

A CONSTRUÇÃO CULTURAL DO MODERNO: o caso do Marrequinho¹

Inglas Ferreira Neiva dos Santos
Mestranda do curso de História pela Universidade Federal de Goiás
inglashisto@hotmail.com

58

RESUMO: O artigo discute a construção cultural do moderno em Goiás a partir da música do compositor Francisco Ricardo de Souza (Marrequinho). Parte da hipótese de que há uma apropriação da obra do artista sob a conjuntura do moderno em Goiânia. Sob a tutela comercial institucional de integrantes da cultura local, o artista vai se identificar com elementos modernos da cultura musical. A imposição de princípios “modernos” na produção e recepção do compositor será lida sob a perspectiva da decolonialidade e os esforços de modernização da música sertaneja.

PALAVRAS-CHAVE: decolonialidade, modernidade, Francisco Ricardo de Souza (Marrequinho).

ABSTRACT: The article discusses the cultural construction of modern Goiás from the music of composer Francisco Ricardo de Souza (nicknamed Marrequinho). Part of the hypothesis is that there is an appropriation of the artist's work in the context of the modern culture in Goiania. Under the tutelage of commercial institutional members of the local culture, the artist will identify with elements of modern musical culture. Imposing Modern principles in the production and reception of the composer will be read from the perspective of Decolonialization and modernization efforts of country music.

KEYWORDS: decolonialization, modernization, Francisco Ricardo de Souza (Marrequinho).

A decolonialidade como reação à imposição do moderno

A concepção de modernidade há muito construída pela Europa e legitimada como sendo a matriz explicativa para o resto do globo se constituiu como padrão mundial de poder. Sob esse aspecto, toda explicação lógica, coerente, racional, passa pela tutela dos estudiosos europeus, são estes que através de atitudes – no que tange o contexto ocidental – demarcam a ideia de moderno. Nesta visão eurocêntrica Renè Descartes desponta como filósofo da “modernidade”, as reflexões sobre dialética, lógica, filosofia, a reflexão sobre a consciência de si, a relação entre corpo e alma – exaltando a última como livre das paixões e o corpo como um

¹ Artigo apresentado na XIII Semana de História e II Colóquio Nacional: **Entre a História e as Ciências Humanas: Ensino e Pesquisa** da UEG-Itapuranga.

instrumento físico, mensurável, sensível aos entusiasmos -, foram elementos historicamente chancelados pelos europeus. Sob essa perspectiva, a Europa se configurou como o continente com competência legítima de emanar o conhecimento científico ao resto do globo. Às outras regiões, coube a função receptora das “verdades científicas” dos europeus. A percepção da Europa enquanto centro do mundo, tanto no que diz respeito à ciência, à política, à lógica, à economia quanto à cultura foi efetivada de forma gradativa; deve se considerar a concepção do “moderno” enquanto construção europeia, é pelo viés dos “descobrimientos” europeus que se constituiu a leitura da modernidade, tal leitura foi repassada como única possível a outras sociedades, vistas pelos europeus como periféricas.

Para Enrique Dussel a existência de um discurso relacionado à modernidade não é primazia dos europeus, para ele há vários outros discursos, interpretações sobre a modernidade. Em sua visão criou-se uma aceção da “modernidade” que exclui o sul da Europa, renegando nesse discurso toda a história envolta no Mediterrâneo dos séculos XV e XVI; sob esse raciocínio, a própria história da América Latina já se inicia com um histórico de desprestígio. Segundo Dussel, necessita-se pensar os discursos modernos europeus enquanto estruturas que indicam o tempo dos acontecimentos, mas também seu lugar geopolítico. (DUSSEL, 2010, p. 342). Tal constatação leva-nos a perceber que refutar esse discurso conduz ao um deslocamento geopolítico desse ‘lugar’ e desse ‘tempo’ que irá significar igualmente um deslocamento ‘filosófico’, temático e pragmático. (DUSSEL, 2010, p. 342). O autor é categórico em dizer:

A Europa nunca foi o centro da história mundial até finais do século XVIII (digamos, até ao século XIX, apenas há dois séculos). Passará a ser o centro em consequência da revolução Industrial. Mas graça a uma miragem, como já dissemos, aos olhos obnubilados do eurocentrismo toda a história mundial anterior lhe aparece como tendo a Europa como centro (a posição de Max Weber), o que distorce o fenômeno da origem da modernidade. (DUSSEL, 2010, p. 344)

Nutrido por uma visão eurocêntrica, Hegel relaciona a legítima “filosofia moderna” a Descartes, em seu discurso sobre a modernidade ignora as consequências geopolíticas funestas que abarcaram o resto do globo nos finais do século XV com a invasão da América pelos europeus. Dussel entretanto, questiona a concepção defendida por Hegel de que René Descartes seria o precursor da “autêntica Filosofia da época moderna”, evidenciando ainda que este autor teria estudado a “Lógica e a Dialética” na obra de um mexicano, ou seja, as discussões levantadas por Descartes, muito provável, haviam sido desenvolvidas também por filósofos “ibero-americanos”. A indicação de Dussel é propor uma reflexão acerca do discurso moderno

que não perpassasse somente pela ótica centro-europeia, mas pensar outras possíveis leituras para o constructo da ideia de “modernidade”. Tal reflexão perpassa pela colonização, pelo domínio das civilizações transoceânicas, é através da ação colonizadora que se institui às outras sociedades o ideal do moderno, das concepções relacionadas à revolução técnico-científica (modernas), ideal por vezes paradoxal, visto que as relações de trabalho nas colônias se desenvolveram sob a lógica da escravidão. Torna-se assim necessário, pensar a colonialidade como constitutiva da modernidade, deste modo, o domínio imposto à colônia estende-se ao âmbito não só do poder e do saber, mas inevitavelmente, do cultural-religioso. Segundo Mignolo:

El argumento básico (casi um silogismo) es el siguiente: si la colonialidad es constitutiva de la modernidade y la retórica salvacionista de la modernidade presupone la lógica opressiva y condenatória de la colonialidad (de ahí *damnés* de Fanon), essa lógica opressiva produce uma energia de descontento, de desconfianza, de desprendimento entre quienes reaccionan ante la violència imperial. (MIGNOLO, 2008, p. 249).

Tal poder personificado no homem branco racional cristão, dotado de uma suposta distinta inteligência se sobrepôs ao conhecimento dos habitantes locais, poder arbitrário que comumente desconsiderou outros conhecimentos, senão os que se enquadravam nos padrões europeus de conhecimento pseudocientífico. Sob essa perspectiva fundamentou-se a prática da dominação colonial, simultânea a origem da modernidade, difundindo-se a ideia de que a cultura dominante teria direito e dever de civilizar os grupos definidos pela visão europeia como “atrasados”. Isso esclarece que a guerra contra a colônia se justificava não somente por serem pagãos, mas por serem incivilizados, era preciso que o olhar europeu os conduzisse a um “progresso”, defendido pelos europeus como única opção viável de sociedade. (DUSSEL, 2010, p. 342).

Posto o discurso da modernidade como suposta primazia europeia, parte-se então, da premissa de que há outros discursos, outros olhares; tornando-se fundamental, abordagens que contemplem estudos sobre o sentido da modernidade filosófica que desvelam o ser colonial, até então criado e recriado pelo olhar eurocêntrico nas palavras de Dussel “proponer um processo de *descolonização filosófica*”.

Considerando uma reflexão que discorde desse domínio – de abrangência ampla - europeu sobre as colônias, desenvolveu-se uma postura/posição **decolonial**, tal proposta propõe entender a dependência Latina, bem como pensar as teorias que discutem a modernidade, tem,

pois, intenção clara de resistir ao domínio europeu que indubitavelmente ainda se manifesta nas estruturas políticas, econômicas, científicas e sobretudo sociais da América Latina. A ideia de decolonialidade parte da premissa de que não há “observador” e “objeto”, e especialmente, de que não há um conhecimento superior legítimo capaz de abarcar os demais, preconiza-se a concepção de que há várias possibilidades de conhecimento; sob essa lógica evita-se as concepções dualistas que tendem a simplificar e excluir. “Quizás la primera opción que el pensamiento de-colonial ofrece es la de desligarse de la lastra de dualidades (sujeto-objeto, mente-cuerpo, teoría-praxis, naturaliza-cultura), etc” (MIGNOLO, 2008, p. 246). A proposta decolonial não tem como mote acabar com a racionalidade ocidental, mas propor outras racionalidades igualmente legítimas e coerentes. Trata-se de considerar outras formas de pensamento, possivelmente investigar o caminho percorrido, compreender os meandros do projeto europeu de dominação, investigar a construção de um discurso pautado na superioridade europeia; sob essa perspectiva, a crítica decolonial se desenvolve sobre dois grandes setores: epistêmico e político. Quijano acrescenta:

Em primer término, [es necesaria] *la descolonización epistemológica*, para dar paso luego a una nueva comunicación inter-cultural, aun intercambio de experiencias y de significaciones, como la base de otra racionalidade que pueda pretender, con legitimidade, a alguna universalidad. Pues nada menos racional, finalmente, que la pretensión de que *la específica cosmovisión de una etnia particular* sea impuesta como la racionalidade universal, aunque tal etnia se llame Europa Occidental. Porque eso, em verdade, es pretender para um provincianismo el título de universalidad (la cursiva es mía) (Quijano, 1992;447). (QUIJANO *apud* MIGNOLO, 2008, p. 253).

Logo, questiona-se o conhecimento de via única, a racionalidade ocidental europeia pretensamente universal e imposta às demais etnias, frequentemente tidas como inferiores e incapazes de se autogerirem. Compreende-se que a decolonialidade se configura em uma espécie de desprendimento, abertura, questionamento a um passado que se mostra profundamente presente, são marcas do domínio europeu na América que ao longo do tempo se edificou sob olhar do observador enquanto figura superior, exacerbando a ideia de que ao colonizado coube a função de “indivíduo observado”. Sob o raciocínio eurocêntrico, preconiza-se acepção da inércia e incapacidade do nativo, daí a retórica da legítima dominação branca sobre outros grupos. Acrescenta Mignolo:

Esto es, la exterioridad en el preciso sentido del afuera (bárbaro, colonial) construído por el adentro (civilizado, imperial); um adentro asentado sobre lo que Castro-Gomez (2005) reveló como a *hibris* del punto cero, em la presenta totalidad (totalización) de

la gnosis de occidente fundada, recordemos una vez más, em el griego y el latín y em las seis lenguas modernas imperiales Europeas. *El giro de-colonial es la apertura y la libertad del pensamiento y de formas de vida (economías- otras, teorías políticas- otras), la limpieza de la colonialidad del ser y del saber; el desprendimiento del encantamento de la retórica de la modernidade, de su imaginário imperial articulado em la democracia.* (MIGNOLO, 2008, p. 253).

Face ao exposto, parece-nos interessante aventar como a ideia do “moderno” transpõe distâncias e tempo, transpondo-se da Europa para o leste brasileiro – pelo menos de início - e posteriormente para o interior do Brasil, quando este último é acoplado ao projeto desenvolvimentista do país.

A construção da ideia local do moderno

Como apontado, a construção do ideal de “modernidade” foi a mola propulsora do domínio europeu sobre a América, foi tal propósito, imbuído por uma lógica progressista, e, verticalmente dominadora, que ao longo do processo colonizador desrespeitou as experiências e conhecimentos dos nativos. Tais conhecimentos, ao longo do tempo mantiveram-se na medida do possível amalgamando-se com o conhecimento imposto; carece entretanto, atentar-se para a posição desleal e para capacidade esmagadora do conhecimento institucionalizado. A ciência com sua característica classificadora e hierarquizante tende a segregar o conhecimento popular, tem sido a favor desses “outros saberes” que a proposta decolonial tem se levantado. Foi sob essa lógica da modernidade que a história do Brasil se delineou, a proposta, de modo geral, fora de trilhar os caminhos que levassem ao progresso disseminado pelo modelo ocidental. Iniciado com o processo de colonização e posteriormente com o processo de independência buscou-se em momentos esparsos a construção de cidades que imitassem o modelo europeu de desenvolvimento, foi assim com Rio de Janeiro, São Paulo e seguidamente - com a marcha para o oeste -, com as capitais do centro do país.

Sob a perspectiva do moderno e relacionando-o a ideia de progresso o Estado de Goiás foi inserido nos trilhos do “desenvolvimento”, a representação da modernidade se propaga em Goiás por volta da primeira metade do século XX, tal desenvolvimento estendeu-se ao campo político-econômico; fabricou-se um discurso que exaltava o moderno - enquanto movimento para o novo, em detrimento de um passado atravessado pelo atraso, pela concepção de barbárie. Para Nasr Fayad Chaul:

É importante destacar que a representação da modernidade se edificava em oposição ao passado que encarnava a decadência e o atraso de Goiás ao longo de sua história. Os anos 30 se apresentavam como a antítese do que havia sido em Goiás até então. Em nome da modernidade não só se combatia a Primeira República com suas oligarquias retrógradas, como também se propunha uma nova era político-social e econômica para o Estado, uma época de prosperidade e progresso. (CHAUL, 1997, p.149).

O período citado foi de grande efervescência política, as disputas entre grupos políticos rivais tornaram-se evidentes, como posto, construiu-se a representação do poder personificados no poderio das famílias - envolvidas com a política, que se posicionavam contrariamente como representantes do “moderno” e do “atraso”. Sobre essas disputas Wilson Rocha Assis diz:

O violento choque político do seio das elites levou a construção de novos discursos ideológicos, dentro dos quais a temática do progresso teve papel central. Um poder político legítimo deveria, pois, encarnar os ideais de progresso e integração nacional, latentes na sociedade goiana, debelando o quadro de isolamento e estagnação que caracterizava Goiás. (ASSIS, 2005, p. 113).

Nota-se ao longo das disputas, os reflexos dos dualismos próprios das ciências modernas ocidentais, como visto, a racionalidade europeia disseminada na América classificou e embasou suas análises entre “certo e errado” o que de certo modo, favoreceu análises reducionistas no que tange as narrativas sobre Goiás, daí a oposição “modernidade e retrocesso” ser uma constante nessas representações. Nessa época de grandes transformações, foram propostas novas formas de se pensar a relação homem-mundo, homem-natureza. O projeto do homem sobre a natureza, por meio da razão, da ciência e da técnica, vai se formando pouco a pouco. (CHAUL, 1997, p. 150).

Há de se considerar, contudo, que esse clima de mudança em Goiás foi favorecido pela Revolução de 1930, com a ascensão de Getúlio Vargas ao poder. Vargas representava velhos coronéis articulando uma aliança heterogênea com setores militares e classes médias urbanas, aglutinando forças suficientes para tomar o poder em 1930. (ASSIS, 2005, p. 111). Governo com característica populista e autoritária caminhou para fundação em 1937 do Estado Novo, ação que inevitavelmente continuou influenciando a política em Goiás. Como já apontado, a implementação da “marcha para o oeste” integrou Goiás à política econômica nacional, da qual o Estado se beneficiou do apoio federal, bem como representou a ampliação dos espaços econômicos profícuos da nação. Conforme acrescenta Wilson Rocha Assis:

O Governo Federal preocupava-se em garantir o controle efetivo do território, procurando homogeneizar a distribuição da população no espaço. A ocupação da região Centro-Oeste, com destaque para o Estado de Goiás, serviria de etapa preliminar para o avanço posterior da nação para o norte amazônico. (ASSIS, 2005, p. 112).

No que se refere ao desenvolvimento de Goiás, as regiões sul e sudoeste foram conectadas à economia nacional, abastecendo o mercado interno com gêneros primários. Com essas transformações advindas da Revolução de 30, em Goiás, algumas oligarquias foram alijadas do poder enquanto outras ascenderam. Ao lado das disputas políticas, tratava-se uma luta simbólica entre as diferentes representações do passado e do futuro de Goiás. Por trás de tal discurso estava a preocupação de Pedro Ludovico em legitimar o seu poder, vencendo as antigas oligarquias. (ASSIS, 2005, p. 113). Ludovico se viu favorecido pelo poder, devido sua aproximação com Getúlio Vargas, em 30, foi nomeado interventor de Goiás, o que levou ao enfraquecimento do poder das oligarquias há tempo estabelecidas na capital do Estado; foi portanto, uma luta simbólica, tendo como Pedro Ludovico a suposta representação do novo, do progresso, enquanto que às antigas oligarquias coube a relação com um passado delineado pelo o atraso. Afinado com discurso de Getúlio Vargas, Ludovico preconizava a promoção do Estado ao status de moderno, seguindo os trilhos do desenvolvimento nacional, daí o duro combate aos elementos que representassem a ideia de atraso.

O esforço em enquadrar Goiás à lógica econômica do país se materializou com o retorno da aspiração de transferência da capital, da qual Pedro Ludovico foi seu mentor. Para Wilson Rocha Assis:

Pedro Ludovico, buscando um projeto que agregasse em torno de si as novas forças políticas do Estado, retomou a ideia da mudança da capital, fazendo dela, sua principal plataforma política. A nova capital passou a representar os anseios de mudança política e integração econômica das regiões sul e sudoeste do Estado. (ASSIS, 2005, p. 115).

Pedro Ludovico defendeu veemente a mudança da capital, que de certo modo, representaria a transferência de poder das antigas oligarquias dominantes que, de modo indireto, tiraria o poder político (a capital) do espaço de controle de outrem. A tarefa de transferência mostrava-se dispendiosa e de difícil efetivação foi contudo, concretizada por meio de empréstimos, doações e venda de terrenos. No entender de Pedro Ludovico, não só a situação financeira do Estado permitia a contração de empréstimo, bem como a expansão econômica

dependia deste, instituindo-se em uma necessidade para o progresso do Estado que segundo ele, estaria consequentemente vinculado à mudança da capital. (CHAUL, 1999, p. 73). Ainda segundo Chaul:

Dentro da “nova” estratégia, Pedro Ludovico resumia seus ataques às deficiências de marasmos da cidade de Goiás. Assim, os ataques contra Goiás não simbolizavam apenas ataque à cidade decadente, mas sim ao centro de poder da oligarquia que desejava apagar, de uma vez por todas da liderança política do Estado. Atacar Goiás era uma forma de atacar os Caiados; era uma maneira de atacar o núcleo de poder da Primeira República. (CHAUL, 1999, p. 73).

Tal discurso em torno da decadência teve como propósito macular as oligarquias da Cidade de Goiás que encontravam-se no poder, por isso a utilização de argumentos considerados convincentes, tais como: o econômico, a problemática relacionada ao relevo geográfico, insalubridade, etc. Portanto, em relação a mudança da capital a questão do progresso foi o mote central, esta, fora vista como a representação simbólica do moderno; sua localização – próxima a ferrovia norte-sul -, preocupou-se em interligar o sul e sudoeste do estado. Para o interventor Pedro Ludovico, a marcha desenvolvimentista do Estado necessitava de uma capital acessível, que irradiasse progresso e marchasse na vanguarda, coordenando a vida política e estimulando a economia, ligada à maioria dos municípios por uma rede rodoviária planejada. (CHAUL, 1997, p. 206). Nota-se logo, que a construção de Goiânia relacionou-se com o ideal de moderno - embora estivesse relacionado também com a elite fundiária -, mas para além desse ideal estava o despojo dos Caiados e especialmente a inserção de Goiás nos trilhos do projeto nacional de modernidade, ou seja, a inserção do Estado no processo político-econômico desenvolvimentista.

Considera-se que o ideal desenvolvimentista do país e sobretudo de Goiás, foi discutido em diferentes espaços - na literatura, na arte e na música. Esta última, será aqui abordada como possível elemento denunciador de sua época, possibilitando vislumbrar indícios das sociabilidades do seu tempo. No que se refere à corrida para a modernização, a música sertaneja também esteve no campo de disputas.

A modernização da música sertaneja

O debate sobre a modernidade evidentemente, atinge o âmbito cultural, são vários os espaços em que a discussão modernidade/cultura se faz presente. Entende-se que o elemento cultural é intrínseco às sociabilidades de diferentes períodos e lugares. Sendo portanto, o

documento artístico-cultural um documento histórico como outro qualquer; na medida em que é produto de uma mediação da experiência histórica subjetiva com as estruturas objetivas da esfera socioeconômica. (NAPOLITANO, 2005, p. 32). Sob essa perspectiva, a música enquanto elemento cultural sofre influências do seu tempo, bem como o influencia, há explícito ou implícito nas canções, representações simbólicas, conflitos, disputas de poder, sentimentos adornados por figuras de linguagem, que inevitavelmente possibilita leituras de seu contexto de produção e recepção. No que tange essa análise, observaremos a música “sertaneja”, considerando-a de grande alcance popular e relacionando-a a discussão acerca da modernização da música sertaneja. O olhar atentará para aceção de “cena musical” (STRAW, 1991), entendida como uma espécie de “espaço cultural no qual um leque de práticas musicais coexistem, interagem umas com as outras dentro de uma variedade de processos de diferenciação, de acordo com uma ampla variedade de trajetória e influências.” (NEGUS, *apud* NAPOLITANO, 2005, p. 31)

A música “sertaneja” ou mais adequadamente “caipira” tem seu batismo com Cornélio Pires em 1929, quando este promove uma gravação de cantigas e causos que representava um misto das experiências do homem do campo, explicitando a cultura popular caipira. Em meados da década de 1950, viu-se uma intensa migração do campo para a cidade, tornando a sociedade, mais complexa, atravessada por novas demandas e novos contingentes. Antônio Cândido em seu estudo sobre a sociedade rural paulista pontua essa fase de desintegração da cultura caipira, por ele identificada como “rústica”, e o difícil processo de adaptação dos migrantes à vida urbana; o homem rústico vive uma aventura frequentemente dramática, em que os padrões mínimos tradicionalmente estabelecidos, se tornam padrões de miséria, pois agora são confrontados aos que civilização pode teoricamente proporcionar. (CÂNDIDO, 1979, p. 224).

Considerando esse processo de transmigração as composições/canções sofreram influências, vê-se uma conjunção das práticas e saberes rurais com os urbanos. Não há um marco claro para a predominância de um estilo de compor e cantar sobre o outro; logo, as tentativas de diferenciá-los têm polarizado os debates entre público, artistas e pesquisadores dedicados aos assuntos, seja sobre as denominações “música caipira” ou “música sertaneja”. (BRITO, 2010, p.53). Entende-se então, que as fronteiras entre as designações “música caipira” e “música sertaneja” não são rígidas, consistindo em limites escorregadios, o que possibilita

análises simplistas ao estabelecer contornos severos. Segundo Diogo de Souza Brito, não se deve:

[...] perder a análise das transformações como um processo, podemos ver que, nesse momento, estão em andamento as mudanças que, ao longo dos anos levaram a música sertaneja aos padrões produzidos na cena musical contemporânea: uns gravam o que chamam de estilo “sertanejo raiz” (são portadores de discurso de defesa da autêntica e verdadeira música “caipira de raiz”); outros o chamado neosertanejo (que tendem a evitar comparações com o estilo caipira). (BRITO, 2010, p. 55).

Nota-se, certa dificuldade em definir quando termina e quando começa o outro estilo, em alguns aspectos, sobrepõem-se. No que se refere à música sertaneja, a partir da década de 1960, observa-se uma preocupação com a grafia das palavras evitando os corriqueiros erros nas letras das canções. O compositor sertanejo Goiás fala sobre essa preocupação, por ele designado como “estilo”: “*por estilo diferente quero dizer um pouco mais sofisticado, sem erros de concordância e sem afetação.*” (BRITO, 2010, p. 59). Aos poucos as roupas de “jeca”, o estereótipo do homem “caipira” vai perdendo espaço para características ligadas ao urbano, ao moderno. A ideia de modernidade representou de certa forma, a possibilidade de melhora para os que já residiam nas cidades, e para os recém-chegados quase que a única opção de sobrevivência, já que as relações de parcerias e as sociabilidades que permitiam uma vida possível no campo tinham se esfacelado, devido ao contínuo crescimento da agropecuária capitalista. Faz-se interessante entretanto, problematizar a relação entre o “arcaico” e “moderno”. Ora o arcaico representa um passado atrelado ao atraso, ora se configura em um passado nostálgico, necessário para a composição da formação identitária da nação. Ainda segundo Brito:

Mesmo que tenha originado um clima ideológico em que os resquícios simbólicos característicos no meio rural eram vistos como sinônimo de um passado a ser apagado em prol de um presente e um futuro de modernização, acreditamos que o processo modernizante fora incapaz de determinar acriticamente a visão de mundo da população migrante, inclusive os artistas sertanejos. (BRITO, 2010, p. 65).

Sob esse raciocínio, as relações socioculturais no meio artístico sertanejo e sua produção musical têm de ser pensadas conforme o que são: outro fazer musical em um diferente formato e com novo lugar social, implicando mediações, apropriações e usos ulteriores. (BRITO, 2010, p. 73). Deve-se pensar antes de tudo, que o gênero sertanejo vai caminhando com o seu tempo, combinando elementos rurais com os urbanos, tais mudanças não são apenas

de ordem temática, mas também sonora; compreende-se assim que modernidade e tradição em alguns momentos se coadunam.

Posto que a música não é um elemento cultural estável, veremos como a música sertaneja de Goiás - aqui representada pelo compositor e intérprete Marrequinho - lida com o processo de modernização vivenciado pelo Estado e evidentemente por Goiânia à época de suas composições.

Marrequinho como compositor sertanejo moderno

A relação modernidade - ou processo de modernização - e música sertaneja foi e é tema de discussão, compreender em que aspectos a modernização das cidades e a migração campo/cidade contribuíram na composição das canções sertanejas, principalmente dentre décadas de 1950 e 1970 e, como estas compuseram as tentativas de construção de uma identidade musical homogênea da nação tem sido objeto de análise de distintas áreas. No que se refere ao Estado de Goiás e especificamente Goiânia a ideia de modernizar a recém- fundada capital permeou não só o aspecto físico-estrutural, mas sobretudo cultural. Considerando esse traço, a análise do cenário musical sertanejo em Goiânia deve ser abordado, ponderando as transformações econômicas, políticas, e sociais, entendendo-os como elementos fundamentais pra se pensar a esfera artística.

Na segunda metade do século XX, uma porcentagem significativa da população ainda morava no campo, entretanto as movimentações entre cidade e campo foram ficando intensas o que possibilitou troca de experiências. A música sertaneja nesse cenário tem um papel muito importante, [...]. Além da função lúdica, de fazer, deve-se destacar seu papel na produção econômica através do mutirão, no ritual religioso das tradicionais da igreja e nas representações de circo como agregador da própria comunidade. (SOUZA JÚNIOR, 2010, p.33). A música cantada no ambiente da lida do campo nas festas religiosas (no espaço rural e urbano), nos circos (com pouca estrutura para apresentações de cantores), se configuram nas sociabilidades de um período. Recuando no tempo, as canções campesinas em Goiás tinham uma temática bastante voltada para a lida na terra, (final do século XIX e início do XX), essas canções como também as rezas e versos, se configuravam quase que como uma espécie de “memória folclórica”, eram experienciadas nos momentos de reunião dos grupos dispersos dos campos, tais encontros se davam nos momentos de colheitas (através da traição e nos momentos religiosos).

Entretanto tais canções não foram gravadas, supondo que as primeiras gravações de canções sertanejas no Estado tenham sido gravadas em Goiânia por volta da década de 1950, período em que se visualiza o trabalho de duplas sertanejas supostamente profissionais. E neste período ocorrem alguns fatos marcantes para o Centro-oeste, tais como a consolidação de Goiânia como polo urbano, o surgimento de estações de rádios como a Brasil Central e a Clube, o que impulsionou a profissionalização dos artistas aqui radicados. (SOUZA JÚNIOR, 2010, p.36). Nota-se que o rádio teve função primordial na divulgação das canções em Goiânia, - assim como em São Paulo - havia programas específicos nos quais as duplas ou trios se apresentavam; as músicas divulgadas apresentavam um misto das experiências do campo bem como das novas vivências da cidade/capital, a imagem do moderno - que como já dito, no período, enaltecia a imagem do progresso, da modernidade. Nota-se na temática das letras, certa dicotomia, por um lado o entusiasmo com a nova capital e os rumos modernizantes do Estado, por outro, a aura nostálgica do que passara.

No que se refere a este texto - observado o limite desta modalidade textual - nosso objeto de apreciação é a obra e, em alguns aspectos, a vida de Francisco Ricardo de Souza, conhecido como “Marrequinho”. Marrequinho vivenciou a fase inicial das duplas e composições sertanejas em Goiás, entrecruzou sua produção musical com o processo de modernização de Goiânia e impulsos conferidos pela indústria cultural. É um personagem importante para compreensão do processo histórico da cidade de Goiânia na década de 50/60 e a já citada relação cidade-campo. Marrequinho produziu muitas canções e como compositor, figura na lista de diversos cantores de renome nacional. Para registrar sua trajetória, o compositor escreveu uma biografia, gênero a partir do qual faremos uma pequena análise por meio das lentes de leitura oferecidas pela bibliografia aqui citada. Corroborando a reflexão aqui mencionada sobre o teor nostálgico do passado e paradoxalmente valorizador da modernidade trecho da canção *Lembranças de minha infância*

Quisera eu ouvir o sino da capela
A igrejinha amarela na sua praça central
Ver o coreto onde a bandinha tocava
E as procissões que passavam pela rua principal
A velha estra que leva ao seu campo santo
Foi molhada por meu pranto num tempo que longe vai
[...]
Sinto saudades de suas matas murmurantes
Das campinas verdejante e do calmo ribeirão
Sinto saudades até das águas que caíam

A canção *O progresso* aborda as mudanças advindas do processo modernizador do país e obviamente de Goiás.

[...]
Hoje está vencido aos pés da ciência
As grandes distâncias foram superadas
Nas lutas travadas com inteligência
Após o domínio das longas estradas
Que estão asfaltadas do norte ao sul
[...]
Além das fronteiras do mundo terreno
Já estão fazendo seguras viagens
A essas conquistas eu dou meu pareço
Por que reconheço suas vantagens

Em outra canção *Saudade e nada mais* de Marrequinho e Odaés Rosa, estes fazem uma homenagem ao compositor Goiá (Gerson Coutinho da Silva), que partira para São Paulo em 1955.

Ainda existe o velho **Lago das Rosas**
[...]
Nossa **Campinas** está muito diferente
Novas casas, nova gente, novo modo de viver
Nada mais resta daquele tempo risonho
Mas, o passado é um sonho que não se pode esquecer.

Observa-se, que as letras mencionam as transformações vividas na sociedade, em alguns trechos especificamente em Goiânia, ora vista com positivismo, ora vista com saudosismo do que se fora. A menção a Campinas e às sociabilidades vivenciadas no bairro é frequente em seu discurso – tanto nas letras das canções como em sua autobiografia

Havia em Campinas (minha amada Campininha), na Avenida Bahia (hoje, Alberto Miguel), entre as Ruas Benjamin Constant e Rua Rio Verde, a pensão da dona Brasilina, que era onde muitos Artistas Sertanejos se hospedavam. É que lá, era um ótimo ponto de referência, tinha uma boa localização e os preços eram no jeito, por ser uma hospedaria muito simples. A pensão da dona Brasilina era um reduto de caipiras. Era chamada de Pensão dos violeiros e Hotel da caipirada. (SOUZA, 2010. p. 27).

Infere-se, que os bares, os pontos de encontro como a pensão fora ponto de encontro entre os compositores e intérpretes, tais espaços se configuraram, em alguns momentos, em lentes que possibilitaram a leitura das transformações que a cidade vivenciara.

As canções de Marrequinho além das temáticas mencionadas, em sua grande maioria possuem uma temática romântica, isso possibilita depreender que no que se refere à canções gravadas em Goiás e especialmente em Goiânia não foi experienciado o chamado sertanejo “caipira” ou “raiz”.

Marrequinho fez várias duplas nas décadas de 1960 e 1970 que, foram construídas em geral sobre a relação de amizade, havia pouca preocupação com as questões contratuais, daí a inconstância de tais duplas e trios. Suas composições contaram com parcerias de compositores dentre eles Ubirajara Moreira e Odeás Rosa; segundo Marrequinho, em suas composições havia uma preocupação com a grafia correta das palavras, para o compositor, a melhoria na escrita das letras permitiria que o gênero sertanejo alcançasse um público maior, visto que a sociedade encontrava-se em fase de transformação. Em uma entrevista, assim se pronuncia Marrequinho sobre tais transformações:

A música sertaneja começou a ser feito por pessoas com a visão mais ampla, procurando melhorar a qualidade dos trabalhos feitos através da música. Tirando as expressões mais grosseiras não por menosprezá-las, mas com a intenção exatamente de chegar num público maior que já absorvesse com maior facilidade a música sertaneja. [...] De certa forma havia muito preconceito com esse tipo de música, complexo de inferioridade do brasileiro na época. [...]

Aquilo demonstrava uma certa incultura, e o jovem achava que aquilo meio difícil de engolir. Isso é natural, tudo acontece com naturalidade e com lógica também. (BRITO, 2010, p. 172).

Portanto no que se refere aos cantores sertanejos a estética musical goiana não se inicia – pelos menos no âmbito profissional - atrelada à imagem jocosa do Jeca, ao sertanejo atrasado, desprovido de qualidades. Possivelmente o sertão e os sertanejos apresentados por Hugo de Carvalho Ramos em Tropas e boiadas, nos dê indícios desse sertanejo “ativo”. As composições apresentadas, além de outras de Marrequinho e seus contemporâneos são amalgamadas por elementos rurais e urbanos, tal perspectiva nos permite deduzir que a concepção de uma origem sertaneja pura, é suscetível de erros; como elemento cultural a música se metamorfoseia, agrega novos elementos, conservando contudo, outros.

Se é possível uma conexão com o discurso decolonial, muito provável se dê no processo de adaptação do gênero sertanejo aos moldes da modernização do país e em especial

de Goiás, quando este busca inserir-se na proposta desenvolvimentista da nação. Possivelmente, é sobre esse aspecto que alguns estudiosos sobre música como Waldenir Caldas, Rosa Nepumuceno defendem o princípio de que houve uma música sertaneja “caipira” e/ou “raiz” pura, genuína, que cantava a realidade do sertanejo que vivia longe dos princípios “modernizantes” e que de algum modo resistia ao modelo europeu imposto, de um caminhar indubitavelmente rumo ao progresso. Para estes que viviam fora da lógica moderna, as sociabilidades eram outras, a dinâmica de vida não perpassava pelo dualismo atraso x progresso. Sob esse raciocínio, para tais estudiosos, a música sertaneja atual – consideravelmente urbanizada – teria cedido aos encantos da vida urbana, daí para alguns autores o gênero ser atualmente considerado como adulterado, e por isso mesmo, para alguns, degenerado.

O artigo propôs levantar algumas questões que ainda carecem reflexões e leituras, estando a temática em fase de análise, de construção. Não foi portanto, intenção deste texto esgotar a discussão, mas sobretudo levantar elementos que contribuam para análises posteriores sobre a música sertaneja e o processo desenvolvimentista pelo qual o país e o Estado de Goiás passou.

Referências

ASSIS, Wilson Rocha. *Estudos de história de Goiás*. Goiânia: Editora Vieira, 2005.

BRITO, Diogo de Sousa, 1980. *Negociações de um sedutor: trajetória e obra do compositor Goiá no meio artístico sertanejo* – Uberlândia: EDUFU, 2010.

CÂNDIDO, Antônio. *Os Parceiros do Rio Bonito*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1979.

CHAUL, Nasr Fayad. *A construção de Goiânia e a transferência da capital* – 2 ed. – Goiânia: Ed da UFG, 1999.

_____. *Caminhos de Goiás: da construção da decadência aos limites da modernidade*. Goiânia: Ed. Da UFG, 1997.

GUTEMBERG, Jaqueline Souza. *Entre modas e guarânias: a produção musical de José Fortuna e seu tempo (1950-1980)*. 258 f. Mestrado. (Dissertação). Programa de Pós-Graduação em História. Universidade Federal de Goiás, 2013.

NAPOLITANO, Marcos. *Historia e Música*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

SOUZA, Francisco Ricardo de. *Marrequinho, o menino do Campo Formoso* – Memórias de um artista sertanejo. Goiânia: Kelps, 2010.

SOUZA JÚNIOR, Francisco Ricardo. *A música sertaneja em Goiás (1950-70): História de um ajuntador de versos*. Monografia (Graduação em História) Universidade Federal de Goiás, 2010.