



Sertanejo Classe A: o caipira nas ondas do rádio¹

Nayara Luiza de SOUZA²

Kátia de Lourdes FRAGA³

Universidade Federal de Viçosa, Viçosa, MG

RESUMO: A temática caipira está presente no cenário radiofônico brasileiro desde 1929 quando as primeiras duplas sertanejas começaram a tocar nas rádios. Desde então, a presença da cultura caipira nas rádios brasileiras é crescente e muitos são os programas destinados ao público que se identifica com esse gênero musical. Este trabalho propõe-se a estudar um desses programas radiofônicos_ o Sertanejo Classe A_ da cidade mineira de Sete Lagoas. A partir da análise dos quadros desse programa, o presente artigo pretende demonstrar como a cultura caipira tem sido representada e valorizada por esse programa há mais de quatro décadas.

PALAVRAS-CHAVE: Rádio, Caipira; Música; Sertanejo

INTRODUÇÃO

De madrugada antes mesmo que o sol se levante o locutor a seu modo característico avisa: “_Ô gente são quatro horas, dez minutos e meio e nós tamo aí. Vamo começá a semana com o pé direito e adionte...”⁴. Com essa fala pitoresca e ao som da música caipira de raiz o trabalhador, a dona de casa e o produtor rural são convidados a começar o dia na companhia do “Programa do Guará”. Há mais de 40 anos acordar ouvindo esse programa é a rotina de muitas famílias na cidade mineira de Sete Lagoas e região.

Sertanejo Classe A é o nome oficial do programa conhecido pelos ouvintes como Programa do Guará, codinome do locutor e apresentador do programa desde a criação deste em 19 de maio de 1970. Segundo Jovelino Gomes de Faria, o Guará, o diferencial do programa é ser essencialmente “caipira⁵” e “dedicado aos apreciadores do gênero⁶”, dessa forma, na programação são constantes as referências à temática rural e ao “caipira”.

O lugar originário do “caipira” é a zona rural, mas o lugar do homem do campo

¹ Trabalho apresentado no DT 4- GP _Rádio e Mídia Sonora do XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste realizado de 28 a 30 de junho de 2012.

² Estudante recém-graduada do Curso de Jornalismo da UFV, email: nayara.luiza@ufv.br

³ Orientador do trabalho. Professor do Curso de Jornalismo da UFV, email: katiafraga@ufv.br

⁴ Destacaremos entre aspas palavras e expressões referentes ao modo peculiar de fala do locutor.

⁵ Grifaremos o termo caipira entre aspas enquanto não expomos o conceito de caipira que adotaremos nesse trabalho, o que será feito a seguir. Contudo, já adiantamos que não existe um consenso sobre a definição desse termo.

⁶ Em entrevista concedida a autora em 18 de julho de 2011.



se modificou no Brasil após o movimento de migração para as cidades. A partir do final do século XIX com a crise do café o “caipira” já não conseguia sobreviver como trabalhador rural e foi forçado a mudar-se para a cidade em busca de emprego. O processo de industrialização que eclodia então nos centros urbanos brasileiros oferecia trabalho, sem a exigência, naquele primeiro momento de especialização.

Apesar das dificuldades encontradas para continuar a viver na zona rural o homem do campo nunca deixou de considerar a roça como sua referência memorável, motivo de saudade do caipira migrante, o que inspirou muitas canções brasileiras, conforme um trecho musical destacado aqui:

Que saudade da palhoça eu sonho com a minha roça no triângulo mineiro. /
Nem sei como se deu isso quando eu vendi o sítio para vir morar na cidade. /
Seu moço naquele dia eu vendi minha família e a minha felicidade. (trecho da música Caboclo na Cidade, de Dino Franco).

As músicas foram um fragmento da cultura rural trazido na sacola. Cantando, o “caipira” lembrava-se de seu lugar, expressava sua saudade, sua alegria e também suas tristezas. Com as canções caipiras/sertanejas aos poucos também surgiram programas de rádio dedicados aos ouvintes fãs desse gênero. Este estudo de caso propõe-se a investigar um desses programas dedicados a cultura “caipira”, o *Sertanejo Classe A*, da rádio Musirama de Sete Lagoas, em Minas Gerais. Para isso é necessário desvendar a figura do “caipira” e explicitar a definição que adotaremos neste estudo.

O Caipira

Não há uma definição única para o termo caipira. Mesmo a origem etimológica gera discussões, pois ainda não foi possível definir qual a raiz exata da palavra. O jornalista Cornélio Pires é considerado o maior responsável pela divulgação da cultura “caipira” no Brasil. Durante a década de 1910 ele se dedicou a estudar o “caipira” e a divulgar a música deste gênero.

No livro *Conversas ao pé do fogo*, de 1929, o autor descreve o que observou em suas pesquisas pelo interior da região sudeste como conta Nepomuceno (2001). Em seus estudos sobre o “caipira”, Pires retorna as origens etimológicas da palavra e retrata a variedade de palavras indígenas que poderiam ter dado origem ao termo:

Por mais que rebusque o étimo de caipira, nada tenho deduzido com firmeza. Caipira seria o aldeão; neste caso encontramos o tupi-guarani capiâbiguâara. Caipirismo é acanhamento, gesto de ocultar o rosto, neste caso temos a raiz ‘caí’, que quer dizer gesto de macaco ocultando o rosto. Capipiara, que quer dizer o que é do mato. Capiã, de dentro do mato, faz lembrar o capiau



mineiro. Caapiára quer dizer lavrador e o caipira é sempre lavrador. Creio ser este último o mais aceitável, pois caipira quer dizer roceiro, isto é, lavrador. (PIRES, 1929, *apud* DEL MÓNACO *et al.*, 1998, p.18).

Outra definição é dada pelo Dicionário do Folclore Brasileiro, de Luiz Câmara Cascudo, que relaciona a origem rural às características de personalidade. Para o autor, caipira é “homem ou mulher que não mora em povoação, que não tem instrução ou trato social, que não sabe vestir-se ou apresentar-se em público. Habitante do interior, tímido e desajeitado...” (CASCUDO, 1998).

As definições se diferenciam geralmente entre a origem ou rotina ligada ao campo e a caracterização do caipira como analfabeto, malvestido e sem cultura. Embora, também seja possível observar essas duas definições encadeadas relacionando a origem rural a uma caracterização do caipira como iletrado, tímido e que não corresponde à etiqueta social esperada. É possível, dessa forma, notar nessa busca por uma conceituação que existem divergências entre os pesquisadores do assunto.

Dessa forma, faz-se necessário que definamos qual conceituação do termo “caipira” adotaremos neste trabalho. Concordamos com a escolha feita por Cornélio Pires ao afirmar que o conceito “de roceiro e lavrador” são os mais aceitáveis por dizer respeito à origem do caipira nascido na zona rural. Roceiro aqui não se apresenta como estereótipo que evoca um sentido negativo, mas sim como homem que trabalha no roçado da terra.

Destaca-se, contudo, que, ao contrário do que sugere Pires, nem sempre o “caipira” é lavrador. Sua origem e profissão se modificam a partir do momento em que o “caipira” deixa a roça e parte para a cidade. Outra ressalva a ser feita nesse momento é que também consideramos “caipiras” aqueles que não nasceram no campo, mas se consideram “caipiras” por origem ou por descendência. Como sugere Inezita Barroso, música e pesquisadora “caipira é aquele que se conserva ligado a terra, à cultura original” (NEPOMUCENO, 2001), o que também defendemos neste trabalho.

Música Caipira: da Roça para as Rádios

A música foi um dos elementos da cultura caipira que se manteve vivo após o movimento migratório para as cidades, como já explicitamos. Em suas origens a música caipira estava ligada às práticas do trabalho e da religião. Vilella (2004) conta que no século XVI como parte do plano de colonização da coroa portuguesa a música foi



utilizada como uma das estratégias de catequização. Durante esse processo os colonizadores notaram que a principal via de comunicação com o sagrado para os nativos era a música, então passou a inserir cantos litúrgicos católicos às melodias e danças indígenas.

Ao longo do processo de colonização essas canções receberam também influências musicais negras e européias como o uso da viola, que é um instrumento originalmente português, se aproximando ao estilo musical caipira que conhecemos hoje (VILELLA, 2004). Ainda segundo Vilella, a relação do sagrado mediada pela música ainda hoje está presente em festas sincréticas brasileiras como, por exemplo, as Folias de Reis e Folia do Divino, e em danças como o Cateretê e a Catira, notadamente de origem indígena.

A música caipira passa a ser denominada como sertaneja a partir do momento em que começa a ser tocada nas rádios e consumida como produto cultural como sugere Nepomuceno (2001). Em 1929, Cornélio Pires colocou duplas caipiras para tocar no rádio, o temor existente era que ao identificar as duplas como caipiras os ouvintes, por preconceito pela figura campestre, se desinteressassem pelas músicas antes mesmo de ouvi-las.

Nesse momento, como aponta Rosa Nepomuceno, a música caipira se inseriu na indústria cultural. “A música deixara de ser simplesmente arte de expressão da alma do povo, para se transformar numa indústria gigante, sustentada por vendagens astronômicas” (NEPOMUCENO, 2001).

A diferença principal entre a música caipira e a música sertaneja está relacionada ao lugar onde cada uma delas é praticada. A música sertaneja existe em si mesma e para ouvi-la não é necessário estar presente no momento em que essa é criada, ou estar inserido em um ritual comunitário. Por outro lado a música caipira em suas origens sempre esteve ligada a práticas ritualísticas.

A música caipira nunca aparece só, enquanto música. Não apenas porque tem sempre um acompanhamento vocal, mas porque é sempre acompanhamento de algum ritual de religião, de trabalho ou de lazer. Mesmo a chamada moda-de-viola, denominação genérica de canto rural profano, não aparece senão acoplada a algum rito (MARTINS, 1975, p. 105 *apud* VILELLA, 2004).

Mas, até a veiculação das canções caipiras nas rádios com a denominação de sertaneja, as composições tiveram que se transformar para se adequar ao padrão comercial. Como as composições caipiras eram originárias de rituais religiosos e também de práticas comunitárias como o trabalho, era comum que suas letras contassem



histórias de santos, de milagres e causos dos antepassados. Nas rádios não era possível à veiculação de músicas com essa duração, ou seja, “para poderem ser gravadas, estas músicas foram também redimensionadas e ao serem redimensionadas muito se perdeu em tempo, conteúdo e também na forma.” (MARTINS, 1975, *apud*, VILELLA, 2004).

A dupla sertaneja Tônico e Tinoco contou em entrevista ao programa *Ensaio da TV Cultura*, em 1991, que na fazenda tocavam “romances”, que segundo os cantores “eram histórias tão longas que se fazia pausa para o povo tomar café.” E, depois, como cantores nas cidades, essas mesmas músicas já não poderiam ser cantadas nem gravadas. (ZAN, <http://www.sertanejo.com/hradio.html> acesso em 04 de novembro de 2011).

Dessa forma, a passagem da música caipira de prática ritualista para mercadoria teve como principal mediador o rádio. Mas embora essa passagem ocasionasse perdas para a música caipira, em sua temática e prática coletiva, sua veiculação nas rádios possibilitou aos moradores das cidades terem contato com esse estilo musical, que até então só se tocava nas práticas comunitárias no campo. E, assim, conservar na memória dessa audiência traços da cultura rural.

Música Caipira: do Folclore para o Popular

“O processo de enculturação não foi a nenhum momento um processo de pura repressão” (MARTÍN-BARBERO, 2009). Com essa ressalva Martín-Barbero detalha como um objeto cultural que é originalmente praticado como folclore pode se tornar popular, ou seja, transforma-se em mercadoria destinada a massa. Vale aqui ressaltar considerações sobre os conceitos folclore e popular. Para Cascudo (2002), os dois consistem em uma mesma coisa definindo folclore como “a cultura do popular tornada normativa pela tradição”.

Contudo, assim como Martín-Barbero, há estudiosos que diferenciam folclore de cultura popular. Brandão (2007) destaca que são muitas as definições para folclore inclusive a mais tradicional atribuída a o inglês William John Thoms. Segundo Thoms, Folk-Lore é o “saber tradicional do povo”. São consideradas manifestações folclóricas: “as narrativas tradicionais, os costumes tradicionais, os sistemas populares de crenças e superstições e os sistemas e formas populares de linguagem”.



Para orientar a discussão seguinte feita por Martín-Barbero, admite-se aqui, que folclore é a cultura do povo, que é praticado como tradição ou prática ritualística de uma comunidade. E popular a produção cultural destinada ao povo, mas que já passou por algum tipo de mediação. Nessa perspectiva, podemos inserir a música caipira ritualística, que é aquela ligada às práticas religiosas e ao trabalho praticado na roça, no campo do folclore. Já a música caipira tocada nas rádios se insere na classificação de popular.

Para Martín-Barbero (2009) não há hegemonia, nem contra hegemonia sem que o povo tenha acesso a uma produção cultural destinada a ele. Assim, era indispensável que o povo tivesse acesso as linguagens em que a produção cultural popular se articulava. A fim de demonstrar como se faz essa passagem do folclórico para o popular Martín-Barbero utiliza como exemplo duas manifestações do povo que se converteram em literatura popular: o cordel espanhol e o *colportage* francês.

Na Espanha, o cordel foi um tipo de literatura responsável pela transição nas classes populares do oral para o escrito de uma de suas produções culturais. As histórias de cordel eram contadas coletivamente e depois passaram a ser escritas em papéis dobrados em livretos chamados *Pliego*. Esses livretos eram vendidos pendurados em cordões na rua o que lhe atribuíram o nome cordel.

Na França, essa literatura é chamada de *colportage*. A estrutura dos textos escritos se aproxima da estrutura oral, eles são escritos em verso, por se tratarem da transcrição de romances, canções, coplas e refrãos. Seus autores como explica Martín-Barbero (2009) “sem saber escrever, sabem, contudo ler” e mantém essa estrutura oral por serem destinadas a ser lidas em voz alta coletivamente.

Ambos os exemplos quando escritos passaram por processos de “normalização e formalização, meio e tecnologia, racionalidade produtiva e técnica de fabricação” (p. 149). Dessa forma, ao passar por esses processos as histórias foram editadas e perderam as características de ritual da prática folclórica, o acesso a essas literaturas tornam-se independentes do momento de produção dessas e podem ser lidas ou consumidas a qualquer momento. O mesmo processo de “normalização e formalização” pode ser observado com a música caipira durante o processo de adequação pelo qual passou para ser veiculada nas rádios, como já havíamos destacado.



A passagem para o popular também apresenta outras características como o surgimento da autoria ou a perda do nome do autor oral. No folclore, as composições costumam ser coletivas por se tratarem de ritos. Assim, são criadas por uma comunidade para um determinado ritual e não por uma pessoa. O que também ocorre com a música caipira de raiz que como o cordel espanhol surgiu oral. Muitas dessas composições não têm um autor definido por se tratar de criações coletivas, compostas comunitariamente, como detalha Viella (2004), em festas como a Folia de Reis, a Folia do Divino e demais festas de padroeiros.

Uma característica específica da *colportage* era a leitura coletiva de seus textos para a comunidade camponesa analfabeta, que no momento da leitura interagiu com os conteúdos expressando emoções de tristeza, alegria e ansiedade. “Ler para os habitantes da cultura oral é escutar” (MARTÍN-BARBERO, 2009). O que é lido é ponto de partida para que os ouvintes se reconheçam nas histórias formando memórias coletivas.

Walter Ong destaca que as comunidades orais primárias, aquelas que nem sequer imaginavam que um dia existiria a cultura escrita, tinham uma relação especial com a palavra oral. Para o autor, “a verbalização da experiência pode efetivar sua recordação” (ONG, 1998, p.47). Isso ocorre porque o pensamento é formular, ou seja, cada palavra e cada conceito é uma fórmula e assim um modo de dado fixo para processar determinada experiência.

O que sugerimos neste trabalho é que a formação dessas memórias coletivas baseadas na percepção de traços comuns entre os ouvintes e os personagens das histórias também é possível a partir do momento em que o ouvinte da música caipira se reconhece nas letras. E, assim, como mesmo após a transformação das histórias orais para a *colportage* ainda foi possível à percepção desses traços culturais, também é possível o reconhecimento de características do caipira nas músicas tocadas nas rádios.

A fim de identificar a presença de traços da cultura caipira em nosso objeto de estudo _ o programa “Sertanejo Classe A” _ faz-se necessário conhecer as características deste. Para isso, destacam-se quatro quadros⁷ do programa onde as referências a figura do caipira são mais constantes.

Programa do Guará: o “Sertanejo Classe A”

⁷ Entendemos quadros como espaços demarcados dentro de um programa.



Diariamente, de quatro às oito da manhã, o programa *Sertanejo Classe A* toca modas de viola e músicas sertanejas, e retrata algumas práticas ritualísticas dos homens do campo. Há 40 anos o programa, transmitido pela Rádio Musirama FM, de Sete Lagoas, é liderado pelo mesmo locutor: Jovelino Gomes Faria, o Guará. No município e regiões adjacentes os ouvintes se referem ao programa como “Programa do Guará”, o que revela uma identificação forte entre apresentador e programa.

O programa é composto por quadros variados como “Consagração a Nossa Senhora de Aparecida”; a “Hora do Caminhoneiro”; a “Hora da Sopa”; a “Catira”; “Hora do Recado” e do momento de dar “o beijinho das crianças” quando o apresentador lembra-se de seus fãs mirins. Nesse trabalho, vamos focar especificamente os quadros onde a referência ao caipira ou a rotina deste se faz mais presente, são eles: “Catira”; “Hora da Sopa”; “Hora dos Recados”, e “Carro de Boi”, que encerra o programa.

Para isso, foram analisados cinco programas transmitidos entre os dias 18 a 22 de julho de 2011. As cópias estudadas foram cedidas pela Rádio Musirama FM, de Sete Lagoas-MG, emissora dos programas estudados.

Hora da Sopa

O sotaque bem marcado pronuncia a frase “Êta sopinha gostosa essa viu. Ê cheirinho bão, essa sopa hoje tem o que hein cumadre? Deixa eu toma uma branquinha antes só pra eu forra o estambo, né.” A interpretação é seguida de efeitos sonoros que simulam barulho de panelas e de colheres. E assim, se iniciou o quadro a “Hora da Sopa”, no programa do dia 18 de julho de 2011.

O quadro vai ao ar diariamente às seis e meia da manhã no *Sertanejo Classe A* e a cada programa seu início é marcado por uma frase ficcional relativa à sopa, interpretada por um personagem com voz e expressões típicas do estereótipo conhecido do caipira. A sopa é um momento de honra do programa, no qual apenas são convidados os ouvintes fiéis e os aniversariantes do dia. Há grande expectativa para ter o nome incluído na lista o que pode ser evidenciado pelas várias ligações que o programa recebe com esse pedido. Há ouvintes que chegam a ir a rádio para tomar a sopa, como conta Jovelino Faria, o Guará⁸.

⁸ Depoimento concedido à autora no dia 18 de julho de 2011



O momento da sopa é um ritual fictício que busca trazer os ouvintes para o lugar de honra da casa: a cozinha. Efeitos sonoros de panelas, talheres e outros utensílios domésticos e as esquetes de ficção que falam do cheiro bom durante o preparo da comida e do sabor especial da sopa são recursos utilizados para a construção de imagens.

A utilização desses artifícios no rádio é fundamental na construção de cenários distantes dos ouvintes, que podem tornar-se acessíveis a partir de recursos sonoros e da elaboração textual descritiva “criada por efeitos sonoros apropriados e apoiada pela música adequada, praticamente qualquer situação pode ser trazida ao ouvinte” (MCLEISH, 2001, p.15.). A partir do uso desses recursos, o ouvinte é capaz de até mesmo sentir o cheirinho da sopa descrita pelo personagem caipira do esquete.

As ficções também são utilizadas para marcar o encerramento do quadro como, por exemplo: “Ê sopinha gostosa essa. Meu fio, pega a enxada e vamo pegar no taião⁹”. As frases ficcionais que iniciam e encerram os quadros não são sempre as mesmas. Nos cinco dias que compõem nossa amostra, notamos diferentes construções de cenário em um dos programas observamos: “Êta sopinha boa. Eu gosto dela é de manhã. Maria vem cá.¹⁰” O locutor vai então interagir com a ficção ao responder ao personagem: “É vem pra cá, ajudar nós”. E, dessa forma, convoca seus convidados para o momento da sopa daquela manhã: “Vão chegando pra cá a turma aqui do armazém né, Chico Esquina, Rogerão, Tuto Macuco caminhoneiro, vem pra cá todo mundo aí.”.

Em uma das transmissões, observamos uma espécie de quadro da sopa especial de aniversário de um ouvinte identificado pelo apresentador como “Prego”. Durante o quadro o apresentador explica como seria essa sopa:

“E hoje tem uma variedade de sopa aqui, não sei se vocês vão querer né, o prego tá fazendo aniversário hoje e ele trouxe uma panelada para a turma aí pode experimentar lá, né (...)o prego arrumou uma panelada aí de prego, cozido, tem prego tem tachinha, (ficção: ê sopinha gostosa,) parafuso. Vixi Maria, tem de tudo(...)”

Às seis e meia da manhã, em seguida a hora da sopa, vem o quadro a “Hora da Catira”. Depois de comer, a festa continua com essa dança típica onde as modas de violas são acompanhadas por bater de mão e de pés.

⁹ Sertanejo Classe A, 18 de julho de 2011.

¹⁰ Sertanejo Classe A, 19 de junho de 2011.



Catira

A catira, também conhecida como cateretê, é uma dança marcada por palmas e batidas do pé. A coreografia é composta por duas filas de dançarinos que se posicionam um a frente do outro e dois violeiros que cantam as modas de viola.

Uma descrição resumida da dança é dada por Cascudo (2002): os violeiros cantam a primeira parte da moda, que pode ser satírica ou de amor, depois os dançadores postos frente a frente “sapateiam e palmeiam ao ritmo das violas”. Os cantadores vão então cantar a segunda até o final do tema e a dança acaba por um “recortado”, parte da coreografia em que os dançadores sapateiam e trocam de lugar uns com os outros.

No cenário rural a Catira está ligada também a prática de festas, após as refeições as pessoas seguem para o terreiro para dançar o Cateretê. O programa recria esse cenário e estimula o ouvinte, mesmo em casa, a dançar ou se envolver com o clima da Catira.

O violeiro da catira que faz a primeira voz é chamado de “mestre” e o segundo violeiro é o “contramestre”. O “mestre” geralmente também é o autor da moda (p.135). “Mestre” e “Contramestre” ficam em filas opostas, na coluna em que está o “mestre” fica o “palmeiro” ou “tirador de palmas” que é o primeiro dos dançantes dessa fila. No lado oposto, ao lado do “contramestre” fica o “tirador de sapateado” ou “orela” que coordena a batida dos pés.

No quadro da “Catira”, no programa do Guará, os ouvintes são convidados para participar da dança e, assim como no quadro da sopa, é criado um cenário sonoro que reproduz o rito original. Depois do convite a rádio toca uma moda de catira que se inicia pela letra da música acompanhada do dedilhar de violas e termina com as batidas de palmas e pés.

Um exemplo de catira tocada no programa é a moda com letra de sátira “Tiro a Queima Bucha”, gravado pela dupla Vieira e Vieirinha. Segue um trecho da moda:

Eu tratei meu casamento à contra gosto dos meus pais / Com uma “véia” de
cem anos que nem dente não tem mais / Levei ela no ferreiro pra ver o que o
ferreiro faz / Pôs a velha na tenda, ferreiro bateu de mais / O nariz ficou de
um lado a boca ficou pra traz / O diabo dessa velha já não tem concerto mais.



Essa primeira parte da moda tem como intervalo o palmeado e o sapateado bem marcado. Então se segue a segunda parte, que também vai ser finalizada com mais batidas de mãos e de pés.

A lá vem a velha batendo o queixo / Pra me beijar mas eu não deixo / A moça me pega, a velha me puxa / Ô velha da boca murcha te dou um tiro de garrucha a queima bucha .

Dessa forma, nota-se no programa a divulgação de um rito cultural como se todos os dias naquele horário fosse um dia de festa e de dança. A reunião coletiva dos grupos de catira podem agora ser “vistas” pelos ouvintes que em casa são livres até mesmo para participar da dança, todos podem ser dançadores e violeiros enquanto cantam, palmeiam e batem os pés acompanhando a moda pelo rádio.

Hora do Recado

“Ô cumpadi, vamo mais perto do rádio, que tá na hora dos recado sô.” O quadro mais aguardado do “Sertanejo Classe A” é a “Hora do Recado”, momento em que os ouvintes seguem o conselho da frase ficcional e atendendo a orientação do locutor pegam caneta e papel para ouvir as informações que serão ditas. São recados das mais variadas naturezas marcando e desmarcando compromissos, consultas médicas, avisos de festas, casamentos, batizados, avisos de visitas ou de que se chegou bem ao destino para o qual se havia partido.

A “Hora do Recado” evidencia uma característica histórica do rádio, muitas vezes esse veículo é a única fonte de informação para populações que não têm acesso a outros meios seja por questões “geográficas, econômicas ou culturais” (ORTRIWANO, 1985, p.78). O quadro é formado por cinco tipos de “recados”: festas religiosas e folclóricas, notas de falecimento, anúncios de emprego, achados e perdidos e recados direcionados a outros ouvintes. Esse último confirma a característica do veículo de servir como fonte de informação para aqueles que não têm acesso a outros recursos.

As festas religiosas e folclóricas são os anúncios de festas que mais aparecem durante o programa, e o convite é reafirmado com destaque durante o quadro dos recados. Durante o mês de julho, amostragem do programa observado, percebemos exemplos de referências à festa de Nossa Senhora do Rosário, Festa de Santana e São Cristóvão. Todas essas festas tradicionais da cidade de Sete Lagoas.



Outra informação comum, e que desperta a atenção dos ouvintes, é o momento das notas de falecimento, que sempre são veiculadas no programa. Nesse momento, o apresentador assume um tom mais sério respeitando o conteúdo. Notas de Falecimento podem ser enquadradas na classificação de André Barbosa Filho (2003) dentro gênero de serviço, mais especificamente notas de utilidade pública “um informativo de curta duração, semelhante às notas jornalísticas. Tem como objetivo específico auxiliar e alertar o ouvinte” (p. 136).

Ainda dentro do gênero de prestação de serviço também notamos ofertas de emprego e avisos de “achados e perdidos” como nos exemplos a seguir:

Está desaparecido aí um potro castanho com uma estrela na testa, tem cerca de um ano e nove mês. É tamanho grande desapareceu desde ontem, pela manhã. Bairro JK, quem souber do paradeiro ligar 3773 0655, falar com Gilmar. 37730655. É um potro tamanho castanho, tem uma estrela na testa, tá com um ano e nove mês, do tamanho grande, viu?! Se você souber do paradeiro, é só ligar no 3773 0655.

Além desses exemplos o momento dos recados também incluem informações sobre o comércio local que informam sobre compra e venda de uma forma bem descontraída:

O Nelson Fonseca tá avisando os fornecedor de frango que o galinheiro tá vazio pode trazer, tá pagando 120 reais na arroba do frango caipira. **Se você tem frango caipira bão aí pode trazer para o Nelson Fonseca.[grifo da autora]**

Os recados de maior destaque no quadro, contudo, são aqueles que simulam diálogos entre os ouvintes. O apresentador do programa destacou que são recados de todos os tipos como convites para festas, avisos de visitas, consultas marcadas¹¹ o que também foi possível ser notado na amostra do programa observado. Destacamos aqui alguns exemplos que consideramos importantes de serem observados:

Helena de Cordisburgo pergunta a irmã se a coceira no seu corpo melhorou. Quer saber se tá melhor e continua com o tratamento, né.

Cláudia de Sete Lagoas avisa o Joãozito lá no Cipó que pode ficar tranquilo que não esta tendo aula. E está mandando abraço para você, o João, Dona Nenê, José.

¹¹ Em entrevista concedida à autora da pesquisa em 18 de julho de 2011.



Os recados têm perfil de aviso, alguns deles com caráter de urgência baseado na confiança dos ouvintes de que o conteúdo das mensagens vai chegar a tempo ao destinatário que também acompanha o “Sertanejo Classe A”. Escutar a “Hora do Recado” tornou-se um costume para os ouvintes que se organizam a partir das informações para saber quem chega e quem vai, se é para cozinhar o feijão ou qual medicamento foi receitado pelo doutor.

Chamada do Boi

O carro de boi foi por muito tempo meio de transporte e utensílio de trabalho na roça. Em época de festas, ele era enfeitado com flores e conduzia os donos das terras para a cidade. Para aqueles que conhecem o carro de boi logo vêm à lembrança a imagem de duas grandes rodas de madeira que carregam uma carroça puxada por bois, no rodar pelas estradas empoeiradas é comum quem guia o carro ser embalado pelo som do ranger das rodas.

No programa “ Sertanejo Classe A” o carro de boi também é lembrado. E assim como esse veículo serviu como meio de transporte por mais de quatrocentos anos, é por meio deste que o programa se despede. Ao final de cada manhã o apresentador chama o carro de bois para levar o que ele chama de “comitiva” embora.

Compõem essa comitiva os aniversariantes do dia, a produção do programa, os funcionários da rádio e todos os ouvintes como é possível notar na despedida do dia dezoito de junho:

Olha vamo levando aqui no carro de boi o José Américo, Maria do Rancho Tia Sinhá. Vamo levando também a Mariana sobrinha da doutora Elaine, aniversariando hoje. Vamos agradecendo aos patrocinadores, e as visita, o Maisena que trabalhou na técnica, Ana Cláudia na recepção, um abraço a todos e até logo mais querendo Deus, pois graças a Ele a vida continua. Seu Abrão chamando o boi, cascoreto, Zezin, Adilson, todo mundo aí, vão bora.

Cascoreto é o nome de um dos bois que compõem o carro de boi fictício guiado pelo “Seu Abrão”. Esse boi também é citado em outro encerramento: “Subindo todo mundo aí no carro de boi, o Maisena na técnica, a Jéssica na recepção, a Aline vai entrar aí, o Prego, ê Prego, hoje vai ter sopa lá, obrigado a todo mundo aí, abração. Já tá lá, Cascoreto¹²”.

A comitiva então parte, festa e trabalho se confundem com o destino. O som dos

¹² Programa “Sertanejo Classe A” 21 de julho de 2011.



bois e do boiadeiro guia é então reproduzido no programa e vai abaixando o volume simulando o afastamento do carro de boi que parte. Ao final de cada manhã só é possível ouvir o ranger das rodas.

CONCLUSÃO

A cidade não é o lugar original do caipira e há aqueles que defendem que o homem do campo é incapaz de se adaptar ao ambiente urbano. De um lado por acreditarem que a cidade não recebe bem o caboclo e de outro por que faltaria ao caipira instrução e etiqueta social para habituar-se. Essas percepções dicotômicas marcaram por anos a relação do caipira com o mundo urbano e contribuíram para reforçar o preconceito criado em torno da figura do caipira.

Mas o caipira de que falamos aqui não é o mesmo que inspirou o personagem Jeca Tatu, a representação mais célebre de nosso homem do campo. O caipira hoje conquistou o ambiente urbano, enquanto o campo se transformou e se industrializou. A cultura caipira conquistou a cidade. Essa transformação do homem do campo é vista por alguns, contudo, como uma perda irrecuperável da cultura original do caipira.

Cornélio Pires afirmou, em 1942, que naquela época já não reconhecia o caipira de que falava em 1910. Nepomuceno (1999) descreve a tristeza de Pires ao constatar que já não havia nem no interior fluminense, nem no mineiro ou no paulista vestígios daquela figura mítica em que o caipira havia se transformado. Cornélio Pires atribuiu a culpa por essa transformação, que para ele era negativa, aos meios de comunicação que haviam levado para as fazendas a velocidade dos acontecimentos.

Mas, como destaca Nepomuceno, o caipira não se perdeu, nem no campo nem na cidade. Mesmo com o movimento de êxodo provocado pelas transformações no campo o caipira não abandonou sua viola “esculpida em boa madeira, com seus cinco pares de cordas duplas, de arame, som meio frouxo_ não podiam ser muito esticadas, por que arrebentavam_, era seu luxo, sua riqueza” (NEPOMUCENO, 1999, p.27). E, se para Cornélio Pires os meios de comunicação eram vistos como responsáveis pelo fim da genuína cultura caipira em seu ambiente original ressaltamos, diante da análise dos programas, o movimento contrário.

O programa “Sertanejo Classe A” recria o ambiente rural, seus sons; seus costumes; sua músicas; suas danças; seu modo de falar; de receber os amigos e; até mesmo de cozinhar, retornando a rotina dos ouvintes uma realidade que agora se



encontra distante e, dessa forma auxilia na manutenção da cultura caipira. O lugar perdido do ambiente rural, eterna saudade do caipira contemporâneo, seja ele nascido ou não no campo, torna-se acessível pelas ondas do rádio. Com leveza, humor, carinho e dedicação de quatro décadas, Guará leva aos apreciadores da música sertaneja de raiz um pouco ou muito do caipira de sua cantoria e de seus costumes.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Alceu Maynard. **Folclore nacional II: Danças, recreação e música.** São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____, **Folclore nacional III: Ritos, sabenças, linguagem, artes populares e técnicas tradicionais.** São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BARBERO, Jesús-Martín. **Dos meios as mediações: comunicação, cultura e hegemonia.** POLITO, Ronald; ALCIDES, Sérgio(trad.). 6ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **O que é folclore.** Coleção Primeiros Passos. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2007.

CASCUDO, Luís da Câmara, **Dicionário do Folclore Brasileiro,** São Paulo: Editora Melhoramentos, 2002.

DEL MÔNACO, Ana Cecília *et all.* **Do caipira ao sertanejo: cultura, música e indústria cultural .** Taubaté, 1998.

MARCONI, Marina de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. **Metodologia do trabalho Científico.** Atlas, 6º São Paulo, 2006.

MCLEISH, Robert. **Produção de Rádio_** Guia abrangente de produção radiofônica. São Paulo: Summus, 2001.

MENDES, Enói Miranda Barbosa. **Música Caipira- Origens e Atualidade- A representação do homem do Campo nas letras das canções nas letras das canções sertanejas.** São João Del Rey , 2007. Dissertação (Pós-graduação em Teoria Literária e Crítica da Cultura) Universidade Federal de São João Del Rey , 2007.

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

ONG, Walter. **Oralidade e cultura escrita.** Dobránszky, Enid Abreu (trad.) Campinas, SP: Papirus, 1998.

ORTRIWANO, Gisela Swetlana. **A informação no rádio: os grupos de poder e a determinação dos conteúdos.** São Paulo: Summus, 1985

TINHORÃO, José Ramos, **História Social da Música Popular Brasileira,** Lisboa: Editorial Caminho, 1990.

ZAN, José Roberto. **(Des)territorialização e novos hibridismos na música sertaneja.** <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html>. Disponível em: <http://www.sertanejo.com/hradio.html> >acesso em 04 de novembro de 2011.