comum” que é algo almejado tanto pela Doutrina quanto pela PNC. Na PNC, não são citados nomes de indivíduos, apenas fala-se homem. Isso seria uma tentativa de omitir as disparidades político econômico sociais que existem na sociedade brasileira (SILVA 2001:127).

Além de comentar sobre a influência exercida pela Doutrina da ESG na PNC, SILVA (2001:126<sup>175</sup>) chama a atenção para como a PNC definiu a cultura brasileira. Esta “decorre do sincretismo de diferentes manifestações que hoje podemos identificar como caracteristicamente brasileiras, traduzindo-se num sentido que, embora nacional, tem peculiaridades regionais” (PNC *apud* ORTIZ 1985:93). Para o autor, esta “unidade na diversidade” ignora as relações de poder na cultura. Essa diversidade seria como a senzala foi vista por Gilberto Freyre: não como oposição, mas como complemento à casa grande (ORTIZ 1985:94).

Nada unifica um candomblé, um reisado, uma folia de reis, uma cavallhada, a não ser um discurso que se sobrepõe à realidade social. Memória nacional e identidade nacional são construções de segunda ordem que dissolvem a heterogeneidade da cultura popular na univocidade do discurso ideológico. (...) O Estado é esta totalidade que transcende e integra os elementos concretos da realidade social, ele delimita o quadro de construção da identidade nacional (ORTIZ 1985:138).

Para o autor, essa construção é feita pelos discursos dos intelectuais que podem ser chamados de “mediadores do simbólico”, na medida em que ligam o “particular ao universal” (ORTIZ 1985:139). Essa tentativa de ligação construída no regime busca fazer do Brasil ser um todo coeso e harmônico. Essa união pode ser vista também nas propagandas feitas pelo regime que reuniram o rural e o urbano, a tradição e modernidade para mostrar a conciliação que havia no Brasil que estava se desenvolvendo. Esse tipo de propaganda que reúne extremos como “barroco mineiro, (...) torres de telecomunicações da Embratel, (...) operário (...), caipira”, ainda é usada hoje em programas televisivos de partidos políticos e peças publicitárias usadas para

---

<sup>174</sup> Política Nacional de Cultura. Brasília: Departamento de Documentação e Divulgação/MEC, 1975.

<sup>175</sup> PNC, 1975.

fins turísticos com o intuito de representar uma síntese do Brasil (CARLOS FICO<sup>176</sup> *apud* SILVA 2001:169).

As visões de um Brasil como um país grandioso, repleto de riquezas naturais e destinado a um futuro brilhante, habitado por um povo essencialmente bom, pacífico, ordeiro e otimista, e da cultura brasileira como uma combinação rara, peculiar e não conflituosa de várias influências, foram habilmente incorporadas tanto pela propaganda oficial do período, quanto pela política de cultura do governo Geisel (SILVA 2001 151-152).

Valores utilizados por essa propaganda como elogios à mistura racial, ao trabalho e a personalidade do povo, e a ideia do Brasil ser sustentado por cooperação e coesão foram “matrizes ideológicas do Estado Novo que foram retrabalhadas pela ditadura” (FICO *apud* SILVA 2001:127). Esse reaproveitamento “situava o regime militar como o próprio meio de acesso, como o garantidor de tal configuração civilizacional prenunciada no passado e construída no presente” (FICO 1997:108).

Exemplo desse reaproveitamento foi retratado pela campanha “Este é um país que vai para frente”, na qual eram exibidos mensalmente oito filmes na televisão e no cinema. No cinema, três filmes por sessão eram projetados, e na TV eram transmitidos 10 minutos por dia. Nessa campanha também foram distribuídos cinco mil discos a 800 estações radiofônicas (FICO 1997:109).

Em um dos filmes exibidos, havia sete crianças de mãos dadas: um negro, um oriental, um índio com um macaco no ombro, um caipira, um louro e duas meninas. Todas elas brincam em uma cidade do interior e no final do filme, elas são envoltas por um mapa brasileiro. Em um determinado quadro, é exibida a frase: “Este é um país que vai para frente”, atrás da qual há uma gaiivota de asas abertas (FICO 1997:127).

Essa campanha fazia parte do Plano de Comunicação elaborado em 1976 que pretendia engendrar uma atmosfera de “esperança e otimismo” e ressaltar a “coesão e patriotismo” entre os brasileiros (TOLEDO CAMARGO<sup>177</sup> *apud* FICO 1997:108). Toledo Camargo presidiu a ARP que foi criada na gestão de Geisel para internamente, ser fonte de otimismo e prestar serviços de utilidade pública, e externamente, “zelar para que a imagem do Brasil seja fiel à realidade” (CASTELO BRANCO<sup>178</sup> *apud* FICO 1997:107).

---

<sup>176</sup> FICO, C. *Reinventando o otimismo*. RJ: Ed. FGV, 1997.

<sup>177</sup> Jornal do Brasil: RJ, *ARP divulga Plano de Comunicação*, 17 mar. 1976. Primeiro caderno, p.5.

<sup>178</sup> CASTELO BRANCO, Carlos. *A verdade e a imagem*. Jornal do Brasil: RJ, 17 jun.1977. Primeiro caderno, p.2.

Renato Andrade e seu instrumento foram considerados como elementos importantes do folclore brasileiro por uma nota da embaixada brasileira em Los Angeles e o músico talvez levasse esse abraço fraternal mostrado na propaganda aos países por onde visitou, na medida em havia a princípio uma reunião das músicas regionais brasileiras em seu repertório.

Essas ideias foram divulgadas pelas propagandas e pelas políticas culturais do regime militar. A propaganda feita pela ditadura militar através de seus órgãos oficiais como a Assessoria Especial de Relações Públicas (Aerp) e a Assessoria de Relações Públicas (ARP) tinha um caráter “impessoal” e tentava ser vista como de “utilidade pública” (CARLOS FICO 1997:97). Essa impessoalidade contrastava com a elevação da imagem de Getúlio Vargas promovida pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (Dip) durante o Estado Novo. Essa nova abordagem era uma maneira de tentar afastar a imagem da ditadura militar das experiências totalitárias fascistas (FICO 1997:92).

Toda essa propaganda tinha um caráter pedagógico na medida em que o regime considerava a população como “deseducada, despreparada e carente” (FICO *apud* SILVA 2001:134). Cuidar dos idosos, não sujar as ruas, tomar vacinas, não desperdiçar água, entre outros valores deveriam ser ensinados para o povo pelos militares que julgavam ter “autoridade moral” para realizar tal tarefa (FICO 1997:133-34). Os militares se viam como formadores de cidadania. Essa tarefa era reflexo de “uma certa superioridade” que os militares acreditavam ter em relação aos civis (FICO *apud* SILVA 2001:145). Essa carência do povo justificava, na avaliação dos militares, entre outros, o fato das eleições serem indiretas (FICO 1997:136).

A propaganda não queria “entorpecer a consciência, [mas] fazer o indivíduo participar e divulgar os “valores essenciais da ditadura” (MARIA RESENDE *apud* SILVA 2001:124)<sup>179</sup>. Alguns desses valores seriam: “ordem, disciplina, conciliação, harmonia, equilíbrio, respeito à autoridade, dedicação ao trabalho e não contestação” (SILVA 2001:125). Para JOSÉ ALFREDO GURGEL (*apud* SILVA<sup>180</sup>125:2001), o regime desejava acrescentar os objetivos nacionais aos valores individuais.

A cultura seria, portanto uma ferramenta para “fortalecer a identidade nacional, o sentimento de nacionalidade, a coesão social, e para a construção de um consenso em

---

<sup>179</sup> RESENDE, M.J. *A ditadura militar no Brasil: repressão à pretensão a legitimidade*. SP: 1996. Tese (Doutorado em Sociologia), USP.

<sup>180</sup> GURGEL, J.A. *Segurança e democracia: uma reflexão política sobre a Doutrina da Escola Superior de Guerra*. RJ: José Olympio, 1975.



torno dos objetivos do governo” (SILVA 2001:200). Esse consenso deveria durar mesmo após o término do regime (SILVA 2001:143).

### **Funarte**

A Funarte começou a operar em março de 1976 e pretendia manter os recursos e a agilidade do Programa de Ação Cultural e ser o “braço executivo” da Política Nacional de Cultura (ISAURA BOTELHO 2001:63). Suas atribuições eram:

- a) formular, coordenar e executar programas de incentivo às manifestações artísticas; b) apoiar a preservação dos valores culturais caracterizados nas manifestações artísticas e tradicionais, representativas da personalidade do povo brasileiro; c) apoiar as instituições culturais oficiais ou provadas que visem ao desenvolvimento artístico nacional. (FUNARTE<sup>181</sup> *apud* BOTELHO 2001:63)

Inicialmente apenas três áreas foram controladas pela Funarte: música, artes plástica, e dois anos depois de sua fundação, o folclore. A Funarte no seu começo foi composta por jovens que eram ligados às humanidades e artes (BOTELHO 2001:66).

Na área de música foram realizados vários projetos internos como Campeonato de Bandas, Inventário Nacional de Música de Bandas, estímulo ao aperfeiçoamento da indústria nacional de instrumentos musicais, entre outros (BOTELHO 2001:73). Além desses projetos internos em cada área, a Funarte também financiava projetos de instituições de todos os lugares do país. (BOTELHO 2001:74). Todas essas ações realizadas pela Funarte e pelos outros órgãos do Ministério da Educação e Cultura fizeram do governo federal, o “grande mecenas da cultura brasileira nos anos 70” (HOLANDA<sup>182</sup> *apud* MICELI *apud* 1984:99).

Todo esse crescimento do setor cultural estatal foi mudando de objetivo político no decorrer da ditadura. Antes havia uma “relação direta entre o cuidado com os “bens simbólicos” e as necessidades do projeto político do governo” (BOTELHO 2001:41). Exemplo disso seria a criação da Embrafilme em 1969 para ajudar a mudar a imagem do Brasil no exterior. Essa função não era cumprida integralmente, pois “a ideia de que cultura apoiada pelas instituições refletiria mecanicamente a política do governo,

---

<sup>181</sup> FUNARTE. *Relatório de atividades 1976-78*. RJ: Funarte, 1979.

<sup>182</sup> HOLANDA, H. *Impressões de viagem CPC, vanguarda, desbunde: 1960/70*. SP: Ed. Brasiliense, 1980.

pressupõem uma organicidade e um planejamento que a prática demonstrou inexistir” (BOTELHO 2001:41).

A partir de 1975, a preocupação era outra. Para Roberto Parreira, diretor da Funarte, a grande diretriz da instituição era lutar contra a desfiguração da cultura brasileira que estava testemunhando o crescimento da indústria cultural (BOTELHO 2001:68). A autora afirma sem discorrer sobre o assunto que dentre todos esses investimentos no setor cultural, o principal foi “a construção de um sistema de poder através da mídia eletrônica” (BOTELHO 2001:44).

### **Breves considerações sobre a Censura**

A Ditadura Militar tanto promoveu quanto censurou a cultura. Nas próximas linhas, serão feitos alguns comentários sobre a ação censória da Ditadura.

O embasamento jurídico da censura promovida pela Ditadura Militar encontrou respaldo no Decreto 20.493, do ano de 1946, que criou o Serviço de Censura a Diversões Públicas (AMILTON SOUZA 2010:64). Esse decreto tentava proteger a coletividade, os bons costumes, o exército e fazia uso da censura prévia. Era uma censura muito mais “moral” do que “política” (SOUZA 2010:272).

Esse decreto foi a base da censura durante a ditadura que de acordo com as suas necessidades, ia alterando a legislação (BERG<sup>183</sup> *apud* SOUZA 2010:64). Exemplo de uma das modificações feitas foi o Decreto 56.510 de 1965 que discorreu sobre a função do Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP) que era constituído por Secretaria, Seção de Censura, Seção de Fiscalização e Arquivo. A Seção de Censura, por sua vez, era formada pela Turma de Censura Cinematográfica e Turma de Censura ao Teatro e Congêneres (SOUZA 2010:68-69). Em 1968, foi criado o Conselho de Censura, mas que só foi implantado só em 1979 com a função de rever as decisões do Diretor Geral da Polícia Federal sobre a censura (KUSHNIR<sup>184</sup> *apud* SOUZA 2010:85).

---

<sup>183</sup> BERG, Creusa. *Mecanismos do silêncio: expressões artísticas e censura no regime militar (1964-1985)*. São Carlos: Ed UFSCar, 2002.

<sup>184</sup> KUSHINIR, Beatriz. *Cães de guarda. Jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988*. SP: Boitempo, 2004.

Em 1972, o SCPC foi transformado em Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), (SOUZA 2010:73).

A partir de 1968, os interessados em ocupar o cargo de técnico de censura deveriam fazer concurso público. Para participar desse concurso, o candidato deveria ser graduado em Jornalismo, Direito, Pedagogia, Ciências Sociais, Filosofia ou Psicologia (BERG<sup>185</sup> *apud* SOUZA 2010:86). Uma candidata a esse cargo foi Odette Martins Lanzotti que já trabalhava na Polícia Federal e exerceu o cargo de censora entre 1966 e 1980. Para ela, a estrutura governamental diminuía a participação dos censores. “Os censores tinham que defender o seu dia a dia, eram funcionários que estavam recebendo ordens”. Em outra passagem, ela revela, com convicção, uma das funções do seu trabalho. “Se houvesse censura hoje, os costumes não seriam tão devassos” (SOUZA<sup>186</sup> 2010:93-99).

Essa moralidade era a base das cobranças feitas pela sociedade civil para a censura endurecer sua prática. Um exemplo desse pedido de endurecimento foi feito por Chacrinha em 1974 contra a banda Secos e Molhados. Para Chacrinha, o conjunto era “rebolativo, erótico e bichânico” (ARAÚJO<sup>187</sup> *apud* SOUZA 2010:97). Além da homossexualidade, a religião era outro motivo para se criticar a censura que, por exemplo, recebeu várias cartas criticando a liberação da música *Minha História*, versão criada por Chico Buarque da canção *Jesùbambino* composta por Lucio Dalla, em 1943, que conta a história de uma prostitua que batiza seu filho com o nome de Jesus (MULLER<sup>188</sup> *apud* Souza 2010:95).

Além das cobranças da sociedade civil, havia os pedidos de outros setores da ditadura militar pra endurecer a censura. Exemplo disso está na conversa do ministro da Justiça (nesse trecho não há referência ao nome desse político) que pediu um conselho ao senador Dinarte Mariz que sugeriu a prisão do escritor Rubem Fonseca (FAGUNDES *apud* GARCIA<sup>189</sup> *apud* SOUZA 2010:95).

---

<sup>185</sup> BERG, Creusa. *Mecanismos do silêncio: expressões artísticas e censura no regime militar* (1964-1985). São Carlos: Ed UFSCar, 2002.

<sup>186</sup> In: [www.censuramusical.com.br](http://www.censuramusical.com.br)

<sup>187</sup> ARAÚJO, Paulo César de. *Eu não sou cachorro não*. Música popular e ditadura militar. RJ: Record, 2007.

<sup>188</sup> In: [www.censuramusical.com.br](http://www.censuramusical.com.br)

<sup>189</sup> GARCIA, Miliandre. “Ou vocês mudam ou acabam”: teatro e censura na ditadura militar (1964-1985). Rio de Janeiro: 2008. Tese (Doutorado em História Social), UFRJ.

A censura também agia nas apresentações e produções artísticas. Desligar microfones durante shows era uma prática recorrente. Alguns artistas tinham que realizar uma apresentação exclusiva para os censores usando todos os recursos que seriam utilizados durante a apresentação (SOUZA 2010:103-104). Outra estratégia da censura era averiguar discos já fabricados, mesmo após a liberação das músicas, para verificar se não havia nenhuma alteração fonética (JOÃO CHAVES<sup>190</sup> *apud* SOUZA 2010:93).

Toda essa perseguição tinha a função de combater aquilo que foi chamado pela Ditadura de guerra psicológica que era, na avaliação do regime, realizada por aqueles que eram considerados como subversivos. Guerra psicológica era vista como o “(...) emprego (...) de ações (...) com o intuito de influenciar ou provocar opiniões, emoções, atitudes e comportamentos (...) contra a consecução dos objetivos nacionais” (RODRIGUES, MONTEIRO & GARCIA<sup>191</sup> *apud* SOUZA 2010:109).

### **Crescimento do setor cultural durante os anos 70**

O mercado cultural brasileiro durante a ditadura além de adquirir uma dimensão nacional que nunca tivera, ampliou-se muitíssimo. Em 1975, o Brasil já ocupava a nona e quinta posições do ranking mundial nos mercados de televisão e de discos. Em 1976, o Brasil, na área de publicidade, já era o sexto maior mercado no mundo (RENATO ORTIZ 1985:84).

Essa participação significativa na área de entretenimento pode ser mensurada pelo volume do comércio de discos e televisores. Entre os anos de 1972 e 1979, a venda de LPs no Brasil subiu de 11,7 para 39,2 milhões de unidades; a de compactos simples aumentou de 9,9 para 12,6 milhões; a de compacto duplo, de 2,5 para 5,8 milhões; e a de fitas, de 1,0 para 8,4 milhões. Obviamente, se mais discos foram comercializados, mais toca discos foram vendidos. Entre 1968 e 1980, houve uma elevação de 813% nas vendas desse produto (ORTIZ<sup>192</sup> 1988:127). A população brasileira também consumiu

---

<sup>190</sup> In: [www.censuramusical.com.br](http://www.censuramusical.com.br)

<sup>191</sup> RODRIGUES, Carlos; Monteiro, Vicente, e GARCIA, Wilson. (orgs). *Censura federal: leis, decretos leis, decretos, regulamentos*. Brasília: CR Editora, 1971.

<sup>192</sup> Associação Brasileira de Produtores de Discos e ABINEE, respectivamente.

mais aparelhos de televisão. Entre 1960 e 1970, o percentual de domicílios brasileiros que possuíam televisão aumentou de 9,5 para 40%. Nessa época já havia 45 emissoras de televisão no Brasil (THOMAS SKIDMORE<sup>193</sup> *apud* CELSO PACHECO JÚNIOR 2009:62). Houve também um aumento nas vendas de jornais. Entre 1960 e 1976, a tiragem dos jornais impressos diários aumentou de 3,95 milhões para 1,27 bilhões de exemplares (ORTIZ<sup>194</sup> 1985:86). A tiragem das revistas também cresceu bastante. Entre 1960 e 1975, as vendas passaram de 104 para 202 milhões de exemplares (THOMAS CORRÊA *apud* ORTIZ 1988:122<sup>195</sup>). Durante “os anos de chumbo”, além do aumento da comercialização desses bens de consumo, houve também a formação de grandes impérios na área da comunicação como a Rede Globo e a Editora Abril. “A consolidação da indústria cultural foi acompanhada ou mesmo promovida pela ampliação dos meios de comunicação. E pode ser entendida sobre dois prismas: um econômico e outro político” (PACHECO JÚNIOR 2009:62). O lado econômico foi o crescimento da economia brasileira na década de 1970 promovido pelo Milagre Econômico que permitiu a produção e o consumo desses bens. O lado político seria a possibilidade de transmitir à população brasileira o ideário da ditadura. Sem essa produção e o consumo desses bens, a propaganda seria menos abrangente e eficiente.

O regime autoritário além de se beneficiar e ao mesmo tempo controlar o crescimento dos meios de comunicação e da indústria cultural, foi criando um aparelho estatal na área da cultura para se fortalecer. “Seria ingenuidade pensar que a sobrevivência da ditadura militar por mais de duas décadas se deveu única e exclusivamente ao uso da força” (ADRIANNA SETEMY<sup>196</sup> *apud* PACHECO JÚNIOR 2009:39).

Em 1965, foi criada a Embratel. Em 1966, foram fundados o Conselho Federal de Cultura, o Conselho Nacional de Turismo, a Embratur e o Instituto Nacional de Cinema. Em 1968, foi criada a Assessoria Especial de Relações Públicas (AERP) com intuito de construir a imagem do Brasil perante os brasileiros. Profissionais de várias áreas como psicologia, jornalismo e sociologia, trabalharam nesse órgão e criaram músicas e slogans como “Brasil, conte comigo” e “Você constrói o Brasil” para associar

<sup>193</sup> SKIDMORE, Thomas. *Brasil de Castelo a Tancredo*. 8ª ed. Tradução Mário Salviano Silva. Paz e Terra. Rio de Janeiro, 1988.

<sup>194</sup> IBGE.

<sup>195</sup> Thomas Corrêa. Mercado de Revistas, “*Onde estamos para onde vamos*”, anuário brasileiro de propaganda 78/79.

<sup>196</sup> SETEMY, Adrianna C.L. *Censura moral na imprensa: o regime militar entre a repressão e a legitimação*. In: XXIV Simpósio Nacional de História, 2007, São Leopoldo. Anais do XXIV Simpósio Nacional de História, 2007.

o desenvolvimento econômico promovido pelo governo e a imagem do general Médici, às componentes da cultura como o futebol e a música popular (PACHECO JÚNIOR 2009:54). Em 1969, a Embrafilme foi fundada; em 1972, a Telebrás; em 1975, Funarte e Centro Nacional de Referência Cultural; em 1976, Concine e Radiobrás; em 1979, o Departamento de Assuntos Culturais se transforma em Secretaria de Assuntos Culturais e são inauguradas a Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e, a Fundação Pró Memória (RENATO ORTIZ 1985:86).

Percebe-se o esforço da ditadura para ampliar sua ação na área cultural que também foi simultaneamente alvo de censura. “No Estado de Segurança Nacional, não apenas o poder conferido pela cultura não é reprimido, mas é desenvolvido e plenamente utilizado. A única condição é que esse poder seja submisso ao Poder Nacional, com vistas à Segurança Nacional” (JOSEPH COMBLIN<sup>197</sup> *apud* ORTIZ 1985:83). A censura atinge somente os livros, peças teatrais, músicas e filmes que são considerados subversivos. A censura proíbe um filme, mas não o cinema (ORTIZ 1985:89).

Os censores não precisavam controlar todos os artistas, pois havia aqueles que elogiavam os feitos do regime como a dupla Tonico e Tinoco. Em canções como *Transamazônica*, *Sesquicentenário*, *Pra frente sertão* e *Bendito seja Mobraal*, Tonico e Tinoco “reafirmavam (...) os discursos, programas e projetos tocados pelos militares, ajudando em um processo de criação de uma consciência coletiva em apoio ao regime” (PACHECO JÚNIOR 2009:93). Exemplo dessa ajuda está na letra de *Pra frente sertão* onde um agricultor é chamado de “soldado sem farda” e a união promovida pelo governo é exaltada. Em *Sesquicentenário* que foi composta em 1972 em virtude dos 150 anos da independência brasileira, fala-se que há liberdade no Brasil, apesar da execução do AI-5 durante o governo Médici. Este depois de Getúlio Vargas foi o mais elogiado chefe do executivo pela música brasileira (PAULO CÉSAR ARAÚJO<sup>198</sup> *apud* FRANCISCO COUGO JUNIOR 2010:124). Um exemplo dessas homenagens foi a canção “*Presidente Médici*” composta por Teixeira que em um de seus versos diz que Médici “não perseguiu ninguém” (COUGO JUNIOR 2010:124).

Na avaliação de COUGO JUNIOR (2010:128), esses elogios não seriam tão somente expressão de concordância ideológica, mas sim retrato de uma época onde havia a crença no pleno desenvolvimento do país. Essa crença foi criada em parte pelas

<sup>197</sup> COMBLIN, Joseph. *A ideologia da Segurança Nacional*. RJ: Civilização brasileira, 1980, p. 239.

<sup>198</sup> ARAÚJO, Paulo César. *Eu não sou cachorro não*. RJ: Record, 2002.

propagandas oficiais do regime. Nesse contexto, Teixeira seria, portanto um “repórter musical” que noticia o que vê (NILDA JACKS<sup>199</sup> *apud* COUGO JUNIOR 2010:119). Indiscutivelmente, a Ditadura Militar promoveu a censura, o que obrigaria Teixeira a buscar outras fontes para suas matérias musicais.

Na obra de Teixeira, esses elogios foram cessando na medida em que os efeitos do “Milagre Econômico” foram se acabando. Em 1982, o governo do Brasil fez um empréstimo de US\$ 2,2 bilhões no FMI, e em 1983, a inflação chegou à casa de 211%. No ano seguinte, outro empréstimo: US\$ 3,7 bilhões, e a inflação atinge o índice de 223% (FOLHA ALMANAQUE *apud* COUGO JUNIOR 2010:138). Essa crise muda o modo como Teixeira se posiciona. Ele ao se encontrar pessoalmente com João Batista Figueiredo pede ao então ditador que faça algo em torno dos menos favorecidos (COUGO JUNIOR 2010:137).

Para PACHECO JUNIOR (2009), a dupla Tonico e Tinoco não era “colaboradora” da ditadura, já que era “indiferente aos efeitos nocivos de um regime autoritário de exceção” (PACHECO JÚNIOR 2009:96). Essa indiferença seja provavelmente indicada pelo autor no sentido de que a dupla ignorava o autoritarismo que era exercido através de torturas, assassinatos e censura à imprensa e às artes. Apesar dessa suposta indiferença, Tonico e Tinoco através de suas músicas que eram tocadas pelas rádios, ajudavam a cultivar a imagem de um país próspero que estava progredindo (PACHECO JÚNIOR 2009:67).

Essas mensagens elogiosas via rádio tinham mais alcance do que as subversivas, pois o regime entregava a apoiadores, concessões radiofônicas. Esse controle também se dava nas emissoras televisivas. Em 1969, a concessão da TV Excelsior foi cassada. Globo e Tupi em 1973 preferiram assinar um protocolo de autocensura para não entrar em conflito com o regime e conseqüentemente poderem prosperar economicamente (ORTIZ 1988:120<sup>200</sup>).

---

<sup>199</sup> JACKS, Nilda. *Querência: cultural regional como mediação simbólica*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1999.

<sup>200</sup> MICELLI, Sônia. *Imitação da vida*, Dissertação. SP: 1973, USP.

### Capítulo 3: Reflexões sobre a história da música caipira no Brasil

JOSÉ MARTINS (1975:105) diz que a música caipira é sempre funcional, pois invariavelmente acompanha ritos religiosos, atividades de trabalho ou de lazer. Nesses eventos do calendário da sociedade caipira que é marcado tanto pelos ciclos agrários quanto pelas datas religiosas, a música sempre está presente e torna-se um “meio” para se construir os laços sociais que seriam bastante prejudicados pela ausência dela (MARTINS 1975:112). Essa característica difere radicalmente da música sertaneja que é considerada por MARTINS (1975:113) como um “fim” e pode ser considerada como “mercadoria”. Para J.L. FERRETE (1985:26), música sertaneja seria música feita no sertão do nordeste e caipira seria aquela feita em partes do sudeste, centro oeste e sul do Brasil.

Exemplos dessa função social dita por MARTINS (1975) estão presentes, por exemplo, nas Festas de Santos Reis e na Festa do Divino. A primeira festa é realizada entre os dias 24 de dezembro e seis de janeiro, momento em que os foliões visitam as casas da vizinhança somente durante a noite. A cada novo ano, a jornada dos Três Reis Magos é refeita simbolicamente pelas Folias de Reis, “reacendendo o ideal da busca por um novo mundo” (DIOGO GOLTARA 2010:12). A Folia de Reis representa a busca dos Três Reis Magos pelo filho de Deus que acabara de nascer. Cada rei leva consigo um presente que representa uma característica do recém-nascido. Ouro, mirra e incenso demonstrariam respectivamente o caráter real, profético e sacerdotal do homenageado. Essa devoção ao Cristo é a base da Folia e a principal qualidade de qualquer folião. “Para ser um folião, é preciso passar por uma iniciação na tradição dos Reis Magos; é preciso estabelecer um contrato com os santos, com o mestre e com os demais foliões e, sobretudo, ter muita devoção” (GOLTARA 2010:19). Esse autor realizou sua pesquisa na cidade capixaba de Cachoeiro do Itapemirim onde acompanhou as jornadas e entrevistou vários participantes. A força da união entre eles pode ser percebida na fala de Ademar Gasparelo, um dos entrevistados, que disse que somente há dois motivos que o obrigam a faltar nas folias: morte ou nascimento de um parente (GOLTARA 2010:22). Outro detalhe observado foi o planejamento do roteiro das folias que é feito com antecedência. Raramente alguém se recusa a dar pouso a algum terno. Este quando chega em uma casa, estabelece-se uma conexão entre os humanos e os santos através da



música e da dança. A qualidade da música é avaliada pela habilidade ao fazer o público interpretar a conversa com os santos (GOLTARA 2010:25-26).

A Folia, na descrição de SOUZA (2005:48), é composta por 15 a 20 pessoas que desempenham cinco funções: “mestre violeiro (...) contra mestre, alferes da bandeira, porta bandeira (...) e dois ou três palhaços mascarados (...) que quase são a alma do cortejo, embora representem os soldados de Herodes à procura de Jesus”.

Ao chegar ao terreiro da casa, a bandeira é entregue ao dono da casa pelo alferes e os foliões realizam um pedido ao dono da casa, para abrigar a bandeira. Pedido aceito, as portas e janelas que estavam fechadas são abertas e um agradecimento é feito. Logo após, entra-se na casa e canta-se em frente ao presépio. Os palhaços só podem entrar na casa se retirarem a máscara. Depois da louvação, uma cantoria profana é realizada no terreiro. O dono da casa oferece um lanche constituído geralmente de bolo e café para os foliões (MARTINS 1975:111). As cantorias profanas variam entre romances, como modas de viola e tirana, e desafios como cururu e calango. Além de músicas, às vezes há danças, como a “jaca” que é executada somente pelo palhaço da folia, e a quatragem, realizada pelos membros da folia (VILELA 2008:9). Depois, a companhia se dirige à outra casa e se encontrar com outra companhia no meio do caminho, um desafio é feito entre os mestres e, o vencedor recebe os instrumentos e roupas do perdedor. Os donativos arrecadados não são postos em disputa, pois pertencem aos Santos Reis (SOUZA 2005:49).

Já a Festa do Divino, na descrição de SOUZA (2005:49), é feita para celebrar o Pentecostes que representa a descida do Espírito Santo sobre os apóstolos no 50º dia após a Páscoa. A andança da Folia do Divino é composta por um bandeireiro, dois violeiros e dois percussionistas (um toca adufe, e outro, triângulo). Na bandeira é bordada a imagem de uma pomba branca e há uma coroa na ponta do mastro onde são fixadas várias fitas. A bandeira e a coroa do divino são guardadas na Casa da Festa que está devidamente enfeitada. Nesta, diferentemente da Festa de Santos Reis, os músicos pernoitam na casa dos vizinhos onde a cantoria é feita e o adjutório, pedido. Na véspera, as prendas são recolhidas e a festa dura três dias e há muita comida, especialmente carne (MARTINS 1975:109-10). O clímax é atingido na véspera do Pentecostes quando é finalizada a novena em homenagem ao Espírito Santo (SOUZA 2005:49).

Essa sociedade caipira começou a ser formada no século XVII através de povoamentos que foram motivados pelo declínio da ação dos bandeirantes, e feitos por

“trabalhadores livres, em geral herdeiros da miscigenação entre o colono português e o índio que se fixaram nessas terras, na condição de pequenos sítiantes, parceiros e agregados” (PINTO 2008:15-16). Pela falta de escritura, os caipiras sempre foram se alastrando pelas terras devolutas quando havia conflito sobre a posse das terras. A sociedade caipira seria uma “fronteira móvel entre a civilização e o território rural” (SOUZA 2005:30) cuja estrutura foi definida “pelo sentimento de localidade, pela convivência, pelas práticas de auxílio mútuo e pelas atividades lúdico-religiosas” que são “elementos definidores da sociabilidade vicinal” (CÂNDIDO *apud* PINTO 2008:16).

Outro momento importante da comunidade caipira é o mutirão que foi bem descrito por ANTONIO CÂNDIDO que fez sua pesquisa entre os anos de 1948 e 1952 na região do Rio Bonito no estado de São Paulo (1982:68). O mutirão e algumas outras características apontadas por CÂNDIDO (1982) sobre a comunidade caipira da região pesquisada por ele serão abordadas nas próximas linhas. O mutirão pode ser feito para ajudar no plantio, colheita, capina ou até mesmo na construção de uma casa. É muito mais um gesto de amizade do que um dever. Pode ser feito de surpresa ou pode ser requisitado pelo dono da casa que oferece aos amigos uma festa onde há muito alimento.

Nessa comunidade onde foi feita a pesquisa, “trabalho e religião se associam para configurar o âmbito e o funcionamento do grupo de vizinhança” (CÂNDIDO 1982:71). Os vizinhos sempre estão afastados geograficamente, pois os povoados são distantes uns dos outros. Neles o que prevalece é a economia de subsistência. Nessa sociedade pesquisada o trabalho é quase um rito de passagem, pois a partir dos 14 anos, um jovem começa a realizar trabalho de adulto que lhe permite realizar tarefas que antes eram proibidas, como por exemplo, fazer compras, ingerir bebida alcoólica e regressar desacompanhado para casa (CÂNDIDO 1982:250). O trabalho também diferencia os gêneros, pois há atividades exclusivas para mulheres como, por exemplo, fabricar farinha e costurar (CÂNDIDO 1982:239).

Outra marca dessa sociedade, objeto de estudo de CÂNDIDO, é o modo como os casamentos eram realizados. Os noivados que duravam em média um ano, podiam durar quatro meses pela vontade dos pais dos noivos. A idade dos homens variava entre 18 e 22 anos, e a das mulheres, 15 a 16 (CÂNDIDO 1982:236). Para se tornar um noivo, o pretendente deveria ter “sabedoria grupal; eficiência na indústria doméstica, na caça e pesca; domínio dos instrumentos de trabalho; destreza; valentia e capacidade de

defesa pessoal” (CÂNDIDO 1982:235). O casamento poderia ser apressado se houvesse defloração. Esse desvio era consequência da restrição da atividade sexual, devido à inexistência de bordéis, o que fazia da zoofilia, uma prática comum (CÂNDIDO 1982:250).

Outra característica dessa comunidade é o batizado que é definido como “partilha de paternidade” (CÂNDIDO 1982:244). Os padrinhos, sempre em número de três, tem o dever de: fornecer roupa para a criança e bebida alcoólica para o pai, efetuar o pagamento da taxa e conduzir o batizado. Na cerimônia há a madrinha de apresentação que carrega a criança e os outros dois padrinhos são as testemunhas. Depois do batizado, os envolvidos se chamam de compadre e comadre.

Nessa sociedade caipira, há outra particularidade em relação ao modo como as pessoas se apresentam. Exemplo disso foi o modo como um senhor se apresentou ao autor. Esse senhor cujo nome de batismo é Joaquim Batista Quevedo se apresentou como Joaquim Baltazar. Este segundo nome era o nome de seu avô. Essa mistura se denomina patronímia. (CÂNDIDO 1982:241-2).

Esse estudo, brevemente relatado aqui, mostra a cultura caipira daquela região pesquisada, procurando entendê-la em sua intimidade. No início do século XX, essas características, além de não serem conhecidas e compreendidas plenamente, eram duramente criticadas por uma parte da elite urbana. O resumo dessa avaliação negativa feita em torno do caipira foi a alcunha criada por Monteiro Lobato que entrou no imaginário brasileiro. Jeca Tatu foi divulgado inicialmente no livro *Urupês* lançado em 1918 e que vendeu quase 110 mil exemplares em cinco anos da publicação da primeira edição (SOUZA 2005:20).

Os fundamentos da criação desse estereótipo se encontram na expansão urbana e sanitária que ocorreu na passagem do século XIX para o XX. A modernidade do Brasil estava atrelada ao crescimento das cidades que eram palco das primeiras políticas públicas de saúde. A fundação de Belo Horizonte em 1897, a Reforma Pereira Passos no Rio de Janeiro em 1902 e a Revolta da Vacina em 1904 são marcas desse momento. Essas mudanças se faziam necessárias, pois o passado agrícola era visto como símbolo do Brasil colonial (MEIHY *apud* RODRIGUES 2008:26). Essa visão crítica sobre o campo seria uma incoerência haja visto que naquela época, a maior parte da riqueza do país era produzida na zona rural (RODRIGUES 2008:13). Estava em jogo, portanto “uma disputa de representações sobre o país e seus habitantes [entre] nova elite intelectual que pretendia legitimar sua práxis política a partir de seu saber científico, e

(...) os representantes da república oligárquica com seus discursos ufanistas e nacionalistas” (RODRIGUES 2008:31).

Nesse contexto, a população do interior Brasil que era considerada “ociosa e inculta” passou a ser vista como “doente e abandonada” (RODRIGUES 2008:27). A salvação econômica e social seria promovida pela biologia. Jeca, para Monteiro Lobato, foi uma “figura jocosa, trágica e patética (...) que oscilou entre apanágio da sua resistência e regeneração e a denúncia de sua fraqueza física e incapacidade produtiva”. Para Roquete Pinto, a razão do desânimo do jeca era consequência do atraso educacional (RODRIGUES 2008:37). Além desse suposto estado de saúde, o caipira foi criticado por sua falta de etiqueta. CÂMARA CASCUDO (*apud* FERRETE 1985:21) diz que ao caipira falta escolaridade e modos para se vestir e se apresentar publicamente. MARTINS (1975:133) resume o estereótipo do caipira:

Personagem simplório por seu alheamento em relação às concepções e padrões dominantes de conduta, mas na verdade dotado de grande sagacidade, pela pureza das suas concepções fundadas sobre uma existência natural, ainda não contaminada pela complexidade e pelas discontinuidades da vida urbana. (...). Ele é excluído e estranho (...) é produto da humilhação através do despojamento econômico e moral que o havia reduzido à pureza da simplicidade natural.

### **História da urbanização da música caipira**

Os primeiros jesuítas chegaram ao Brasil em 1549 e de imediato começaram a conhecer a cultura do indígena para poder melhor catequizá-lo. A catequese utilizou danças e músicas indígenas como o cateretê e o cururu, nas quais eram introduzidos trechos da liturgia católica que eram cantados no Nheengatu, a língua geral, auxiliados por instrumentos trazidos pelos jesuítas tais como viola, flauta, pandeiro e tamboril (PINTO 2008:13 e SOUZA 2005:42). Outra estratégia utilizada pelos jesuítas foi trazer para o Brasil, nos dois primeiros anos de sua missão, 31 meninos do Colégio dos Órfãos de Lisboa que eram “versados em canto e música” (SOUZA 2005:38).

A viola, segundo JOSÉ MARTINS<sup>201</sup> (*apud* JOÃO PINTO 2008:16-18) somente no século XVIII, começa a se tornar um instrumento profano. A partir daí, ao se

---

<sup>201</sup> MARTINS, José de Souza. *A dupla linguagem na cultura caipira*. In: PAIS, José Machado (dir.) CABRAL, Carla (coord.). *Sonoridades Luso-Afro-Brasileiras*. Edição: Imprensa de Ciências Sórias, Instituto de Ciências Sórias da Universidade de Lisboa. Lisboa, 2004. p.189-226.

disseminar por parte do sudeste, centro oeste e sul do Brasil, sobretudo através da ação dos tropeiros (NEPOMUCENO 2005) adquiriu importância enorme na sociedade caipira onde era parte importante das festas de Folia de Reis, do Divino e de festejos como São Gonçalo, Santa Cruz, Cana Verde e Catira, entre muitos outros, onde eram promovidos o encontro com o sagrado e fortalecimento dos laços comunitários. Sejam em momentos religiosos, laborais ou recreativos, os violeiros eram figuras importantes que gozavam de “uma mobilidade na comunidade que nem mesmo o padre possuía” (VILELA PINTO<sup>202</sup> e MARTINS<sup>203</sup> *apud* PINTO 2008:25). ROSA NEPOMUCENO (2005) compara os violeiros a “cronistas”, pois falam sobre diversos assuntos do cotidiano como amor, geografia, natureza, política entre outros.

Para WALTER SOUZA (2005:69-70), há cinco assuntos que permeiam a temática das músicas caipiras que foram gravadas: “sagas aventureiras, humor caipira, histórias sentimentais, vida cotidiana na roça e saudade da vida na roça”. A partir de três metáforas: “passarinho, colheita e boiada”, o caipira consegue falar sobre praticamente tudo.

Outra característica marcante para SANT’ANNA (2000), especificamente do cantar caipira, é a herança medieval que ele possui.

A Moda Caipira de raízes remoja metáforas e instâncias temáticas profundamente agregadas na cultura, como (...) a do passado feliz que não volta mais, a da moça roubada, a do homem mal, (...), a da rapariga pecadora, a do mundo às avessas, a da morte domada, (...), a das transformações zoomórficas, assombradoras ou angelicais, (...), todas muito frequentes e determinantes de núcleos temáticos e enredos nas canções de gesta e no Romanceiro tradicional (SANT’ANNA 2000:35).

Exemplo da permanência da herança do Romanceiro pode ser visto na letra da música “Nova Londrina” de autoria de Teddy Vieira e Serrinha, onde há o seguinte verso: “Me veio na lembrança/ os três par de França/ seis home valente, mato muita gente/ Eu abanco o Roldão, naquele sertão/ De Nova Londrina”. Vieirinha (MARQUES *apud* SANT’ANNA 2000:55) diz que o tal “Roldão” foi um homem do norte do Paraná parecido com Lampião. Roldão foi sobrinho do imperador Carlos Magno e o mais valente dos 12 cavaleiros. Para SANT’ANNA “a improvisação popular na corrente da oralidade, tende a remogar os acontecimentos reais ou imaginários, transformando-os de verídicos históricos em verídicos artísticos” (SANT’ANNA 2000:54).

---

<sup>202</sup> VILELA PINTO, Ivan. *Viola de pinho ou laqueada*. Campinas: Mímeo, 2002.

<sup>203</sup> MARTINS, José de Souza. *Capitalismo e tradicionalismo: estudos sobre as contradições da sociedade agrária no Brasil*. São Paulo: Pioneira, 1975.

Nesse imaginário, além dos mesmos personagens, há também semelhanças de escrita. O autor faz uma comparação entre um trecho do romance “Gentil Dama y Pastor” publicado em 1546, e um trecho da música “A morte do Carreiro” de Zé Carreiro e Carreirinho, gravada em 1984 e concluiu que há uma grande semelhança entre os tais trechos nos “aspectos métricos, estróficos, rítmicos”. Tal comparação faz o autor afirmar que “essas modas são eternas” (SANT’ANNA 2000:238). Outra marca da música caipira para o autor é a função exercida pelos cantadores no público. “A moda associa, no suporte do plano finito, a dimensão infinita da existência” (SANT’ANNA 2000:132). SANT’ANNA chama de caipira somente duplas como Tião Carreiro e Pardinho.

WALDENYR CALDAS (1979:26) discorda radicalmente dessa visão filosófica e reduz a música sertaneja a instrumento da indústria da cultura que provoca alienação. Para esse autor, tanto as duplas mais antigas como Tonico e Tinoco e as que estavam despontando nos anos 70, época em que fez seu estudo, como Leo Canhoto e Robertinho, são englobadas no conceito sertanejo. “É como seus problemas, enquanto elemento formador dessa classe social se localizassem num ponto cardeal e a música sertaneja os conduzisse para outro”. Tanto músicos quanto público seriam nessa perspectiva objetos manipulados pela indústria cultural que impõe ao público o que consumir e aos músicos o que tocar. Essa ausência de liberdade de escolha seria consequência também da baixa escolaridade e do pouco poder aquisitivo de boa parte da população. A música sertaneja é destinada para a massa porque é o que ela consegue apreender. “A indústria cultural sabe manipular a consciência de cada um, respeitando, porque economicamente lhe convém, a condição social” (CALDAS 1979:23). O grande público não teria, portanto escolha e falta a ele “senso crítico suficiente para se tornar mais exigente” (CALDAS 1979:02).

Essa música além de ser imposta, “em nada enriquece o viver da classe operária.” (CALDAS 1979:25). A preconceituosa crítica também avança sobre as letras que seriam consequências da defasagem educacional dos letristas, vítimas da precária situação da rede pública de ensino. Esse atraso educacional deveria alertar os folcloristas, mas estes foram tachados de “paternalistas” por qualificarem essas letras de “linguagem simples e autêntica do caipira” (CALDAS 1979:67).

### **Mudanças organológicas das violas caipiras no Brasil**

Número de cordas, toques, modos de construção e afinações variaram temporal e espacialmente. Estima-se que haja no Brasil 20 tipos de afinações de viola que seriam decorrentes de nove afinações portuguesas (VILELA 2008:12). Há três afinações principais (Cebolão, Rio Abaixo e Natural) das quais surgem quase todas as outras.

A primeira afinação é mais usada na região chamada de “Paulistânia” por VILELA (2008:12) que compreende a região dos estados de São Paulo, Goiás, Mato Grosso do Sul; partes de Mato Grosso e Tocantins; além do sul e triângulo de Minas Gerais e norte do Paraná. A Cebolão tem três alturas principais: ré, mi bemol e mi.

As cordas no cebolão em mi são afinadas da seguinte forma: (do agudo para o grave) mi, si, sol#, mi, si. No Rio Abaixo, a afinação é: ré, si, sol, ré, sol; e na Natural: mi, si, sol, ré, lá. Dessas afinações principais surgem várias variantes como a Guitarra que é quase igual a Rio Abaixo, pois a exceção é a quarta corda que é afinada em dó, em vez de ré. No norte de Minas a afinação predominante é a Rio Abaixo (VILELA 2001:13). VILELA (2008:13) aponta que falta um estudo sistemático sobre as afinações que até o momento foram apenas catalogadas. VILELA diz que a afinação Rio Abaixo se originou da viola amarantina de Portugal, ao passo que a cebolão é de origem caipira.

A viola de cocho, um instrumento típico do Centro Oeste do Brasil, é afinada de duas maneiras: canotilho solto (ré, lá, mi, ré, sol) ou o canotilho preso que se diferencia da primeira somente pela quarta corda que é afinada em dó<sup>204</sup>. Este instrumento tem um modo muito peculiar de construção. As cordas da viola de cocho são feitas geralmente da tripa de porco espinho e bugil. Sua caixa de ressonância é esculpida em uma tora e seu tampo colado com um grude feito com uma orquídea ou com a bexiga natatória de piranha (CORREA 1989). Ela tem cinco cordas singelas e dois ou três trastes. Os trastes são produzidos com “barbantes revestidos com cera de abelha”. Se a viola tiver dois trastes, haverá intervalo de um tom entre o primeiro e segundo trastes, e se tiver três, o intervalo entre os trastes será de meio tom (ROBERTO CORRÊA: 2011<sup>205</sup>).

<sup>204</sup> [http://pt.wikipedia.org/wiki/Viola\\_de\\_cocho](http://pt.wikipedia.org/wiki/Viola_de_cocho)

<sup>205</sup> [http://www.robertocorrea.com.br/viola\\_cocho.htm](http://www.robertocorrea.com.br/viola_cocho.htm)

A viola de cocho tem cinco cordas singelas. A viola nordestina tem geralmente 12 cordas, sendo três pares e dois trios, e também possui cones de alumínio em seu interior que servem para amplificar o som e gerar um timbre metálico. Esse modelo que também é chamado de viola dinâmica foi criado pela fábrica de instrumentos Del Vecchio (VILELA 2008:8). Já a viola caipira tocada na “Paulistânia” tem 10 cordas agrupadas em cinco pares. As cordas do primeiro par são chamadas de primas; as do segundo de requintas; as do terceiro de turina e contra turina; as do quarto de toeira e contra toeira; e as do quinto de canotilho e contra canotilho. (VILELA 2008:13). As cordas no terceiro, quarto e quinto pares são oitavadas, e as do primeiro e segundo pares são uníssonas.

Toda essa variedade começou a ser homogeneizada com a inauguração da fábrica de instrumentos musicais Del Vecchio em 1904 em São Paulo, uma das primeiras do ramo. Essa produção fabril contribuiu para a extinção de várias antigas oficinas como as que havia, por exemplo, em Queluz (hoje Conselheiro Lafaiete MG), cujo nome era sinônimo de viola de qualidade. O segundo disco de Renato Andrade, intitulado Viola de Queluz, é uma homenagem a esta cidade. O declínio da produção das oficinas também foi provocado pelo desinteresse das novas gerações dessas famílias de luthiers em continuar o trabalho (ROSA<sup>206</sup> *apud* VILELA 2008:26). Essa industrialização introduziu algumas mudanças como, por exemplo, “a substituição das cravelhas de madeira por tarraxas de metal e o aumento do número de trastes indo até a boca da caixa acústica” (PINTO 2008:15).

Muitas dessas violas fabris, segundo Renato, tem “trastes ingratos” e que por isso, ele tem cuidado para não provocar dor “em ouvidos alheios”<sup>207</sup>. Nessa época, ele tinha uma viola da marca Del Vecchio<sup>208</sup> que não o satisfazia plenamente. Ele mesmo revela: “ainda não encontrei um instrumento que me agradasse à audição<sup>209</sup>”. Essa satisfação possivelmente foi encontrada na lutheria Soros onde Renato encomendou alguns instrumentos (JOÃO JOSÉ). No fim da vida Renato tinha duas violas. A mais simples foi guardada por Lourdes, em Abaeté, e a outra, a mais sofisticada, foi dada ao violeiro goiano Marcus Biancardini (JOÃO JOSÉ).

---

<sup>206</sup> ROSA, Max. Entrevista concedida a Carlos Vergalim. In: <http://www.violeirovergalim.blogspot.com/>. Acesso 21 nov. 2008.

<sup>207</sup> Entrevista cf. nota 17, p.17.

<sup>208</sup> Idem.

<sup>209</sup> Idem.



### **Entrada do caipira na máquina urbana de lazer**

No início século XX, literatura, teatro, pintura e música foram abordando cada um à sua maneira a temática caipira. Os principais autores desse gênero literário nessa época foram: José Piza, Cornélio Pires, Leôncio de Oliveira e Valdomiro Silveira. *Contos da Roça*, de autoria de Piza, lançado em 1900; *Musa Caipira*, de Pires, em 1910 e *Vida Roceira*, de Oliveira, em 1919 foram algumas das obras lançadas por esses escritores que mostraram a cultura caipira em sua diversidade musical, coreográfica, prosódica, gastronômica, literária, sem falar nas brincadeiras e jogos (SOUZA 2005:63-66). Todas essas obras (Cornélio lançou 22 até 1944) não foram fortes para combater o livro de Lobato lançado em 1918. Toda essa produção literária surgiu no contexto do naturalismo/realismo que pretendia descrever o meio. ENID YATSUDA (1987:112) critica essa geração, na medida em que ela enfocou o meio e ignorou o ser humano.

O caipira também foi alvo dos teatros de revista. A eclosão da Primeira Grande Guerra em 1914 acarretou uma proibição da encenação de peças de autores europeus e, portanto as companhias começaram a encenar autores nacionais. A peça *Flor Sertaneja* de J. Miranda foi encenada em 1919, e *Não sou caipira* de Júlio Cristobão foi mostrada ao público em 1921 (RODRIGUES 1983:36). Nesse momento, RODRIGUES (1983) apenas cita essas peças sem se deter em análises sobre o roteiro ou outros elementos cênicos. Naquele mesmo ano, estreiam as peças *Onde canta o Sabiá*, de Gastão Trojero, *Caipira na Casa do Estudante*, do Grupo Dramático Belo Horizonte e *Não sou Caipira* de Bento Camargo. Entre as décadas de 1910 e 30, várias outras peças foram encenadas por muitos grupos e duplas como Os Danilos, Os Carolinos e Os Garridos (SOUZA 2005:81).

Destacou-se nesse meio, Jararaca e Ratinho, dupla formada em 1927, a partir da banda recifense Turunas que foi convidada para se apresentar no Rio de Janeiro nas comemorações do centenário da independência. As apresentações culturais desse evento foram realizadas entre seis de setembro de 1922 e março de 1923 e dele não participaram os modernistas. Mais de 30 países foram convidados para mostrar seus produtos industriais e no dia do centenário da independência, o discurso do presidente

Epitácio Pessoa foi transmitido pelo rádio. Essa foi a primeira transmissão radiofônica no país (SOUZA 2005:75).

Em 1929, Jararaca e Ratinho estreiam a peça “Mineiro com botas”. Em 1932 fundaram a companhia Casa de Caboclo que encerrou suas atividades três anos depois. Nesse período, realizaram 25 peças e nela também trabalharam, além da dupla, Dercy Gonçalves, João Lino e Arthur Calheiros (SOUZA 2005:82).

Nas grandes cidades, além de passar por mudanças organológicas, a música caipira começou a ser gravada pela iniciativa de Cordélio Pires que antes de ter essa ideia, já divulgava a cultura caipira através de sua trupe, Turma do Cordélio, que se apresentava executando músicas, piadas, histórias e poesias caipiras. Em 1910, ele, por exemplo, apresentou um velório caipira na Universidade Mackenzie. Cornélio, por causa do seu êxito, conseguiu o patrocínio da Cervejaria Antarctica para uma série de apresentações. (PACHECO JÚNIOR 2009:32).

Cordélio Pires, querendo aumentar a divulgação da música caipira, procurou a gravadora Columbia, em maio de 1929, através da sua representante Byington em São Paulo que inicialmente não se interessou em realizar a gravação. Cornélio, com a ajuda de seu sobrinho, Ariovaldo Pires (que futuramente seria conhecido como Capitão Furtado), que desempenhou o papel de intérprete na negociação, conseguiu que a gravadora fizesse uma proposta: a gravação seria feita desde que fossem comprados à vista, mil discos. Cordélio arrumou dinheiro emprestado suficiente para comprar cinco mil exemplares. Gravaram, portanto cinco discos que tiveram uma tiragem de mil exemplares cada. Toda essa quantidade de discos foi vendida por Cordélio com facilidade e por causa desse sucesso de vendas, a gravadora se interessou em produzir discos nesse filão. Até meados de 1930, ou seja, em pouco mais de um ano, foram gravados 43 discos (FERRETE 1985:40). A gravadora Victor diante do empreendimento vitorioso da sua concorrente começou a explorar esse novo filão lançando novas duplas como Lourenço e Olegário. Nessas gravações, os principais ritmos tocados foram: moda de viola, cururu e cateretê (PINTO 2008:21). Esse sucesso também atraiu cantores urbanos como Raul Torres que mudaram de estilo.

Esses discos começaram a ser tocados nas emissoras de rádios que foram criando programas dedicados à música e ao universo caipira. Capitão Furtado foi um dos primeiros apresentadores do gênero que iniciou sua carreira, por um acaso, na rádio Cruzeiro do Sul. O ator que fazia o programa caipira, Sebastião Arruda, não compareceu e Ariovaldo Pires por fazer testes no microfone e escrever o texto do

programa, substituiu o ator ausente. Por causa de seu desempenho, ele teve outras oportunidades e, em pouco tempo, lançou o primeiro programa de calouros. Em 1934, já na rádio São Paulo, lançou um programa integrado por um personagem caipira, um turco e um italiano (FERRETE 1985:46-7). “Capitão Furtado revelaria trabalhos satíricos em linguajar caipira do mais alto nível, valendo destacar Caipira em Hollywood e Descobrimento na América” (FERRETE 1985:57).

Na rádio Difusora de São Paulo, Capitão Furtado lançou o programa Arraial da Curva Torta que em 1943, através de um concurso, revelou os irmãos Perez (João Salvador e José Perez) que foram batizados pelo Capitão Furtado de Tônico e Tinoco. Desse concurso participaram 32 duplas. A avaliação de cada dupla era feita pela duração dos aplausos da plateia após a apresentação. Houve duplas que foram aplaudidas por até 90 segundos. Os irmãos Peres depois de tocar *Adeus campina da serra* (Raul Torres e Cornélio Pires) conseguiram 190 segundos de palmas e por isso, foram vitoriosos (PACHECO JÚNIOR 2009:71). Nesse programa foram revelados outros artistas como Mário Zan e a Hebe Camargo que na época fazia parte da dupla Rosalinda e Florisbela (FERRETE 1985:60).

Tônico e Tinoco no ano seguinte gravaram seu primeiro LP e na década de 50 foram convidados para apresentarem um programa na rádio Nacional de São Paulo chamado *Na beira da tua* que ficou no ar nessa emissora por 12 anos (PACHECO JÚNIOR 2009:73). Jararaca e Ratinho também tiveram seu próprio programa de rádio na Tupi na década de 40 que foi líder de audiência (RODRIGUES 1983:68). Curiosamente, eles não tocavam viola e nunca gravaram uma moda de viola sequer. Eles tocaram marchas, choros, emboladas, maxixes, cocos, baiões entre outros ritmos (RODRIGUES<sup>210</sup> *apud* SOUZA 2005:82). Jararaca e Ratinho formaram uma

Dupla humorista destinada a fundir com grande sentido de oportunidade (inclusive comercial), os vários estereótipos culturais que traduziam o esforço da incipiente máquina de lazer urbano, no sentido de fornecer divertimento ao público através dos palcos de teatros, cassinos, circos, disco e rádio (RODRIGUES 1983:6).

Essa máquina nos anos 40 vai mudar os rumos da urbanização da cultura caipira ao introduzir ritmos musicais paraguaios e mexicanos. “Índia”, uma guarânia, sucesso da dupla Cascatinha e Inhana, de 1952 “definiu de vez o rumo futuro da expressão caipira no Brasil. (...) e [foi] modelo para os sem muita imaginação atraírem público no

---

<sup>210</sup> RODRIGUES, Sônia Maria Braucks Calazans. *Jararaca e Ratinho: a famosa dupla caipira*. RJ: Funarte, Instituto Nacional de Música, Divisão de Música Popular, 1983.

sentido de consumo” (FERRETE 1985:122). O mexicano Miguel Aceves que se apresentava com um conjunto de mariachi foi um exemplo seguido no Brasil.

Zé da Estrada, em 1996, parceiro de Pedro Bento<sup>211</sup>, (*apud* SANT’ANNA 2000:358) fala sobre essa influência estrangeira e a necessidade de mudar para sobreviver.

Em 1958, foi na época que nós tivemos que disputa vendage de disco. Tivemos que partir pra outros ritmos. A gravadora queria que nós gravasse bolero, ranchera, guarânia, maxixe, tango, corrido... Aonde estava no sucesso tremendo Miguel Aceves Mejías, que era o intérprete mais fabuloso daquela época. Todo mundo imitava pra tentá fazê sucesso. De modos que nós, por ordem da gravadora, partimo copiando o estilo, disputano vendage de disco com as música ranchera. Foi aonde nós colocamo pistão, harpa, baixo de pau, importamo o guitarrão [tololocho], e sempre malhano no estilo mexicano. (...) Nós vendemo 680 mil disco de 78 rotações, num trimestre, em 1958. Foi um sucesso tremendo, um estouro de vendage.

Além de Paraguai e México, outro país que exerceu influência sobre a música caipira brasileira foram os Estados Unidos através do country cujo representante mais significativo aqui foi o Bob Néelson que despontou em 1943 e se apresentava com laços de caubói.

Além de mudanças provocadas pelo contato com músicas estrangeiras, a música caipira também foi influenciada pela música urbana brasileira, como seresta e choro, na medida em que os músicos funcionários das gravadoras começaram a participar das gravações desses discos e conseqüentemente novos elementos foram introduzidos, como por exemplo, o uso de instrumentos como violão e percussão (PINTO 2008:21).

Outra dupla responsável pela mudança desse gênero musical foi a dupla Leo Canhoto e Robertinho que ao usar instrumentos como guitarra, baixo e teclado, utilizar batidas de baldas e rocks, vestirem-se como personagens de filmes de faroeste e escrever letras com um teor mais citadino, promoveram “os primeiros passos da indústria fonográfica rumo ao seguimento “romântico” da música sertaneja de massa que iria se consolidar nas décadas de oitenta e noventa” cujos representantes seriam as conhecidas duplas Leandro e Leonardo, Zezé di Camargo e Luciano, entre outras (PINTO 2008:45).

Para SANT’ANNA (2000:361) tantas mudanças criaram “uma nova categoria de música popular, híbrida da Jovem Guarda e de certos gêneros da música popular internacional”. Cordélio Pires, o pioneiro das gravações, por morrer em 1958, não viu

---

<sup>211</sup> BENTO, Pedro. 26 fev. 1996 por Entrevista concedida a Romildo Sant’Anna.

todas essas modificações do gênero caipira, mas já reclamava de algumas modificações em 1942. “Quando releio o que escrevi em 1910 sobre ele e confronto com a realidade hoje, fico triste. O automóvel, o telefone, o rádio invadiram as fazendas e sítios. Acho que os meios de comunicação tiraram o encanto da roça” (CORDELIO PIRES<sup>212</sup> *apud* NEPOMUCENO 2005:27). Tónico<sup>213</sup> em 1991, expoente da música caipira, também atesta, mas sem se lamentar, a inevitabilidade de mudança:

hoje o mundo mudô muito, então nós tivemos que envoluí também, não saíno do estilo, mas fazeno umas musiquinha mais curta e mais alegrinha. Porque o povo, hoje, eles ouve uma música ansim, olhano o relógio. Sempre têm o que fazê... Hoje, então, a mensage é mais curta: é começo, meio e fim. Antigamente, eu com o Tinoco, nós cantava romance, romance de treis hora, duas hora, tomava café com bolinho, no meio ansim, nos intervalo do romance, que tava tudo de cor da cabeça. (TONICO *apud* SANTANA 2000:372). .

A curta duração da música é consequência dos limites impostos pelos discos e programas de rádio. A música que antes cumpria uma função ritualística, agora está a serviço do entretenimento. No início dos anos 70, o pedido da gravadora Chantecler para incluir instrumentos elétricos nos seus próximos lançamentos a fim de querer aumentar a vendagem dos discos, foi recusado pela dupla Tónico e Tinoco cujas vendas já não eram tão expressivas quantos antes (NEPOMUCENO *apud* PINTO 2008:44). JOÃO PINTO (2008:39) diz que Tião Carreiro teve um “tino meio comercial” ao se aproximar dessa exigência das gravadoras, porém se a discografia inteira dele for analisada, “os gêneros caipiras predominam em relação aos de massa” (PINTO 2008:39). Essa alternância de gêneros pode ser atestada também pelas imagens das capas dos LPs dos anos 60 onde Tião Carreiro ora se veste como um boiadeiro ora se veste com um traje mais social.

FERRETE (1985:110) diz que “preservar tradições é uma coisa, querer a perpetuidade da tradição é outra. O problema maior (...) está nos tipos de valor que impulsionam o progresso”. Para ele, Milionário e Zé Rico que continuaram o exemplo de Leo Canhoto e Robertinho, promoveram uma “alienação total do gênero” (FERRETE 1985:123).

Tão diferente quanto, mas sem receber as mesmas críticas de FERRETE (1985), surgiu a “vertente erudita” (PINTO 2008) na música caipira. Antonio Carlos Barbosa Lima gravou em 1963 pela Chantecler o disco “Viola Brasileira” onde foram registradas

<sup>212</sup> PIRES, Cordélio. 1942. Entrevista concedida ao jornalista Galeão Coutinho.

<sup>213</sup> Depoimento prestado no programa Ensaio, dirigido por Fernando Faro, transmitido em 7 mai.1991 pela Rede Cultura de Televisão - São Paulo.

“Concertino para viola e orquestra de câmara” e “Prelúdios dos modos da viola brasileira”, ambas composições de seu professor Theodoro Nogueira que fora aluno de Camargo Guarnieri. Geraldo Ribeiro, outro aluno de Theodoro, gravou em 1972 também pela Chantecler, uma transcrição feita por ele chamada de “Bach na viola brasileira” (PINTO 2008:21). O autor salienta que os registros nessa vertente foram numericamente reduzidos nos anos 60.

Essa vertente teve um novo impulso com Renato Andrade que lançou seu primeiro LP em 1977. Depois dele vieram outros como Tavinho Moura, Almir Sater que lançou seu disco de estreia em 1985, Roberto Corrêa entre outros (PINTO 2008:23).

Estes promoveram segundo ZAN (*apud* PINTO 2008:23) uma “apropriação culta das matrizes caipiras”, ao unir “em suas obras, os universos da música caipira às esferas da música erudita, da música popular brasileira e instrumental brasileira ou do jazz” (PINTO 2008:23).

Além das misturas às matrizes caipiras, também foram misturadas as matrizes sertanejas, no sentido posto por FERRETE (1985), elementos eruditos. Exemplo dessa mistura seria o disco do Quarteto Novo lançado em 1967 pela Odeon. Este conjunto antes chamado Trio Novo acompanhava o Geraldo Vandré e mudou de nome quando Hermeto Pascoal entrou para a banda. Os outros integrantes do conjunto que se desfez em 1969 eram: Theo de Barros, no violão com quem Vandré divide a autoria de “Disparada”, Heraldo do Monte o violeiro do grupo, e Airto Moreira na bateria. (PINTO 2008:23). Dentro dessa vertente sertaneja podem ser acrescentados os discos do Quinteto Armorial.

PINTO (2008:30) também destaca a existência da “vertente instrumental popular” cuja primeira gravação foi feita por Zé do Rancho em 1966. Depois dele, em 1976, Tião Carreiro lançaria o segundo disco dessa vertente que foi formada por Zé Coco do Riachão, Helena Meireles, Gedeão da Viola, Bambico, Téo Azevedo entre outros. O aumento dessas gravações foi consequência do crescimento do número de pequenos selos que foram surgindo ao longo da década de 90 (NEPOMUCENO<sup>214</sup> *apud* PINTO 2008:31).

---

<sup>214</sup> NEPOMUCENO, R. *Música caipira: da roça ao rodeio*. SP: Ed. 34, 2005.

#### Capítulo 4: Considerações Finais

Que tipo de caipira Renato Andrade representava? Ele não foi um homem do campo e tampouco um caipira como aquele estudado por ANTONIO CÂNDIDO (1982), mas morou metade da vida em Abaeté onde teve contato com as Folias de Reis. Ainda adolescente começou a aprender a tocar violino, momento em que por sugestão de um professor iniciou a tocar viola. Seu primeiro disco foi lançado quando ele tinha 35 anos de idade momento em que ele foi incentivado por Guerra Peixe, quando já morava no Rio de Janeiro. Ao mesmo tempo em que ele se embrenhava na zona rural de Abaeté para gravar os cantos de alguns pássaros, ele praticamente só ouvia em casa discos de música erudita.

Renato começou a se dedicar à viola porque viu nela uma possibilidade de ganhar a vida como músico. O próprio Renato próprio já disse que ele foi visto como “raridade” quando foi entrevistado pelo Museu da Imagem e do Som do RJ como já fora citado no capítulo 1 (p.24). Depois que conseguiu entrar no mercado fonográfico, Renato soube usar alguns elementos do mundo rural para compor suas apresentações e músicas e assim construir uma identidade que foi definida por jornalistas e outros músicos como “caipira de terno” ou “caipira erudito”. Nas suas gravações, Renato fez referência aos cantos da seriema, perdiz e inhuma, às festas de São João e à literatura de Guimarães Rosa. Nos palcos Renato se apresentava de terno e gravata e às vezes se vestia como caipira, (muito provavelmente a partir dos anos 80) e independentemente do traje que estivesse usando, contava muitos causos para divertir a plateia e reforçar sua identidade que foi construída ao longo da carreira. Nesses causos ele sempre superava o Diabo e não precisava fazer qualquer simpatia ou pacto e, através de seus causos, fazia questão de exibir seu talento.

Essa exibição individual contrasta com a tradição da música caipira. Nela o violeiro está a serviço da religião como é percebido nas Folias de Reis onde desempenha um papel que é importante para a manutenção da sociabilidade. Em momentos profanos, o violeiro conversa com a natureza e desse bate papo surge o toque da inhuma. A inhuma não faz parte da fauna de Abaeté, mas Renato compôs quatro

músicas para homenageá-la. Ainda que TAVINHO MOURA<sup>215</sup> acredite que Renato Andrade conhecia bem o canto da inhuma para usa-lo em suas composições, pode-se questionar a motivação de Renato para compor tais músicas, pois em toda a pesquisa não foram encontrados elementos definitivos que comprovem uma estreita relação entre o violeiro e a ave.

Essa possível relação com o pássaro que evoca o mundo caipira foi usada para caracterizar a personalidade musical de Renato nas viagens ao exterior. No Senegal Renato foi chamado de “embaixador” por um jornalista que disse que o instrumentista conseguia demonstrar a riqueza da cultura brasileira através de sua música.

Essa e outras informações, nem sempre precisas, sobre as peças e o músico, eram apresentadas nos programas de suas apresentações. No programa do recital apresentado em duas universidades estadunidenses, foi dito que Renato tocava músicas próprias e pertencentes aos folclores sulista, nordestino e afro brasileiro. No programa das apresentações em solo africano, foi dito que somente uma música não era de autoria de Renato Andrade. Já na Nicarágua, foi dito que todas as músicas eram de Renato Andrade. O repertório apresentado por Renato nos continentes americano e africano foi muito semelhante. Não há referência sobre quem escreveu os programas. Pode ter sido o próprio Renato, alguém do Itamaraty ou de alguma embaixada. É difícil dizer o porquê dessa mudança na apresentação do repertório que deveria ter sido feita com mais cuidado. Acredito que essa confusão seja decorrência muito mais de uma falta de preparo no momento de preparação dos recitais, do que uma tentativa de Renato se apropriar indevidamente de músicas tradicionais, haja visto que Renato sempre foi autoral, mas sempre foi influenciado pela cultura popular de Abaeté. Exemplos disso são aquele violeiro que tentava imitar um realejo e a semelhança que há em um dedilhado presente em um trecho da música *Sagarana* e uma batida de uma caixa. Esse período vivido em Abaeté foi para BELINI ANDRADE<sup>216</sup> o momento de gestação da musicalidade de Renato. “Tudo o que ele fazia, até na véspera dele morrer, era trem que ele fazia desde os 14 anos”. Exemplo dessa incubação pode ser vista na entrevista dada por Renato ao Museu da Imagem e do Som em 1971, onde tocou algumas músicas que foram gravadas no seu disco de estreia em 1977, no segundo disco de 1979 e no terceiro de 1984.

---

<sup>215</sup>Entrevista cf. nota 55, p.25.

<sup>216</sup>Entrevista cf. nota 16, p.17.



Voltando um pouco a discussão, além da referência a autoria das músicas, nos programas dos EUA e Nicarágua havia também pequenas explicações sobre cada música. Qual retrato essas pequenas notas fazem sobre a história musical do Brasil? Qual o grau de intimidade de Renato com as músicas gaúcha, nordestina e afro brasileira? Qual diversidade cultural Renato de fato representa?

Mesmo reconhecendo que algumas músicas consideradas folclóricas são na verdade dele, falou-se no programa tocado na Nicarágua que algumas obras apresentadas por ele tinham raízes “paraguaia” e “nordestina” (*Literatura de Cordel*, por exemplo). JOÃO JOSÉ<sup>217</sup> diz que Renato não gostava de tocar músicas de outros compositores e que ele ouvia um principio de melodia em qualquer lugar, seja em viagens ou pelo rádio, e seguindo sua sensibilidade e criatividade compunha uma música. Tavinho Moura lembra que *Literatura de Cordel* é tocada com uma afinação nordestina. Por isso, parece plausível considerar que essa qualidade raiz presente nas notas seria exagerada. Renato também tentava ser mostrar internacional. Exemplo disso está no sexto disco dele onde há duas composições (*Lembrando Espanha e Alpaca*) que fazem referência às músicas espanhola e andina. Essas referências provocam dúvida em TAVINHO MOURA<sup>218</sup> que não saberia dizer a correção dessa interpretação feita por Renato. Moura afirma não vê necessidade da incursão da viola na música flamenca haja visto que há grandes violonistas flamencos. Outra crítica da amplitude musical de Renato foi ponderada por IVAN VILELA<sup>219</sup> no capítulo 2 (p.27). Relembrando, ele disse que a alcunha “armorial mineiro” usada por Guerra Peixe para qualificar Renato, seria melhor empregada se fosse modificada pela expressão “centro mineira”, devido à diversidade cultural que há em todo o território de Minas Gerais, ou seja, ele seria um representante da cultura da região central do estado.

Nesses programas dos recitais apresentados nas viagens, foi dito que o *Prelúdio da Inhuma* é do folclore violeiro. Na verdade esta composição é de autoria do Renato Andrade e a referência ao “folclore” violeiro consiste na relação entre os violeiros antigos e o canto desse pássaro. Esses programas também fizeram referência a Folia de Reis cuja sacralidade desaparece nas apresentações de Renato, pois ela antes de tudo é um ritual de devoção que é praticada coletivamente. Por outro lado, avaliar a influência do toque de viola em uma Folia de Reis na composição de Renato Andrade é assunto

---

<sup>217</sup>Entrevista cf. nota 3, p.13.

<sup>218</sup>Entrevista cf. nota 55, p.25.

<sup>219</sup>Entrevista cf. nota 62, p.27.

pra outra pesquisa, mas considerar Renato representante de Folia de Reis é achatar a compreensão dessa expressão musical. Essa pretensa diversidade foi usada por ele como uma estratégia de publicidade para tentar melhor representar o Brasil e sua diversidade musical.

Essa “reunião” das características regionais estava de acordo com a concepção de cultura brasileira da PNC que via o Brasil como uma fusão harmoniosa. Renato ajudou o regime autoritário a vender essa imagem para o exterior, apesar de não ser, segundo JOSÉ ANTONIO<sup>220</sup>, uma pessoa politicamente engajada. Até hoje essa ideia é divulgada. A conselheira do Ministério das Relações Exteriores, MARIANA SOUZA, em publicação do MRE sobre a divulgação cultural do Brasil no exterior, em 2009, diz: “busca-se promover a imagem de uma sociedade com diversidade de etnias, inclusiva, tolerante e em constante processo de renovação” (MRE 2009:88).

A diversidade cultural brasileira não foi completamente divulgada no exterior (EDGAR RIBEIRO 2011:121). Percebeu-se que a música erudita foi muito mais divulgada no exterior do que a popular nos final dos anos 70. Em 1977, Renato Andrade lançou seu primeiro LP que vendeu por volta de 10 mil cópias. Neste mesmo ano e pela mesma gravadora, a dupla Milionário e José Rico lançou o disco *Estrada da Vida* que vendeu por volta de 30 milhões de unidades<sup>221</sup>. Por causa desse sucesso, o cineasta Nelson Pereira dos Santos rodou um filme sobre a dupla que rendeu a ela um convite do governo da China para se apresentar naquele país em 1985. Outro exemplo de sucesso de vendas foi o gaúcho Teixeira que atingiu a marca de 80 milhões de unidades vendidas ao longo de sua carreira que se estendeu de 1959 a 1985 (COUGO JUNIOR 2010:11). Apesar desse estrondoso sucesso, nem Teixeira e nem Milionário e José Rico foram patrocinados pelo Itamaraty que preferiu Renato Andrade como um representante dito sertanejo.

As contratações do Itamaraty foram feitas seguindo alguns critérios como a falta de projeção de um artista e nível artístico. Para TAVINHO MOURA<sup>222</sup>, “ninguém tocava viola com o desempenho que Renato tocava” e essa qualidade ímpar justificaria a contratação. Por outro lado, uma viola instrumental como a de Renato se aproxima mais da tradição de concerto do que a viola de Tinoco, e talvez por isso, seja

---

<sup>220</sup>Entrevista cf. nota 6, p.14.

<sup>221</sup> Cifra divulgada por José Rico no programa Som Vinil, do Canal Brasil no dia 16 set. 2011.

<sup>222</sup>Entrevista cf. nota 55, p.25.

considerada mais apresentável o que evidenciaria uma prática eurocêntrica que estaria na base de uma crítica feita a Renato.

Dirceu Soares, um jornalista que fez uma matéria sobre o primeiro disco de Renato cuja crítica foi exposta no segundo capítulo (p.28), disse que o violeiro compunha faixas bem curtas. Essa pequena duração das faixas, para BELINI ANDRADE<sup>223</sup>, era consequência da falta de estudo em Composição que permitiria a Renato, poder desenvolver suas músicas.

Outra crítica feita pelo jornalista é que Renato deveria tentar fazer um “concerto caipira”. Surgido no século XVII, o concerto era parte importante do funcionamento das cortes onde era instrumento de glorificação da figura e do poder do monarca. Nessas ocasiões, a música era tocada para um “público restrito de privilegiados” (IVO SUPICIC 1997:316). Essa restrição da audiência contribuiu para a construção de outra característica desse público: ele não era “anônimo” (SUPICIC 1997:325). No decorrer do século XVIII, os concertos se tornam pagos e a música se torna uma “marca distintiva” da burguesia que nem sempre procura nela um prazer estético (SUPICIC 1997:412-413). A música que nas cortes era feita especialmente para cada solenidade, agora é repetida nas várias apresentações que são realizadas nas sociedades de concerto e academias (SUPICIC 1997:420). No século XIX, por influência de E. Hanslick, a ideia da música como objeto de contemplação, baseada na “pureza de sua autonomia artística”, vai se consolidando (SUPICIC 1997:666).

Esse caráter contrasta radicalmente com a função da música caipira. Relembrando JOSÉ MARTINS (1975:105) no início do capítulo 3 (p.77), a música caipira está sempre presente em momentos laborais, recreativos e religiosos das comunidades e é um “meio” para se construir esses laços sociais que seriam bastante prejudicados pela ausência dela. A viola, por isso deveria ser elogiada pela sua capacidade de ser um elemento vital das festividades do mundo rural e não precisaria ser valorizada pela comparação com a música de concerto.

RENATO ANDRADE<sup>224</sup> disse que ao trocar o violino pela viola caipira, fez uma mudança tão grande quanto a diferença que há entre Jascha Heifetz<sup>225</sup>, violinista lituano naturalizado norte americano e considerado um dos melhores do século passado, e um matuto. ROBERTA MARQUES (2008:164) diz que Ariano Suassuna no

---

<sup>223</sup> Entrevista cf. nota 16, p.17.

<sup>224</sup> Entrevista cf. nota 17, p.17.

<sup>225</sup> [http://pt.wikipedia.org/wiki/Jascha\\_Heifetz](http://pt.wikipedia.org/wiki/Jascha_Heifetz). Acesso 10 mai. 2012.

Movimento Armorial realiza uma “falsa exaltação dos valores populares”, pois este só é valorizado na medida em que é comparado ao erudito. Na obra de Suassuna, um cangaceiro só é valorizado quando comparado a um cavaleiro medieval, e nessa comparação um cangaceiro foi chamado de *aedos* sertanejo. Há um ditado que diz que “o anzol tem o direito de ser torto” (SANT’ANNA 2000:22). Esse jornalista e o dramaturgo paraibano querem endireitar o anzol. A comparação feita por Renato Andrade, por sua vez, é descabida, pois o valor de um matuto não pode ser medido pela comparação com um violinista mundialmente conhecido, pois há tempos a hierarquia entre as culturas foi desconstruída pela academia.

Por outro lado, ao se vestir de caipira nos palcos, Renato diz que queria preservar a beleza do caipira. ALOYSIO PINTO no final da entrevista realizada no MIS RJ aconselhou Renato a se “dedicar a viola caipira” e a “difundir essas coisas todas”<sup>226</sup>. Curiosamente, o lado virtuosístico de Renato, elemento inexistente na tradição da viola caipira, foi uma de suas marcas. ALOYSIO PINTO nessa mesma entrevista afirmou: “É realmente com grande maestria que você tira sons harmônicos na viola caipira. Devo confessar que nunca ouvi isso”. Nessa peça executada, taxada de “proeza virtuosística”, Renato usou o nariz, cotovelo, e inverteu as mãos. Apesar de ser uma gravação de áudio, o entrevistador teve o cuidado de relatar o que via. O lado performático de Renato indiscutivelmente foi uma de suas marcas registradas.

Essa tentativa de preservação da beleza do caipira, por outro lado, teria a função de tornar mais divertidas as suas apresentações nas quais Renato sempre contava muitos casos, o que nem sempre era bem visto, conforme relato do embaixador da Costa Rica. De certa maneira, ao se vestir de jeca, Renato contribuiu para reforçar o estereótipo descrito por MARTINS (1975:133). Se o personagem caipira do Renato fosse igual ao camponês anarquista que contesta o Rei Arthur no filme *Monty Python em busca do Cálice Sagrado* (TERRY GILLIAM 1974), não teria sido patrocinado pelo regime autoritário e sua viola não teria sido embaixatriz da cultura brasileira.

Renato ao viajar, foi feito representante da nação brasileira e sua viola torna-se embaixatriz da cultura brasileira. Estas viagens são consequência da diplomacia cultural brasileira que tem vários objetivos. Essas viagens de Renato “poderão ter propiciado no máximo, uma atmosfera de simpatia favorável ao Brasil. Daí deduzir que nós nos beneficiamos automaticamente dessa ou daquela vantagem é impossível de afirmar”

---

<sup>226</sup> Entrevista cf. nota 17, p.17.

(RIBEIRO<sup>227</sup>). JAYME VILLA LOBOS<sup>228</sup> afirma que o objetivo maior dessas viagens foi fazer a cultura brasileira ser “conhecida, compreendida e admirada”.

Esse caráter diplomático da viola é uma função inaugurada por Renato Andrade. A viola caipira era um instrumento desconhecido em Honduras. Em Guiné Bissau ele trocou experiências com músicos e nos Estados Unidos participou de aulas em universidades. Na Mauritânia, a viola é tocada em um deserto. Trazida pelos portugueses para o Brasil, a viola é levada por Renato para o mundo.

Renato também representa uma das faces da urbanização da viola no Brasil no último quarto do século XX que está inserida no crescimento exponencial do mercado fonográfico, no qual as gravadoras tem papel preponderante. Renato em toda a sua carreira manteve firme o seu estilo, apesar do sucesso de vendas de determinadas duplas, e soube criar uma identidade para si em que mesclava o lado concertista e o caipira.

Desde a década de 1910, o caipira é usado por atores e humoristas nas grandes cidades para compor personagens que acabaram criando um estereótipo que entrou no imaginário brasileiro. Neste lugar destacam-se Mazzaropi, Joselino Barbacena e Nerso da Capitinga entre outros. Os dois últimos participaram do elenco do programa Escolinha do Professor Raimundo da Rede Globo. Renato soube aproveitar desse tipo, utilizando sua vivência no interior mineiro para dar um toque bem pessoal ao seu personagem. Para TAVINHO MOURA<sup>229</sup>, Renato “comercialmente se travestiu de caipira”. Esse lado caipira não seria, entretanto puramente comercial, pois Renato representaria algumas das mudanças sofridas pelo caipira que são decorrentes da modernização do meio rural brasileiro a partir dos anos 1950. Atitudes como vestir terno e gravata e tocar na viola outros ritmos nacionais e internacionais podem ser vistos como uma maneira de adaptação do caipira ao se mudar para as grandes cidades onde estaria sofrendo uma metamorfose que pode ser ilustrada pela capa do sexto disco mostrada no capítulo 1. Nessa imagem Renato usa terno e gravata, está em uma cozinha tipicamente de fazenda e segura a sua viola feita por um luthier que está pronta para ser tocada. Ao lado dele, em cima de uma cadeira, há uma viola caipira calada dentro de um saco de pano. Renato dessa maneira estaria carregando consigo as lembranças de um passado distante que pode ser evocado pela sua música. “Viola bem tocada é uma

---

<sup>227</sup>Entrevista cf. nota 142, p.58.

<sup>228</sup>Entrevista cf. nota 147, p.59.

<sup>229</sup>Entrevista cf. nota 55, p.25.

saudade de um trem que a gente não sabe bem o que é” (Renato *apud* MÁRIO SÉRGIO 1997:12).

Renato, ao mesmo tempo, queria dar outra visibilidade à viola para tentar ser um músico profissional e fez do terno e gravata, uma identidade visual. De acordo com MOURA<sup>230</sup>, Renato “não quis ser um caipira paulista e foi contornando” para formar outra personalidade musical.

Além de divertir a plateia, Renato também provocava prazer estético em seus ouvintes. Sua música é capaz de acompanhar os solitários. Essa companhia poderia ser muito bem ilustrada pelo seguinte verso de Paulo César Pinheiro:

Crio na viola  
Pra quem é sozinho,  
Um som que consola  
Quem não tem carinho.  
(PINHEIRO 2000:104).

Música é encontro. A viola de Renato Andrade é um amálgama sonoro de uma época, onde vivem cantos de pássaros, danças populares, diplomacia cultural da ditadura militar, gravações de discos, cobertura da imprensa e a vida dele.

---

<sup>230</sup>Idem.

### Referências bibliográficas:

BARBOSA, Waldemar de Almeida. *Dicionário Histórico Geográfico de Minas Gerais*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1995.

BEZERRA, Amílcar Almeida. *Movimento Armorial X Tropicalismo: dilemas brasileiros sobre a questão nacional na cultura contemporânea*. In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES SOBRE CULTURA, V, Salvador, 2009.

BOTELHO, Isaura. *Romance de formação: Funarte e política cultural 1976-1990*. RJ: Edições Casa de Rui Barbosa, 2001.

CANCLINI, Nestor. *Culturas híbridas*. SP: Edusp, 1997

\_\_\_\_\_. *Culturas populares no capitalismo*. SP: Brasiliense, 1983.

CALDAS, Waldenyr. *Acorde na aurora: música sertaneja e indústria cultural*. SP: Nacional, 1979.

CÂNDIDO, Antonio. *Os parceiros do Rio Bonito*. SP: Livraria Duas Cidades, 1982.

CHAUÍ, Marilena. *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.

COUGO JUNIOR, Francisco Alcides. *Canta meu povo: uma interpretação histórica sobre a produção musical de Teixeira (1959-1985)*. Porto Alegre: 2010. Dissertação (mestrado em História), UFRGS.

CORRÊA, Roberto Nunes. *Viola caipira*. Viola Corrêa Produções Artísticas, 1989.

DIDIER, Maria Thereza. *Emblemas da sacração armorial*. Ariano Suassuna e o Movimento Armorial 1970/76. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2000.

DORATIOTTO, Wandí. *Haicais*. São Paulo: Editora Papagaio, 2006.

FERRETE, J.L. *Capitão Furtado: viola caipira ou sertaneja?* RJ: Funarte, Instituto Nacional de Música, Divisão de Música Popular, 1985.

FREYRE, Gilberto. *Modos de homem & modas de mulher*. SP: Global Editora, 2009.

FICO, Carlos. *Reinventando o otimismo*. Ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil. RJ: FGV Ed., 1997.

GOBO, Karla Lisandra. *Década de 1970: a política externa e o papel do Itamaraty*. SP: 2007. Dissertação (Mestrado em Ciência Política), USP.

GOLTARA, Diogo Bonadiman. *Santos Guerreiros: relatos de uma experiência vivida nas jornadas das Folias de Reis do Sul do Espírito Santo*. Brasília: 2010. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social), UnB.

HELLMANN, Aline Gazola. *A moda no século XXI: para além da distinção social?* Porto Alegre: 2009. Dissertação (Mestrado em Sociologia), UFRGS.

HOLANDA, Sérgio Buarque. *Caminhos e fronteiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

KOSHIBA, Luiz & PEREIRA, Denise Manzi Frayse. *História do Brasil no contexto da história ocidental*. São Paulo: Atual Editora, 2003.

LEITÃO, Cláudia. *Por uma ética da estética*. Fortaleza: Editora da UECE, 1997.

LIMA, Marcela Telles Elian de Lima. *Moderna canção caipira e cultura política conservadora*. In: ANAIS DO ENCONTRO REGIONAL DE HISTÓRIA: HISTÓRIA E LIBERDADE (ANPUH-SP), XX, Franca, 2010.

MAIA, Tatyana de Amaral. *Cardeais da cultura nacional: Conselho Federal de Cultura e o papel cívico das políticas culturais na ditadura civil militar (1967-1975)*. RJ: 2010. Tese (Doutorado em História Política), UERJ.

MARQUES, Roberta Ramos. *Deslocamentos armoriais: da afirmação épica na “Nação Castanha” de Ariano Suassuna ao corpo-história do Grupo Grial*. Recife: 2008. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura), UFPE.

MARTINS, José Souza. *Capitalismo e tradicionalismo*. SP: Pioneira, 1975.

MICELI, Sérgio (org.). *Estado e cultura*. SP: Difel, 1984.

MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES. *Mundo afora*. Políticas de divulgação cultural, n 5. Brasília, 2009.

NEPOMUCENO, Rosa. *Música caipira: da roça ao rodeio*. SP: Ed. 34, 2005.

NÓBREGA, Ariana Perazzo da. *A música no movimento armorial*. Rio de Janeiro: 2000. Dissertação (Mestrado em Música), UFRJ.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. SP: Ed. Brasiliense, 1985.

\_\_\_\_\_. *A moderna tradição brasileira*. Cultura brasileira e Indústria Cultural. SP: Ed. Brasiliense, 1988.

PACHECO JÚNIOR, Celso. *O progresso pela viola: análise político ideológica da obra musical de Tônico e Tinoco durante a ditadura militar*. Goiânia: 2009. Dissertação (Mestrado em História), PUC GO.

PINHEIRO, Paulo César. *Atabaques, violas e bambus*. SP: Record, 2000.



PINTO, João Paulo do Amaral. *A viola caipira de Tião Carreiro*. Campinas: 2008. Dissertação (Mestrado em Música), Unicamp.

RIBEIRO, Edgard Telles. *Diplomacia cultural: seu papel da política externa brasileira*. Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 2011. 1ª ed. 1989.

RODRIGUES, Deividson de Oliveira. *Jeca Tatu e os dilemas da modernização rural no Brasil*. In: BORGES, Maria Eliza (org.) *Campo e Cidade na modernidade brasileira*. BH: Argumentum, 2008.

RODRIGUES, Sônia Maria Braucks Calazans. *Jararaca e Ratinho: a famosa dupla caipira*. RJ: Funarte, Instituto Nacional de Música, Divisão de Música Popular, 1983.

SANT'ANNA, Romildo. *A moda é viola: ensaio do cantar caipira*. Marília, SP: Ed. Unimar, 2000.

SANTOS, Idalette Muzart Fonseca. *Em demanda da poética popular*. Ariano Suassuna e o Movimento Armorial. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

SILVA, Vanderli Maria da. *A construção da política cultural no regime militar: concepções, diretrizes e programas (1974-1978)*. São Paulo, 2001. Dissertação (Mestrado em Sociologia), USP.

SOUZA, Amilton Justo de. *É meu parecer: a censura política à música de protesto nos anos de chumbo do regime militar do Brasil (1969-1974)*. João Pessoa: 2010. Dissertação (Mestrado em História), UFPB.

SOUZA, Suzana Coutinho de. *O simbolismo do vestuário em Machado de Assis*. Campinas: 2008. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária), Unicamp.

SOUZA, Walter de. *Moda inviolada: uma história da música caipira*. SP: Quiron, 2005.

SUASSUNA, Ariano. *Romance da Pedra do Reino*. RJ: José Olympio, 1971.

SUPICIC, Ivo. *Situação sócio- histórica da música no século XVII*. In: MASSIN, Jean. *História da música ocidental*. SP, Nova Fronteira, 1997.

\_\_\_\_\_. *Situação sócio- histórica da música no século XVIII*. In: MASSIN, Jean. *História da música ocidental*. SP, Nova Fronteira, 1997.

\_\_\_\_\_. *Situação sócio- histórica da música no século XIX*. In: MASSIN, Jean. *História da música ocidental*. SP, Nova Fronteira, 1997.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Os mandarins milagrosos*. Arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók. Rio de Janeiro: Funarte, Jorge Zahar Editor, 1997.

URT, João Nackle. *Construção de confiança na América do Sul*. A política externa do governo Figueiredo (1979-1985). Brasília: 2009. Dissertação (mestrado em Relações Internacionais), UnB.

VALE, Flausino Rodrigues. *Elementos de folclore musical brasileiro*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1978.

VILELA, Ivan. *A Viola*. Ensaio para o projeto Músicos do Brasil: uma enciclopédia, 2008.

YATSUDA, Enid. *O caipira e os outros*. In: BOSI, A. *Cultura Brasileira: temas e situações*. SP: Ed. Ática, 1987.

### **Referências jornalísticas**

ABREU, Nayde. *Última oportunidade para se ouvir Renato Andrade*. Correio Braziliense, Brasília, 18 ago. 1981. Variedades.

ANUNCIACÃO, Miguel. *Renato Andrade deixa o público boquiaberto*. Hoje em Dia, Belo Horizonte, 08 dez. 1999. Cultura.

ARAÚJO, Luciana. *Corpos vibram ao som da história da viola*. Folha de S. Paulo, São Paulo, 5 jun. 2005. Ilustrada, p.8.

BUARQUE, Daniel. *Após duas décadas fora do Iraque, Brasil reinstala embaixada em Bagdá*. Globo, G1, São Paulo, 20 mar 2012.

CASSESE, Patrícia. *Renato Andrade mostra os segredos viola caipira*. Hoje em Dia, Belo Horizonte, 1994. Cultura, p.8

CASTRO, Simone. *O dono da viola*. Diário da Tarde, Belo Horizonte, 16 ago. 1999. Caderno 2, p. 7.

DIALLO, Laye Bamba. *Renato Andrade ambassadeur de la culture brésilienne*. La Semanie. 23 jul 1980. Lettres arts spectacles, p.20.

FORTES, Liana. *Você sai da sua cidade e melhora, mas o nome Totó continua*. 30 fev. 1977. Jornal de Música, n. 30. História de Música. In: <http://www.gafieiras.com.br/Display.php?Area=Columns&Action=Read&IDWriter=44&ID=1739>. Acesso 6 out. 2011.

GOMES, Sérgio. *Renato, um violeiro como o diabo gosta*. Folha de S. Paulo, São Paulo, 5 jan. 1978. Ilustrada p.41.

FELIPE, Carlos. *Tempo de viola*. Estado de Minas, Belo Horizonte, 31 out. 1987.

HEPNER, David. *Renato Andrade do erudito ao caipira*. Guitar Player, São Paulo, set. 1999.

POMBO, Cristiano Cipriano. *Stagium apresenta danças e diversidades*. Folha de S. Paulo, São Paulo, 5 set. 1998. Acontece, p.1.

PRIOLLI, Márcia. Jornal Hoje, TV Globo, São Paulo, 07 dez. 1978 (1 min e 52 seg).

RODRIGO, Sérgio. *Quinhentas notas por minuto*. Estado de Minas, Belo Horizonte, 3 mar. 1999. Cultura. Espetáculo, p.5.

SÉRGIO, Mário. *Viola encantada*. Estado de Minas, Belo Horizonte, 09 jun. 1997. Espetáculo, p12.

SILVA, Antônio Álvares da. *A propósito de viola e violeiros*. Estado de Minas, Belo Horizonte, 24 mai. 1978.

SIMÃO, Wilson. *Renato Andrade e a "Magia da Viola"*. Estado de Minas, Belo Horizonte, 17 dez. 1987.

SOARES, Dirceu. *A fantástica viola de Renato Andrade*. Folha de S. Paulo, São Paulo 30 jan 1978. Ilustrada, p.23.

\_\_\_\_\_. *Uma viola muito bem temperada*. Folha de S. Paulo, São Paulo, 21 jun. 1979. Ilustrada, p.39.

\_\_\_\_\_. *A viola e seu sotaque mineiro*. Folha de S.Paulo, São Paulo, 6 abr. 1984. Ilustrada, p.43.

TINHORÃO, José Ramos. *Viola caipira é universal nas mãos de Renato Andrade*. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 16 de jun. 1979. Caderno B, p.4.

WALTRICK, Flávia. *O adeus ao mestre da viola*. Diário da Tarde, Belo Horizonte, 30 dez.2005. Caderno 2.

### **Referências jornalísticas não assinadas**

ESTADO DE MINAS. *Tempo de ouvir e escutar o nosso Renato Andrade*. 18 fev.1984. 2º caderno, p5.

\_\_\_\_\_. *O som da terra na viola de Renato*. 12 jul. 1979

FOLHA DE S. PAULO. *Renato Andrade com o brilho simples da viola*. 7 out.1980. Ilustrada, p.21.

\_\_\_\_\_. *Viola caipira em novo LP*. 19 fev. 1983. Ilustrada, p. 32.

\_\_\_\_\_. Coluna: *Os mais vendidos da semana*. 15 abr. 1984. Ilustrada, p.65.

\_\_\_\_\_ a. 16 nov. 1995. Acontece, p.1.

\_\_\_\_\_ b. *Minas além das Gerais tem shows no fim de semana*. 18 nov.1995. Ilustrada, p.5-3.

\_\_\_\_\_. 31 dez 2005. Ilustrada, p.3.

HOJE EM DIA. 19 fev. 2001.

JORNAL DE MINAS. 07 ago.1979.

LA PRENSA. *Sectur, sociedad pro arte y embajada del Brasil patrocinan el evento "La guitarra criolla" de Renato Andrade*. San Pedro Sula. 10 nov. 1979.

NOTÍCIAS POPULARES 03 dez.1978

O TRIÂNGULO, *Uberlândia Clube lotado para ouvir uma boa viola*. Uberlândia, 04 dez 1985, p.6.

#### **Referências videográficas**

MONTY PHYTON EM BUSCA DO CÁLICE SAGRADO. Direção: Terry Gilliam, 1 DVD, (91 min), 1974.

REPORTAGENS ESPECIAIS DO GLOBO REPÓRTER. Reportagem: José Hamilton Ribeiro. 2 DVDs (9min e 11min). 21 nov. 2004.

TAPETE VERMELHO. 1 DVD (100 min). Direção: Luiz Alberto Pereira. 2005.

VIOLEIROS DOS BRASIL. Direção: Myriam. Taubkin. 1 DVD, (144 min). Documentário. Projeto Memória Brasileira, 2008.

#### **Discografia**

ANDRADE, Renato. *A Fantástica Viola de Renato Andrade na Música Armorial Mineira*. Rio de Janeiro: Chantecler, 1977. 1 disco de vinil, 33rpm, estéreo.

\_\_\_\_\_. *Viola de Queluz*. Rio de Janeiro: Chantecler, 1979. 1 disco de vinil, 33rpm, estéreo.

\_\_\_\_\_. *O violeiro e o grande sertão: a viola que vi e ouvi*. Belo Horizonte: Bemol, 1984. 1 disco de vinil, 33rpm, estéreo.

\_\_\_\_\_. *A magia da viola*. Rio de Janeiro: Chantecler, 1987. 1 disco de vinil, 33rpm, estéreo.

\_\_\_\_\_. *A viola e minha gente*. Belo Horizonte: Lapa Discos, 1999. CD.

\_\_\_\_\_. *Enfia a viola no saco*. Belo Horizonte: Lapa Discos, 2002. CD.

### Referências eletrônicas

[http://www.amusicaquevemdeminas.com.br/index.php?option=com\\_content&task=view&id=103&Itemid=74](http://www.amusicaquevemdeminas.com.br/index.php?option=com_content&task=view&id=103&Itemid=74). Acesso 30 set. 2011.

<http://cinemateca.gov.br> Acesso 14 mar.2010.

<http://blog.cybershark.net/miguel/2009/05/22/avatsiu-a-linguagem-dos-passaros/>. Acesso 15 de jun. 2009.

<http://www.correiobrasiliense.com.br>. Acesso 17mar. 2010.

[http://www.mis.rj.gov.br/acervo\\_dp\\_dp.asp#1971](http://www.mis.rj.gov.br/acervo_dp_dp.asp#1971). <sup>1</sup> Acesso em 8 mar.2010

<http://jornal.valeparaibano.com.br/1998/06/25/geral/leo-3.html>. Acesso 03 mar. 2009.

[http://www.parasitologia.icb.ufmg.br/diss\\_defesas\\_listagem.php](http://www.parasitologia.icb.ufmg.br/diss_defesas_listagem.php). Acesso em 09 de março de 2010.

<http://www.portalpantanal.com.br/variedades/53-sentinelasplanicie.pdf>. Acesso em 16 de jun. 2009.

[http://pt.wikipedia.org/wiki/Viola\\_de\\_cocho](http://pt.wikipedia.org/wiki/Viola_de_cocho). Acesso 17 ma 2011.

<http://redeminas.tv/> . Acesso 16 mar. 2010.

[http://www.robertocorrea.com.br/viola\\_cocho.htm](http://www.robertocorrea.com.br/viola_cocho.htm).

<http://www.t-bone.org.br/> . Acesso 16mar. 2010.

[http://veja.abril.com.br/010798/p\\_126.html](http://veja.abril.com.br/010798/p_126.html). Acesso 03 mar. 2009.

<http://violamineira.blogspot.com/2007/04/o-significado-das-cores-das-fitas-na.html>.

Acesso 6 out. 2011.

[http://www.youtube.com/watch?v=T\\_z5S2k-s\\_8&feature=related](http://www.youtube.com/watch?v=T_z5S2k-s_8&feature=related). Acesso 13 nov.2010

<http://www.youtube.com/watch?v=SXQuljIhB3w>. Acesso 3 nov. 2011.

<http://webserver.eln.gov.br/Pass500/BIRDS/1birds/p39.htm> Acesso 11 jun. 2009

<http://www.wikiaves.com.br/anhuma> Acesso 11 de jun. 2009

[http://pt.wikipedia.org/wiki/Pra\\_frente,\\_Brasil](http://pt.wikipedia.org/wiki/Pra_frente,_Brasil). Acesso 31 out. 2011.

