

*Patronato e mercado fonográfico:  
negociações, favores e relações de força no  
campo da produção musical sertaneja*



Almeida Júnior. *O violão*. 1899

*Diogo de Souza Brito*

Mestre em História pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Co-organizador do livro *Uberlândia revisitada: memória, cultura e sociedade*. Uberlândia: Edufu, 2008. diogobritodb@yahoo.com.br

## Patronato e mercado fonográfico: negociações, favores e relações de força no campo da produção musical sertaneja\*

*Diogo de Souza Brito*

### RESUMO

Neste artigo, dedicado à análise da trajetória artística do compositor Goiá, focaremos nosso olhar num aspecto até então deixado em segundo plano pelos estudos que intentaram compreender, no complexo sistema da produção musical sertaneja, as relações existentes entre artistas e gravadoras: o patronato. Entendido como as variadas modalidades de auxílios concedidos a artistas de modo a garantir seus processos criativos, o patronato influenciou diretamente a criação musical de Goiá, pois garantiu-lhe benefícios materiais e simbólicos que foram usados para negociar margens de autonomia no mercado fonográfico. E mais: ao entender o exame a outros artistas do meio pudemos observar o patronato não como uma prática restrita, mas como uma prática contínua no gênero musical sertanejo.

**PALAVRAS-CHAVE:** música sertaneja, mercado fonográfico, Goiá.

### ABSTRACT

*This paper presents an analysis on the artistic career of Brazilian songwriter Goiá. It focuses specifically on patronage, which had been put aside until then by studies aiming to understand the relationship between artists and record companies in the complex system of sertaneja music. Understood as diverse ways of helping artists in their creative processes, patronage has influenced directly Goiá's songwriting, by supporting him with material and symbolical benefits he used to negotiate certain autonomy in the music industry. In extending our analysis to other artists, we verified patronage not as a restrained practice but as a habit spread in the sertanejo style.*

**KEYWORDS:** sertaneja music, music business, Goiá.



*Fiz tantos versos, recordando com carinho, / Um mimoso pedacinho do interior do meu país! / E quanta gente, propagou minha cidade, / O recanto da saudade, onde um dia fui feliz. / Após dez anos, fui rever o berço amado, / Na história do passado, revivi o meu papel, / E hoje escrevo a canção do meu regresso, / Encantado com o progresso, lá no meu Coromandel. / Quem admira e entende minha sorte, / Ao cantar de Sul a Norte a "Canção do Meu Adeus", / Entenderá o meu amor àquele povo, / Que voltei a ver de novo pela graça do Bom Deus; / Esse regresso deu-me um mundo de beleza, / E das trevas da incerteza, novamente vi a luz, / Porque rever minha gente tão querida,*

\* Este artigo contempla parte das discussões desenvolvidas na dissertação *Negociações de um sedutor: trajetória e obra do compositor Goiá no meio artístico sertanejo (1954-1981)*, orientada pela Profa. Dra. Maria Clara Tomaz Machado.

*/ Foi a paz de minha vida, foram bênçãos de Jesus. / Terra dos Castro, dos Resende e dos Barbosa, / Dos Goulart, Pena e Rosa, dos Machado, Cruvinel, / Dairel, Ferreira, Aguiar, Moraes, Pereira, / Nobre gente hospitaleira, que elevou Coromandel. / Querida terra, dos Calixto e dos Caetano, / Se eu fosse um soberano, de poder descomunal; / Escreveria o seu nome triunfante, / Na estrela mais brilhante do sistema universal. / Bendito seja, o voltar do filho ausente, / Ao convívio de uma gente, que lhe dá tanto valor. / Tanta homenagem recebi em minha vida, / Mas nenhuma tão querida, quanta aquela do interior. / Oh garimpeiros, fazendeiros e doutores, / Nós seremos defensores dessa terra tão gentil. / Coromandel, fragmento radioso, / O diamante mais formoso dos garimpos do Brasil.*

(Canção do meu regresso – Goiá)

Com “Canção do meu regresso”, Goiá retribuiu aos moradores de Coromandel (MG) o carinho caloroso com que a cidade o recebera em 18 de setembro de 1967, quatorze anos após sua ida para São Paulo. O compositor jamais havia voltado lá. Era uma dedicatória aos habitantes da cidade natal, e foi o próprio Goiá quem a interpretou primeiramente, no programa radiofônico de seu cunhado Biá, na rádio Nacional de São Paulo. Intitulado “Biá e seus batutas”, o programa ia ao ar aos domingos, das 19h30 às 20h, e, após Goiá retomar o contato com os moradores de Coromandel, tornou-se uma das principais vias de comunicação entre o artista e a cidade.

Em 1968, Gerson Coutinho da Silva, o Goiá, então com 32 anos de idade, já era um dos principais compositores do gênero sertanejo. Mas, devido às inconstâncias financeiras da profissão, ele se afastava cada dia mais do meio artístico. O primeiro sinal do afastamento foi a decisão — tomada quase três anos antes — de conciliar os afazeres artísticos (compositor, apresentador e intérprete) com a chefia do setor de cadastro de uma agência do Banco de Crédito Nacional (BCN) em São Paulo. Como o banco lhe garantia rendimento mensal fixo, os compromissos artísticos eram sufocados. Nesse momento, retornar à cidade o estimulou a retomar a carreira com novo vigor. O próprio Goiá, dez anos depois, referiu-se a esse momento em carta<sup>1</sup> a Sinval Pereira:

*Quanta gente gostaria de ter um privilégio assim! Aceito tudo com muito orgulho. Mas, aquele orgulho sem vaidade, humilde, pequenino, silencioso, e que nas horas de profundas reflexões, nos dá aquela MOTIVAÇÃO, tal-qual aconteceu a muitos e muitos anos, quando li pela primeira vez uma publicação promovida por um certo amigo de Coromandel (iniciais dele: SINVAL PEREIRA) que tirou-me das “trevas da incerteza”, e após aquelas e outras publicações, a “gente de minha terra” começou a tomar conhecimento de um coromandelense perdido na estrada da saudade, lutando para alcançar um ideal, sem contudo, esquecer de sua terra e sua gente.<sup>2</sup>*

Nessa carta, Goiá diz ter sido um gesto de Sinval que lhe tirou das “trevas da incerteza”. Mesmo que reconhecesse a importância de Sinval para a retomada da carreira, Goiá sabia não ter sido ele o único coromandelense a contribuir, mas por certo reconhece que o amigo fora o primeiro, ao publicar esporadicamente um panfleto com a letra de canções que Goiá dedicava a Coromandel a fim de divulgá-las entre os conterrâneos. Ao aceitar e estimular essa iniciativa, Goiá dava o primeiro passo para entrar

<sup>1</sup> DA SILVA, Gerson Coutinho [GOIÁ]. Carta enviada a Sinval Pereira. São Paulo, 5 de dezembro de 1978.

<sup>2</sup> DA SILVA, Gerson Coutinho [GOIÁ]. Carta enviada a Sinval Pereira. São Paulo, 5 de dezembro de 1978.

<sup>3</sup> CALDAS, Waldenyr. *Acorde na aurora: música sertaneja e indústria cultural*. São Paulo: Editora Nacional, 1979.

<sup>4</sup> WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000, p. 33.

<sup>5</sup> Roger Chartier estudou as relações entre mecenato e dedicatória na Europa dos séculos XVI e XVII e observou as atribuições de legitimação e prestígio envolvendo, respectivamente, o artista e o rei que recebia a dedicatória. CHARTIER, Roger. *Mecenato e Dedicatória*. In: *Formas e sentido*. Cultura escrita: entre distinção e apropriação. Campinas: Mercado das Letras; Associação de Leitura do Brasil, 2003, p. 49-79.

<sup>6</sup> WILLIAMS, 2000, p. 43. Ao analisar a dedicatória de livros aos mecenas, Chartier se atentou a este fato: "Para todos aqueles que escrevem ou publicam, a oferta de um livro ao príncipe é, então, um ato do qual pode depender toda a existência. Aceitando ou recusando a dedicatória, o soberano se encontra em posição de dar legitimidade ou, ao contrário, de desqualificar uma obra (ou uma descoberta)". Ver CHARTIER, 2003, p. 69.

numa rede de patronato exercido sobre sua carreira por um grupo de moradores da cidade. Sua produção musical passou, então, a ser envolta numa teia de poderes que incluía não só a censura estatal e os ditames da indústria fonográfica,<sup>3</sup> mas também outras instituições sociais como o patronato exercido por membros da classe ruralista e de grupos políticos do interior do país.

Essas considerações contextualizam nossa hipótese de que, mesmo com o cenário de consolidação da indústria fonográfica brasileira nas décadas de 1960 e 1970, a produção musical dos artistas que iam para São Paulo se vinculava à influência das cidades interioranas de onde saíam esses artistas. Mais que fonte de inspiração e pólo de concentração de um vasto público consumidor do gênero (sobretudo via rádio e shows em circos), elas interferiram direta e indiretamente na produção musical desses artistas. No caso de Goiás, um exemplo disso é o patronato recebido de setores sociais dominantes de Coromandel. Essa leitura relativiza o poder decisório das gravadoras, reconhece uma margem de negociação conquistada pelos artistas no mercado com base nos benefícios negociados com o patronato e amplia a compreensão dos poderes atuantes na produção artística de então. Noutros termos, contraria estudos que reconhecem só a ação do autoritarismo estatal e dos interesses de mercado.

### **Amizade e patronato: "Cordialmente, Gerson Coutinho da Silva (Goiá)"**

As relações de patronato variam entre períodos históricos e sociedades distintas. Segundo Williams, o termo patronato pode sugerir relações sociais variadas no âmbito da produção cultural conforme a realidade estudada.<sup>4</sup> Por patronato, referimo-nos a formas de subsidiar artistas na produção de certos bens simbólicos. Os subsídios incluem emprego, proteção, retribuições, hospedagem, sustento, empréstimo, patrocínio ou pagamentos em espécie e outros. Essa responsabilidade do patrono surge em resposta a um pedido — às vezes simbólico, às vezes explícito — de apoio. Os pedidos simbólicos podem ser ilustrados pelas dedicatórias em livros feitas pelos autores aos reis, a quem eles recorriam em busca de proteção;<sup>5</sup> os explícitos se vinculam mais a expressões modernas surgidas num mercado de produção cultural, dos quais podemos citar o patrocínio pedido a empresas, órgãos públicos ou pessoas físicas.

Nesse cenário, a característica principal de uma relação de patronato é uma condição relativa de desigualdade entre quem pede apoio e quem pode atender ao pedido ou não, pois a retribuição do patrono inclui não só uma atitude de benevolência ou medida desinteressada.<sup>6</sup> Mesmo sem haver interesses (explícitos ou velados), essas são relações de poder complexas que, aos patronos, dá prestígio, honra e reputação e, aos artistas, uma forma condicionada de manter sua produção. A não ser em casos de encomenda de obras e patrocínios empresariais, essa troca de benefícios não é deliberadamente explícita: muitas vezes, as ofertas e retribuições se dão de maneira sutil.

Entendemos a relação de Goiás com famílias e personalidades políticas importantes de Coromandel como uma forma de patronato porque essa proximidade lhe garantiu modalidades diversas de apoio para que realizasse seu ideal de consolidar de vez uma carreira artística estável no

meio artístico sertanejo, dedicando-se apenas a ela. Esse apoio foi além do patrocínio: incluiu a divulgação de sua obra, empréstimos financeiros, hospedagens, tratamento médico, promoção de shows na cidade e região, bem como apadrinhamento de duplas de intérpretes para suas composições. Muitas vezes, esses favores eram retribuídos com referências ao nome do entusiasta numa música, envio de uma carta ou uma fita cassete contendo músicas e mensagens, o que dava um prestígio social enorme a quem era assim reconhecido. Todavia, não negamos aqui a existência de laços profundos de amizade e afeto entre Goiá e seus patronos coromandelenses; apenas destacamos que essa relação resultou numa rede intrincada de poderes.

Tudo começou em 1968, com a iniciativa de Sinval Pereira — jovem comerciante que se empolgara com a presença do autor na cidade — de publicar um panfleto contendo uma composição de Goiá com o pretexto de divulgar sua obra. Mas tal panfleto, que Sinval dava de brinde aos clientes dos estabelecimentos comerciais da família Pereira, abriu as portas para que Goiá se aproximasse daquele grupo de conterrâneos que seriam seus amigos e patronos. Eis o comentário que acompanhava a letra de “Canção do meu adeus”:

*É com êstes versos impregnados de ternura e ardor patriótico, que o enlaureado compositor Gerson Coutinho (Goiá) vem divulgando por todo o Brasil o nome de sua idolatrada Terra Natal. É intérprete da bela página musical, a famosa dupla artística Zilo e Zalo, da capital paulista.*

*Casas do Pedrinho e Posto Santo Antônio (ESSO)*

*Duas Empresas de confiança — estabelecias em Coromandel, comungam com os coromandelenses de seus mais puros sentimentos de apreço e gratidão a Goiá por tão carinhosa e singular homenagem por êle tributada à sua terra.<sup>7</sup>*

À exaltação à cidade feita por Goiá, correspondia a publicação da letra e do texto. Goiá achou interessante a divulgação, tanto é que se mostrou muito grato à iniciativa de Sinval: “Sinceramente, Sinval, me é difícilimo transformar em palavras tudo que me vae pela mente, tal é minha alegria pela homenagem e por tudo que foi dito em sua carta e no folhêto, só me ocorrendo repetir o velho chavão “muito obrigado”, pois para expressar certos sentimentos não há adjetivos, agradece-se através do coração, que é o receptor de todas as nossas emoções”.<sup>8</sup>

Com o consentimento de Goiá, os folhetos continuaram a ser patrocinados pelas empresas da família Pereira, de 1968 a 1977. Em dez anos, foram publicados dez folhetos com 14 composições diferentes, todas dedicadas a Coromandel.

O primeiro grande projeto a que Goiá requereu apoio dos patronos da cidade foi a gravação de um *long-playing* em carreira solo. Por carta, Goiá atribuiu a Sinval a tarefa de iniciar uma consulta sobre a possibilidade de um grupo de moradores da cidade respaldar tal projeto. Postada em 11 de setembro de 1968, essa carta foi a segunda troca de mensagens entre ele e Sinval Pereira. Goiá expõe, então, a questão:

*Bem, amigo, o fato que motivou o atraso na resposta de sua carta é o seguinte: Decidi voltar a gravar discos, iniciando com um LP, composto de músicas já conhecidas e outras inéditas, em homenagem a Coromandel, interpretadas por mim, mas, em duas vozes, pelo sistema “Play-Beck”, que o amigo obviamente conhece;*

<sup>7</sup> PANFLETO. Para Coromandel conhecer: Canção do meu adeus. Coromandel, 1968.

<sup>8</sup> DA SILVA, Gerson Coutinho [GOIÁ]. Carta enviada a Sinval Pereira. São Paulo, 26 de julho de 1968.

*3 gravadoras se interessaram pela promoção, mas não optei por nenhuma, mesmo por que não faria sem antes me comunicar com você, e de sua resposta depende a maneira como será elaborado o referido disco; Uma das gravadoras sugere que na contracapa, em côres, seja colocada uma vista aérea da cidade, com a montagem de uma foto minha, ou então, a foto de um lugar que marque bem a cidade (cinema, prefeitura, praça, etc.), também com montagem a côres. Sinto-me jubiloso com êsse lançamento e estou funcionando a todo vapor para organizá-lo, sendo que quanto às músicas, faltam apenas duas para se completar as 12 faixas. Se você quiser fazer alguma sugestão, será acatada de muito bom grado, inclusive algum motivo novo que por aí exista. (...) Uma única coisa me preocupa um pouco:*

*Qualquer gravadora, é evidente, ao fazer um lançamento desta natureza, espera realizar a maior parte de suas vendas ao povo da cidade homenageada e atingir uma quôta que, na pior das hipóteses cubra as despesas. Existe a possibilidade de se vender aí, digamos, uma quôta mínima de, 500 LPs? O grande favor que peço é exatamente sondar esta possibilidade, Junto à Dna. Jandira, Sebastião Caetano, por exemplo. Talvez se possa vender ao público, pelo sistema antecipado, mediante amostra, etc.; Uma outra sugestão da gravadora foi uma contracapa com a biografia de Coromandel, citando-se o nome de alguns ou de todos os prefeitos que a mesma já teve, e outros dados, e que neste caso, a firma enviaria para Coromandel um seu preposto, já então diretamente à prefeitura.*

*Enfim, aqui ficarei na expectativa de uma resposta, e é claro, seria FOR-MI-DÁ-VEL se minha cidade dissesse SIM à tal promoção.<sup>9</sup>*

A receptividade com que a cidade recebera Goiá o fizera acreditar que alguns de seus projetos artísticos pudessem ser vinculados à empolgação gerada entre os conterrâneos, o fato de terem contato com um ídolo do rádio. Suas impressões não estavam erradas: mesmo sem uma solicitação direta de sua parte, o passo inicial nessa direção fora dado com a publicação do panfleto. A idéia de Goiá era impulsionar a carreira com novo fôlego pela gravação de um disco solo.

Contudo, havia um problema. Aliás, o único detalhe que o preocupava: o financiamento da gravação do disco. Para cobrir a margem de prejuízo que a gravadora pudesse ter, o compositor tinha de pagar adiantado o valor referente a 500 cópias do *long-playing*; para isso, ele sugeria a opção de se comercializarem os LPs pelo sistema de venda antecipada.

Goiá dizia estar na expectativa de uma resposta positiva de “sua cidade”. Mas sua atitude deixa entrever que ele não esperava, de fato, que a cidade toda abraçaria a iniciativa. Ele estava consciente de que, ao conclamar a “cidade” a apoiar seu projeto, falava a um grupo específico de moradores, os que tinham capital financeiro para tanto: fazendeiros, políticos, médicos, comerciantes e funcionários dos cargos mais altos da burocracia pública. Goiá, então, inseriu-se numa trama de relações de poder em que negociaria trocas de prestígio e benefícios mútuos.

Os documentos desta pesquisa permitem acompanhar os indícios de como essas relações se constituíram. Primeiramente, na escolha da temática do álbum: uma homenagem a Coromandel; em segundo lugar, na maneira sutil e indireta como o compositor sugeriu que tal projeto fosse financiado por grupos hegemônicos locais. Por isso, tão logo anunciou a intenção de gravar o LP, Goiá se referiu à proposta de uma das gravadoras de que a capa do disco tivesse a montagem de uma foto sua sobre uma foto aérea da cidade — com isso, ele abria a possibilidade para que grupos políticos

e empresariais coromandelenses divulgassem o nome da cidade mediante sua obra; também aludiu à sugestão de que a contracapa contivesse uma “biografia de Coromandel, citando-se o nome de alguns ou de todos os prefeitos”. Assim, certos projetos profissionais de Goiá começavam a convergir para os interesses políticos e econômicos de seus novos amigos e patronos.

Atendendo ao pedido de Goiá, Sinval buscou financiadores para o projeto. A iniciativa recebeu a adesão de um número significativo de interessados, e a cidade disse “SIM” ao projeto. O financiamento veio mediante o pagamento antecipado dos discos encomendados. Em carta, Sinval informou o resultado a Goiá, que logo deu andamento ao trabalho.

Três meses depois, Goiá volta a escrever a Sinval; dessa vez, além da demonstração de gratidão, ele lhe conta as novidades do processo de gravação. Diz ele: “Sua carta, como sói acontecer, trouxe-me muitas alegrias, pelas notícias, pelos incentivos, pela sutileza de suas explicações, provas insofismáveis de que seu signatário é de fato um verdadeiro Amigo, companheiro autêntico e desinteressado”.<sup>10</sup> Sobre a gravação, acrescenta:

*Estive aguardando todo êsse tempo, para que quando escrevesse, pudesse enviar uma amostra do meu LP, mas infelizmente ainda não está pronto e o lançamento só será realizado em janeiro, e não pretendo ficar muito tempo sem me comunicar com vocês; Caro amigo, conforme declarei em ml última carta era minha intenção colocar na capa dêsse disco a fotografia aérea de nossa querida Coromandel, mas por motivo de ordem técnica tivemos que deixar de fazê-lo — no presente trabalho — ficando a idéia, porém, reservada para futuros lançamentos; Quanto às músicas meu firme propósito era gravar todas as “12” para Coromandel, mas em virtude de certas vantagens propícias a gravadora, resolveu-se que seriam incluídas algumas diferentes, deixando no entanto, u’ a margem de mais ou menos 70% do plano original, citando-se, “Coromandel”, “Canção do ml regresso”, “Saudade de Coromandel”, “Garimpeiros Theodoro”, “Tipos Populares de Minha Terra”, e outras; Fico muito grato por ter levado este fato ao conhecimento do DD. Prefeito, Dr. Ermiro, que me honrou com um Ofício, manifestando seu apoio a nossa modesta homenagem.<sup>11</sup>*

No discurso de Goiá, motivações de “ordem técnica” impediram que a foto da “querida Coromandel” figurasse na capa do LP, havendo também uma alteração no repertório do disco, que não seria mais composto só de canções dedicadas à cidade. Tal situação permite inquirir sobre o sentido mais abrangente das relações entre artistas e gravadoras na execução de um projeto musical que surgem nas entrelinhas de tais acontecimentos. A ausência da foto e a substituição de músicas podem ser imposição da gravadora, mas uma possibilidade que não descartamos é a de que tal medida tenha sido fruto de uma negociação entre o artista e a gravadora. Ora, se Goiá conseguiu o financiamento necessário à gravação do long-playing e se três gravadoras se interessaram pelo projeto, por que aceitaria alguma imposição, visto que o disco era matéria-paga? Nossa hipótese é que ele viu nessa medida de desregionalização do álbum (ampliar o repertório e não usar a foto da cidade na capa) uma possibilidade de auferir mais benefícios financeiros e simbólicos para sua carreira; nesse caso, responsabilizar a gravadora foi a forma encontrada para explicar as alterações aos conter-râneos e, sobretudo, ao grupo de patronos que, a princípio, financiaram a gravação. Essa explicação das alterações aos patronos não era medida simples, pois Goiá já começava a receber as láureas do reconhecimento

<sup>10</sup> DA SILVA, Gerson Coutinho [GOIÁ]. Carta enviada a Sinval Pereira. São Paulo, 6 de dezembro de 1968.

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> DA SILVA, Gerson Coutinho [GOIÁ]. Carta enviada a Sinval Pereira. São Paulo, 5 de setembro de 1969.

<sup>13</sup> DA SILVA, Gerson Coutinho [GOIÁ]. Carta enviada a Sinval Pereira. São Paulo, 21 de novembro de 1969.

oficial, como sugere o ofício enviado a ele pelo prefeito, interessado em associar sua imagem ao projeto como apoiador e financiador.

Ter em mente que certos interesses mercadológicos são comuns a artistas e gravadoras é essencial para a análise. Mobilizados pelo sonho do sucesso — para a maioria, sinônimo de realização profissional —, os artistas comungavam com as gravadoras o desejo de ampliar o público e o lucro. Assim, quem quer que tenha sido o responsável pelas alterações — gravadora ou compositor —, elas foram feitas visando-se ao mercado. Noutros termos, as relações entre artistas e gravadoras têm de ser vistas não apenas como imposição dos interesses empresariais sobre os artísticos, pois assim reconheceríamos os pontos em que tais interesses convergem. Seria redutor supervalorizar as condições impostas pelas gravadoras a tal ponto de não percebermos que os artistas têm seus interesses próprios, por exemplo, recorrer a táticas distintas de promoção de suas canções no mercado fonográfico para que sejam aceitas pelo grande público.

Em janeiro de 1969, o disco foi lançado no mercado, mas não em Coromandel. Impossibilitado pelos compromissos profissionais que se acumulavam no banco e na carreira artística, Goiá retornaria a Coromandel somente um ano após o lançamento. Nesse intervalo, as cópias pertencentes aos fãs que pagaram por elas antecipadamente foram enviadas, e a cidade então pôde conhecer o tão esperado disco que a homenageava.

Em setembro, Goiá escreveu a Sinval, confirmando, para o fim do ano, uma visita na companhia da família e de alguns artistas com os quais faria um show.<sup>12</sup> Sinval, então, procurou o proprietário do cinema, que concordou com a realização do show, mas propondo uma data distinta da sugerida por Goiá: 5 de janeiro. Negociador habilidoso, Goiá escreveu a Sinval — patrocinador do espetáculo — tão logo soube da proposta de alteração da data para saber se o “amigo” estava de acordo com a alteração, pois sempre esteve minuciosamente informado das realizações profissionais de Goiá e fora conselheiro em grande parte de suas decisões.<sup>13</sup>

Uma vez que Sinval concordara com a data do show proposta pela direção do cinema, a divulgação começou, nos programas de rádio em que Goiá se apresentava e em âmbito local, através de cartazes. Por ocasião de uma visita de Goiá, a divulgação era intensa e, na data da chegada, a cidade parava. Nessa visita em especial, uma grande festa foi preparada para celebrar sua chegada. Na “placa da divisa” — que determina o limite entre os municípios de Coromandel e Abadia dos Dourados —, uma caravana foi organizada para recebê-lo e acompanhá-lo em carreta até a cidade. Sob uma intensa queima de fogos de artifício e ouvindo suas composições num carro de som, o compositor desfilou em carro aberto pelas ruas. Além do show, várias atividades foram programadas durante a estada de Goiá. Ele pôde rever vários lugares que inspiraram suas canções, como o Poço-Verde, o rio Douradinho e a Igreja de Sant’Ana. Passou alguns dias numa pescaria com um grupo de amigos e patronos num rancho às margens do rio Paranaíba. Foi recebido com muita pompa — até um coquetel de gala lhe foi oferecido no Grêmio Recreativo Coromandelense para comemorar seu aniversário (dia 11 de janeiro).

Mas, dos fatos que marcaram sua chegada, há um que acrescenta outro elemento a este estudo. Nessa sua primeira visita pós-gravação do LP, Goiá não precisou das vagas que reservara para ele e sua família no hotel; antes, sua hospedagem em tal ou qual residência foi motivo de disputa



entre o patronato local. Esse acontecimento diz muito de sua capacidade de se tornar pessoa.<sup>14</sup> Esse convite e até a disputa que envolvia a definição da casa onde Goiá e sua família se hospedariam ilustram como o compositor, por meio de sua arte, havia adquirido capital simbólico suficiente para negociar sua inserção no universo das relações sociais pessoais — rede de sociabilidades que, além de grandes amizades, garantiu-lhe uma série de benefícios profissionais. Ficava por conta da convivência na casa<sup>15</sup> dos diversos patronos — por excelência, um ambiente familiar, de afetividades e relações pessoais — acabar de garantir a Goiá a passagem de “indivíduo” a “pessoa”. Alçar-se a categoria de “pessoa” significava uma neutralização aparente da hierarquia entre Goiá e seus patronos, pois estavam envolvidos num jogo em que colhiam vantagens recíprocas. A Goiá, essa associação de conveniências rendia sua legitimação em meio ao público e benefícios artísticos; aos patronos, a distinção social usada para lhes reforçar a representação de homens públicos de poder político e econômico.

O relacionamento entre a família de Goiá e as famílias de seus patronos, porém, não se resumia à hospedagem. O contato com o ambiente familiar de seus patronos — gerador de laços mais estreitos de intimidade e amizade — era solidificado noutras oportunidades. Assim, mesmo que ele não se hospedasse na casa de todos, a cada dia se via diante de um novo convite para uma recepção ou um passeio. Em muitas situações, ele se viu diante de convites que não podia recusar, pois eram ocasiões para solidificar laços de consideração, prestigiar amigos ou mesmo retribuir gentilezas recebidas.

Foi na casa de Osvaldo Alves da Silva — o Osvaldo “Alfaiate” — que Goiá mais se hospedou. O próprio Osvaldo é quem dá indícios do quão prestigioso era hospedar Goiá em sua residência: sempre que foi convidado a falar sobre o compositor, ele frisou esse contato entre eles. Ao repórter do programa “Shopping regional”, da extinta rede Manchete, afirmou: “Eu não sei se você sabe, o Goiá era meu amigo, meu companheiro e meu hóspede.”<sup>16</sup> Quando o entrevistamos em sua residência em Coromandel, ele tocou no assunto: “E desde essa época ele já se hospedava na minha casa. Ele não ia pra outra casa.”<sup>17</sup>

Tal proximidade — devemos mencionar — aprofundava cada vez mais os laços afetivos entre Goiá e seus patronos. Para alguns, como Osvaldo, a amizade construída ao longo de anos resultou numa cumplicidade que foi além de pequenos favores como a hospedagem. Na entrevista, Osvaldo mencionou os períodos de dificuldade financeira vividos por Goiá, quando ele pedia empréstimos que nem sempre quitou. Osvaldo também apoiou a família de Goiá quando este faleceu, em janeiro de 1981. Osvaldo também diz ter conseguido que a dupla Chitãozinho e Xororó fizesse um show na cidade mediante pagamento de cachê simbólico cuja renda foi revertida em benefício da esposa do compositor. Essas passagens ilustram como os compromissos e as responsabilidades mútuas não se encerraram de uma hora para outra, pois a solidariedade e os préstimos nesse momento difícil para a família ainda fizeram parte dos auxílios prestados pelo amigo e patrono.

Enfocamos essa questão para mostrar o quão estreitas e duradouras eram as relações entre artista e patronato local e assinalar que, mesmo havendo laços afetivos entre Goiá e seus amigos de Coromandel, não descartamos a hipótese do patronato porque os compromissos artísticos que ligavam o compositor à cidade nunca foram de ordem profissional,

<sup>14</sup> Sobre a distinção entre indivíduo e pessoa que influenciou essa argumentação, ver: DA MATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis*. 6. ed. Rio de Janeiro: Record, 1997, p. 218-238.

<sup>15</sup> Sobre a diferença entre casa e rua, ver: DA MATTA, 1997, p. 90-102.

<sup>16</sup> *GENTE DA GENTE*: doze anos sem Goiá. Produção: JN Produções. Uberaba: TV Regional/Rede Manchete, 1993. 1 vídeo cassete (90 min), son., color.

<sup>17</sup> ENTREVISTA com Osvaldo Alves Alfaiate. Coromandel – MG, 8 de outubro de 2005. 1 cassete sonoro.

<sup>18</sup> DAMATTA, 1997, p. 181-248.

<sup>19</sup> Para Sérgio Buarque, a polidez do homem cordial não é senão uma *máscara*, um *disfarce*, uma *mímica deliberada* que revela, no fundo, “[...] a dificuldade que se sentem, geralmente, os brasileiros, de uma reverência prolongada ante um superior. Nosso temperamento admite fórmulas de reverência, e até de bom grado, mas quase somente enquanto não suprimam de todo a possibilidade de convívio mais familiar. A manifestação normal do respeito em outros povos tem aqui sua réplica, em regra geral, no desejo de estabelecer intimidade”. HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 141-151.

<sup>20</sup> DA MATTA, 1997, p. 192.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 246.

<sup>22</sup> ENTREVISTA com Gildemar José Rocha, o Durval. Campinas – SP, 22 de fevereiro de 2008. 2 cassetes sonoros.

<sup>23</sup> ENTREVISTA com Exedito José Rocha, o Davi. Campinas – SP, 22 de fevereiro de 2008. 2 cassetes sonoros.

mas da ordem dos favores e das retribuições; não houve um contrato de uso de imagem, de prestação de serviço, nem de vínculo empregatício: todos os benefícios auferidos por Goiás foram obséquios, empréstimos e proteções, numa relação pessoal. Numa análise da sociedade brasileira, Roberto Da Matta observou, nesse sistema de relações pessoais, o império de características como solidariedade, precedência, consideração, respeito, intimidade, apelos biográficos e vínculos afetivos, as quais formam um conjunto complexo de normas que reforçam as relações sociais verticais calcadas em laços de patronagem.<sup>18</sup> Amparados nesse pensamento, diríamos que o caso aqui estudado sugere uma hierarquização cordial (para recordar toda a carga de tensões incorporadas em nossas relações de cordialidade<sup>19</sup>), pois — diria Da Matta — é impossível qualificar a sociedade brasileira como hierarquizada porque aqui estamos a “meio caminho entre a hierarquia e a igualdade”;<sup>20</sup> trata-se de uma “estrutura social em que a hierarquia parece estar baseada na intimidade social”.<sup>21</sup>

Com base nesta pesquisa, podemos afirmar que esse tipo de relacionamento entre artistas da música sertaneja e membros das elites política e econômica das cidades do interior não era peculiar a Goiás e se aproximava bem de um predicado importante do próprio gênero sertanejo. Em entrevista com a dupla sertaneja Durval e Davi, eles se recordam como, nalgumas cidades, os “fazendeiros” disputavam para saber quem hospedaria a dupla:

*Durval: Então às vezes a gente chegava no circo e o dono do circo já falava olha o fulano quer que vocês vão ficar na casa dele. Então a gente se hospedava muito em casa de fãs. E o cara fazia aquilo, te levar pra casa dele, pra contar pros outros depois. “Aquele povo lá teve na minha casa.”<sup>22</sup>*

*Davi: Em Minas Gerais ficava em sítio, e quando a gente ia embora levava melancia, porco, galinha tudo pra casa (risos). Nossa! O artista era tratado como um..., idolatrado como um..., o máximo. Você ir na casa dele..., pra ele aquilo era uma glória. Às vezes ia em circo assim, depois do espetáculo tinha dois fazendeiro lá: “não eles vão pra minha casa”. E o outro: “não eles vão pra minha”. Dava até discussão, então a gente tinha que entrar no meio pra apaziguar e falar olha então a gente vai fazer assim vamos dormir na sua casa e vai almoçar na casa do outro. Chegou muitas vezes da gente dividir, um ia pra casa de um e o outro de outro.<sup>23</sup>*

Mesmo que isso não fosse freqüente, é instigante observar como, na memória deles, aparece o interesse de fãs mais abastados em hospedá-los. E mais: os artistas tinham consciência de que esses fãs buscavam distinção social ao lhes oferecerem hospedagem — no dizer de Durval, “o cara fazia aquilo, te levar pra casa dele, pra contar pros outros depois”. Mas é o depoimento de Davi que vai além ao aludir a uma disputa entre dois fazendeiros em Minas Gerais para saber qual teria a “glória” de hospedá-los. Mais que idolatria ao artista e satisfação em hospedá-los, essa passagem revela o interesse constante desses homens em ter por perto artistas do meio radiofônico que lhes dessem distinção e prestígio. Hoje, ao rememorarem tais passagens, os artistas selecionam as que mais agradam e tendem a dar tons mais vivos aos momentos que melhor lhes convêm para representar a carreira. Mas isso não invalida a riqueza de suas narrativas ao revelarem o meio artístico como ambiente repleto de trocas de favores e relações de poder.

As situações registradas vão além da hospedagem, e isso mostra que os artistas depositavam muita expectativa nesses “bons relacionamentos”:

a esses padrinhos solicitava-se de tudo. Numa das fitas cassetes onde Goiá registrou os encontros musicais em sua residência, um de seus convidados dá indícios de que essa ligação com os círculos de poder era algo intensa. Um dos artistas presentes, ao apresentar a canção que interpretaria, fez este comentário:

*Pra vocês outros, amigos que vão ouvir esta fita, eu quero deixar um esclarecimento. É que esta música não foi gravada, não é conhecida. Eu pretendo gravar. Eu pretendo transformar, e a minha pretensão talvez seja muito grande, eu quero transformar esta música num hino sertanejo. O sertanejo não tem hino. Quase todas as classes no Brasil têm hino e o sertanejo não tem. Mas quem sabe, agora eu estou mais ou menos ligado a homens assim, autoridades e tal. E eles tão me dando algumas oportunidades e eu vou pedir para oficializar esta música como hino sertanejo. Então esta música eu participei de um festival lá em Araraquara ao lado de minha família e ela foi classificada, uma música premiada e ta aí guardada. Editada mais sem gravar.<sup>24</sup>*

Falhas na gravação da fita cassete nos impediram de identificar qual dos artistas presentes na ocasião fez tal declaração. Ainda assim, convém notar como seu desejo de instituir a composição como “hino sertanejo” se associa mais ao relacionamento com as “autoridades” do que a possível qualidade musical da composição. Ele não pensou que sua canção pudesse se tornar “hino sertanejo” de forma independente e por méritos próprios, pois via no poder das tais “autoridades” que lhe davam “algumas oportunidades” a chance de, via decreto, institucionalizá-la como tal. O tom do depoimento indica suas expectativas: trata-se de um anseio ingênuo num ambiente que dá pistas de que só os hábeis galgariam algum sucesso. Num meio tão competitivo, convém lembrar — conforme Robert Darton, referindo-se a outro contexto — que “os fracos ganham com a única arma que têm: a esperteza”.<sup>25</sup> Para fazer sucesso, além do talento era preciso saber jogar, e nesse cenário os negociadores astutos, a exemplo de Goiá, ocuparam o espaço de quem tinha muita vontade e pouca malícia. Eis como o vemos no meio artístico: um talentoso compositor e um hábil negociador.

Se os artistas iniciantes se sujeitavam mais a essas influências, a ponto de verem nos bons relacionamentos o meio principal para consolidar a carreira, os veteranos e os de carreira já consolidada não se esquivavam dos supostos bons relacionamentos. O cantor Zalo, em entrevista, também mencionou essa ligação de artistas com homens de poder — no caso dele, prefeitos de cidades interioranas. Aqui, é a casa dele que aparece como espaço de sociabilidade entre artistas e políticos, ao mencionar as festas realizadas constantemente em sua residência em São Paulo, ainda no auge da carreira:

*Isso aí era quase todo mês tinha [festas]. É que eu tinha amizade com os prefeitos também da Alta Aragarina, da região de Rio Preto, então eles iam pra São Paulo todo mês, ligavam pra mim: “Zalo eu vou levar umas carniinha pra fazer na sua casa aí, pode levar?” “Pode!” Tinha um prefeito, o seu João Felix, o prefeito lá, infelizmente já faleceu, lá de José Bonifácio. “Então cê compra a bebida, que a carne eu levo, depois eu acerto com você. E chama os violeiros pra cantar pra nós”. E eu chamava. A noite então, era Liu e Léu, Zico e Zeca, Irmãos Galvão, Nalva Aguiar, Marciano, uma turma. Chitãozinho e Chororó..., aquela turma. Tinha dia que tava cantando gente na área lá de fora, na cozinha e lá na sala (risos). E daí era muito*

<sup>24</sup> DA SILVA, Gerson Coutinho [GOIÁ]. Gravação de uma sessão musical na residência de Goiá por ocasião de uma visita de Jorival. São Paulo: [197-]. 1 cassete sonoro.

<sup>25</sup> DARTON, Robert. *O grande massacre de gatos: e outros episódios da história cultural francesa*. Rio de Janeiro: Graal, 1986, p. 74.

<sup>26</sup> ENTREVISTA com Benizário Pereira de Souza, o Zalo. Mogi Mirim – SP, 13 de fevereiro de 2008. 1 cassete sonoro.

<sup>27</sup> THOMPSON, Edward Palmer. *Costumes em comum: estudos sobre a cultura popular tradicional*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 42.

<sup>28</sup> *Ibid.*, 1998, p. 56.

<sup>29</sup> *Ibid.*, 1998, p. 57.

<sup>30</sup> *Ibid.*, 1998, p. 78.

*bom, porque os prefeitos já marcavam com a gente lá, marcava comigo e com os amigos que estavam lá, com os violeiros que estavam na festa. Então é muito bom.*<sup>26</sup>

Segundo o depoimento de Zalo, os artistas eram convidados para essas festas em sua residência a fim de divertirem os prefeitos que estavam a trabalho na capital. Mas sua fala deixa entrever que havia interesse dos artistas em receber essas visitas ou mesmo participar desses encontros. Zalo e os demais não recebiam tão bem os prefeitos a troco de nada: viam esses encontros como oportunidade de agendar shows nas cidades dirigidas por tais políticos. Assim, a passagem revela uma negociação sutil entre artistas e políticos em busca de vantagens mútuas: de um lado, divertimento e distinção; de outro, benefícios para a carreira artística. Essa relação de amizade permeada de interesses recíprocos, em que uns e outros negociam, resulta num esfumaçamento complexo da fronteira entre igualdade e hierarquia; e reforça, com outros exemplos, a proposição de que relações pessoais e laços de patronagem eram verdadeiros predicados do gênero sertanejo no período analisado.

Nesse cenário, entendemos, com base em Thompson, que o estudo da estrutura das relações sociais de poder deve se atentar aos momentos em que a “subordinação está se tornando objeto de negociação”.<sup>27</sup> Desse modo, uma categoria respeitável é introduzida por suas análises: a “reciprocidade nas relações entre ricos e pobres”.<sup>28</sup> Para esse autor, plebe e *gentry* “precisavam uns dos outros”, a ponto de modelarem o “comportamento mútuo” por uma ligação intensamente “ativa e recíproca”.<sup>29</sup> Com isso, “os pobres impunham aos ricos alguns deveres e funções do paternalismo, assim como a deferência lhes era por sua vez imposta. Ambos os lados da questão estavam aprisionados em um campo de força comum”.<sup>30</sup>

Dito isso, no que se refere às limitações impostas à plena eficácia do poder hegemônico, a relação entre paternalismo e deferência não é estática; mas é envolvida por um “campo de forças” em que ambos os lados jogam e negociam em busca de benefícios que os favoreçam. No caso de Goiá, se ele recebia apoio financeiro para consolidar sua carreira e projetos artísticos, seus patronos acumulavam prestígio em meio à população local e divulgavam o nome da cidade para o país pelas canções do compositor, o que se alinhava com os interesses políticos e econômicos regionais. Esses indícios nos levam a orientar nossa análise pela perspectiva da “negociação” entre artistas e patronos no “campo de forças” das relações pessoais, e não da dominação exclusiva.

Para ampliar a análise e especificar mais como as partes em questão se beneficiavam dessa relação, avançaremos nessa discussão.

### **Negociação: a reciprocidade de compromissos, favores e retribuições**

A divulgação do show e da chegada de Goiá a Coromandel, em sua primeira visita após o lançamento do disco, diz muito dessa troca de favores entre artista e patronos porque mostra com mais clareza a que anseios Goiá atendia e como seus patronos o ajudavam a construir e reforçar sua representação em meio à população local. A divulgação que Sinval Pereira fazia da obra de Goiá mediante panfletos e cartazes revela como certos objetivos do artista e dos patronos se encontravam e passavam a caminhar juntos.

Como mediador entre Goiá e os moradores da cidade, Sinval se sentia à vontade para construir e legitimar as homenagens dedicadas ao compositor. Os dois panfletos que precederam sua chegada e o primeiro após sua partida deixam ver como ele, em diferentes momentos, falava ora em nome da população, ora em nome do artista.

*Casas do Pedrinho e Posto Santo Antônio, interpretando o sentimento de todos os coromandelenses, dirigem a GOIÁ os mais calorosos aplausos pelas suas sucessivas demonstrações de carinho e veneração à cidade onde nasceu.*<sup>31</sup>

*Tendo o compositor Goiá em sua terra natal a “FONTE INSPIRADORA” das mais belas canções, é justo que admiremos e mais justo ainda que ofereçamos a êle o testemunho público de nossa admiração.*<sup>32</sup>

*Como se recorda, GOIÁ, sua ESPOSA e FILHOS, foram alvo das mais vibrantes e sinceras manifestações de apreço de que já se teve notícia na terra dos Diamantes.*<sup>33</sup>

Mesmo com toda a simpatia e amizade de Sinval por Goiá, o tom grandioso dos discursos sobre a chegada não encobriam outras intenções em torno da obra e presença do compositor. Ao ser apropriada pelos patronos, a visita dele se transformava num momento de clara emersão de interesses políticos e econômicos. Com a exposição e visibilidade que dava à cidade em suas canções veiculadas na programação radiofônica sertaneja de todo o país, a classe dirigente local via Goiá como cartão de visitas a ser cada vez mais divulgado, porque pretendiam usar a produção musical do compositor para destacar a cidade no cenário político e econômico nacional; pretensão audaciosa ou não, Coromandel queria se mostrar ao Brasil. À medida que Goiá usava os cenários rurais e urbanos da cidade para consolidar sua representação, ele construía uma representação da cidade que em nada desagradava o patronato local.

Aí está, parece-nos, o ambiente favorável ao uso da figura de Goiá e sua produção musical como carro-chefe de um esquema de divulgação da cidade para projetá-la no cenário político e econômico nacional e, assim, atrair ao município investimentos públicos e privados que impulsionassem ainda mais seu desenvolvimento. E não há dúvida, porém, de que, ao suprir as demandas desse ideário progressista ou, pelo menos, por não se indispor a elas, Goiá se viu apto a negociar ainda mais benefícios para sua carreira, e o fizera.

Nas canções que circulavam pelo lugar mediante os panfletos e o recém-lançado disco “O compositor Goiá interpreta suas músicas em duas vozes”, a cidade cantada pelo autor era a Coromandel dos doces tempos de sua infância — uma associação quase automática entre infância e felicidade. Nas composições, elementos da natureza — como o cantar dos pássaros ao entardecer — se intercalam com traços do cotidiano da pequena cidade — como as canções executadas nos alto-falantes da igreja após as novenas. Elas constroem a imagem de uma cidade pequena onde o rural e o urbano se interpenetram sem conflitos. Trata-se de uma lembrança idealizada de experiências do passado.

A obra de Goiá mostra ainda a busca por um equilíbrio entre a admiração dos membros das classes dominantes e os das classes populares da cidade. Além da presença de um grande número de patronos e amigos, suas composições se referem a tipos populares mais diversificados: andarilhos, bêbados, donas-de-casa, garimpeiros, loucos e músicos populares. Em “Ti-

<sup>31</sup> PANFLETO. Aos coromandelenses. Para sua meditação: “Poente da vida” & “Sonho de criança”. Coromandel, 1969.

<sup>32</sup> PANFLETO. Ao povo de Coromandel e região circunvizinha: “Saudade de minha terra” & “Saudade de Coromandel”. Coromandel, 1969.

<sup>33</sup> PANFLETO. “Sonhar de novo”. Coromandel, 1970.

<sup>34</sup> DA SILVA, Gerson Coutinho [GOIÁ]. Carta enviada a Sinval Pereira. São Paulo, 12 de fevereiro de 1970.

<sup>35</sup> DA SILVA, Gerson Coutinho [GOIÁ]. Carta enviada a Sinval Pereira. São Paulo, 12 de fevereiro de 1970.

pos populares de minha terra”, personagens e acontecimentos cotidianos do imaginário da população local são apropriados para ressaltar o lado jocoso e espirituoso que caracterizava cada um. Dez anos após essa primeira composição, tal temática havia rendido tanto reconhecimento a Goiá, que, ao lançar, em 1979, o LP “O compositor Goiá interpreta suas músicas em duas vozes” — volume 2, ele a retomou na canção “Piadas de minha terra”. A busca desse equilíbrio revela certo esfumaçamento das tensões sociais, pois, para auferir os benefícios que negociava, Goiá representava a cidade como um reino de consenso e belezas em que nenhum conflito vinha à luz.

Nessa visita de janeiro de 1970, Goiá e sua família permaneceram por um mês na cidade. Das homenagens recebidas, a que mais surpreendeu o compositor e que tem vínculos fortes com as pretensões de seus patronos foi a inauguração da rua Gerson Coutinho da Silva, segundo palavras de Goiá, a “minha rua”.<sup>34</sup> O compositor recebia assim, além do reconhecimento dos fãs, o reconhecimento oficial, pois o poder público municipal institucionalizava, com esse ato, uma série de homenagens prestadas a ele em sua estada na cidade. Tal reconhecimento seria explicitado outra vez anos depois, com o título de Cidadão Honorário dado a ele pela Câmara Municipal de Coromandel e, após sua morte, com a inauguração de um busto seu no cruzamento das duas principais avenidas da cidade. Seus patronos plantavam e cultivavam para poder colher e, como vemos, com interesses variados: políticos (associação do prestígio do compositor à imagem de grupos políticos), econômicos (consolidação do desenvolvimento agroindustrial da cidade) e pessoais (distinção e notoriedade).

Noutra carta a Sinval, Goiá citou as homenagens recebidas durante sua estada e mesmo afirmando ser incapaz de retribuir “tantas bondades através de pobres versos”, foi com versos que Goiá as retribuiu, ou seja, com um poema. Mas ele usou outras táticas. Chegou a cogitar a possibilidade de “escrever inúmeros versos, com o maior número possível de nomes, e mandar imprimí-los para distribuição por aí, isto pela impossibilidade de se declamar pelo rádio”.<sup>35</sup> Não concretizou tal proposta, mas, nessa mesma correspondência, citou o nome de 66 pessoas a quem ele gostaria que Sinval transmitisse sua “mensagem de gratidão”. Se considerarmos que Goiá passou só um mês na cidade e que a maioria das pessoas citadas ele conheceu nesse espaço de tempo, então teremos uma noção do quão intensa foi a relação estabelecida com os moradores. Com seu jeito atencioso, Goiá conquistava amigos e admiradores cada vez mais. Além dos mais próximos, nessa correspondência agradeceu pessoas com quem teve somente um breve contato: “Gumerindo e seu irmão (o do piston), Manoel (o da loja e o da ponte), Liro (será este o nome? Refiro-me ao motorista da Perua do Tião), João Lemes (ou Lemos), Tiãozinho (cozinheiro na pescaria)”.

Os comentários específicos sobre cada pessoa lembravam momentos carregados de uma carga maior de afetividade e intimidade: “Prof. Mauro (que personalidade!), “Culôde” Vieira (quá-quá-quá...), José “Bicota” (agora promovido a “Beijo” ...), Onofre (com os nossos parabéns pelo casamento, que Deus os protejam)”. Todos os registros deixados por Goiá, seja em cartas ou fitas cassetes, sempre mostram as palavras de um homem agradável, atraente, um verdadeiro sedutor. O jeito simples de se apresentar e o tratamento indiferenciado que dava a quem a ele se dirigia encantavam a todos que o conheciam. A sedução e o encantamento eram sempre usados pelo compositor para negociar a construção de sua

representação e conquistar benefícios e favores. Eis por que a linguagem quase sempre envolvente e emotiva em suas narrativas, como nessa carta em que comenta a visita de um mês: “Quantas vezes tenho contemplado nossas fotografias tiradas aí, e sinceramente, Sinval, vêm-me as lágrimas aos olhos, na dor pungente que a saudade me traz!”

Se Goiá fazia o possível para agradar ao maior número de pessoas, não há dúvidas de que os patronos recebiam atenção maior: a eles eram dedicadas as cartas, as fitas cassetes, as poesias e as cobiçadas citações de nomes nas composições. E a fim de retribuir as homenagens recebidas na cidade, fez também um poema: “Mensagem à minha terra”.<sup>36</sup> Tais versos foram declamados por Goiá uma semana após seu retorno a São Paulo, de novo no programa “Biá e seus batutas”. Pelo rádio, a população da cidade ouviu de Goiá um agradecimento pelas homenagens recebidas durante sua visita.

Goiá se tornava cada vez mais reconhecido e notório entre os artistas do meio e os fãs; com isso, era mais fácil comercializar suas canções entre os artistas, fossem jovens ou veteranos. A intuição de Goiá não falhara, e ele passou a viver outra fase de sua carreira, a ponto de se sentir seguro o bastante para, em 1970, abandonar o emprego no banco e, outra vez, dedicar-se só à música. Ele sabia que, nos momentos de dificuldade, poderia recorrer à “querida Coromandel”. Vejamos um exemplo de como “Coromandel” estava sempre disposta a ajudá-lo. Em 1974, Goiá escreve uma correspondência a Dr. Nivaldo sobre um assunto “estritamente confidencial”:

*Depois de pensar por horas e horas, decidí recorrer-me (pela primeira vez), à minha querida Coromandel, no caso, representado pelo prezado amigo, e tenho certeza de seu empenho, no sentido de socorrer-me. Para liquidar o meu caso, preciso que alguém me empreste, se possível, por noventa dias, a quantia de quatro mil e novecentos cruzeiros, darei, ou melhor, já estou enviando um promissória assinada e em branco, pode ter a certeza de que, antes do vencimento, já terei devolvido a importância! O que acontece, meu caro amigo Dr. Nivaldo, é que aqui em São Paulo não quero expor esse caso, pois além de nunca ter me acontecido antes, jamais pedi nada a ninguém, entende? É apenas uma questão de tempo! Não tenho condições e nem quero pedir uma prorrogação, pois trata-se de pessoas que me têm em alta conta e não ficaria bem, não é mesmo? Por gentileza, veja o que pode fazer por mim, sem que muita gente daí fique sabendo (isto para mim é IMPORTANTÍSSIMO!) e se você não puder fazê-lo pessoalmente, quem sabe conseguiria aí com algum amigo do peito, que tenha condições de me socorrer discretamente! Há não ser o portador (meu amigo de confiança), ninguém mais sabe disso, nem mesmo meus familiares, e peço-lhe, encarecidamente, que mantenha sigilo. Conto com a sua compreensão, Dr. Nivaldo, faça isto por mim, você não imagina a extensão da minha gratidão!!!<sup>37</sup>*

À parte a necessidade do empréstimo, destaca-se a preocupação de Goiá com o sigilo sobre o acontecimento. Ao pedir esse empréstimo a Nivaldo, Goiá usava a ampla rede de credores que conquistara com seu capital simbólico. Nivaldo Humberto Silva era médico e vereador, depois foi eleito prefeito de Coromandel por dois mandatos. De fato Goiá havia se projetado ao status de “pessoa”, ou seja, convertera seu capital simbólico em capital social. Ao acumular crédito e consideração com diferentes patronos, não se esquecia de ninguém, apenas sabia a hora certa de cobrar o quê e de quem. Feito o empréstimo, Nivaldo passava a fazer parte do grupo restrito de patronos de sua carreira.

<sup>36</sup> DA SILVA, Gerson Coutinho [GOIÁ]. *Mensagem à minha terra*. São Paulo, fevereiro de 1970.

<sup>37</sup> *Ibid.*

<sup>38</sup> DA SILVA, Gerson Coutinho [GOIÁ]. Carta enviada a Dr. Nilvaldo. São Paulo, 13 de agosto de 1974.

<sup>39</sup> DA SILVA, Gerson Coutinho [GOIÁ]. Carta enviada a Sinval Pereira. São Paulo, 12 de fevereiro de 1970.

Eis como Goiá encerra a correspondência: “Quero ter o prazer de pagá-lo pessoalmente, e abraçá-lo comovido, por ter entendido meu dilema e por confiar em mim! Na expectativa de seu atendimento, despeço-me, com um “até breve”, quando os caminhos da saudade até aí me levarem, para vivermos os momentos cor-de-rosa que esta terra querida oferece!”<sup>38</sup> Da maneira que lhe é peculiar e valendo-se de uma tática de negociação um tanto sedutora, Goiá encerra sua carta, mas não sem revelar por que buscou em Coromandel o apoio para solucionar seu problema: a amizade, a gratidão e a hombridade nos momentos de aflição são valores que só podem ser encontrados na “terra dos momentos cor-de-rosa”, onde se encontram os “amigos puros”.

### Uma negociação sedutora

Nesse ambiente de reciprocidade de compromissos, favores e retribuições, Goiá se via cada vez mais íntimo e ligado aos amigos de Coromandel. Foi assim que o compositor teve a idéia de se comunicar com esses conterrâneos de forma diferenciada: “Estive pensando em uma troca de mensagens gravadas, que tal? Eu mandaria uma fita, com músicas, brincadeiras, etc., principalmente o etc., e depois vocês as devolveriam, com a réplica... Ah, mas será formidável.”<sup>39</sup> A efetivação dessa proposta nos permite, pela audição de algumas fitas com tais gravações, observar como elas se tornaram uma maneira viável de manter o vínculo sentimental e afetivo com amigos, patronos e fãs da região na década de 1970 nos momentos em que o compositor esteve ausente graças a compromissos profissionais. A audição e análise dessas gravações revelam a maneira como constituíam um canal complexo e funcional de mediação das relações pessoais e de retribuição dos favores prestados ao compositor por algum “amigo-irmão” — forma de tratamento empregada por Goiá nas gravações para se referir aos patronos.

Os registros seguem a ordenação de um programa radiofônico — evidentemente, sem as chamadas comerciais. Têm abertura — quando o destinatário da fita e seus familiares são cumprimentados por todos presentes no momento da gravação; músicas — quando Goiá e seus convidados interpretam canções dedicadas a seu interlocutor; e encerramento — quando ele se despede e faz suas considerações finais. A linguagem é marcada pelo emprego abusivo do diminutivo (cachêzinho, humildezinha, simplezinha, joinha, musiquinha, letrinhas, pouquinho, menininha, filhinha, amiguinha etc.), para despertar sensações de afetividade, intimidade e, sobretudo, modéstia e simplicidade. Também notável é a preocupação com a correção gramatical — os deslizes são imediatamente corrigidos. Porém, a marca central dessas gravações é o sentimentalismo de uma linguagem que fala de coração para coração.

Na maioria das vezes, as aberturas têm fundo musical instrumental apropriadamente explorado por Goiá — por exemplo, uma fala emotiva é emoldurada por uma música de andamento lento; aberturas festivas são contextualizadas por canções de andamento rápido. Dizemos isso porque, mesmo com o aparente improvisado das gravações, a linguagem e o repertório parecem ser preparados e selecionados, ou seja, improvisava-se conforme um repertório preestabelecido e já dominado por Goiá e convidados, que participam da gravação das mensagens com frequência.



Algumas partes são previsíveis, porque consagradas e conhecidas de todos que ouviam as fitas, a exemplo dos cumprimentos da esposa e dos filhos de Goiá a seus interlocutores — quando Ilda ou as crianças nitidamente liam uma mensagem previamente escrita. Em gravação enviada a Luiz Manoel, Goiá apresenta a esposa: “com aquela mensagem tão pura e sincera aqui está a minha esposa Ilda”:

*Olá Dr. Luiz, como vai? Quero aqui por intermédio desta fita agradecer as horas dedicadas a nós, pelas horas que passamos juntos lá na roça. Como é bom ter amigos iguais ao Sr., de alto nível que é, e de uma simplicidade tão grande. Quero-o muito bem como se fosse um irmão, juntamente com sua filha mais velha. Dona Maria Carmem, de uma pureza tão grande e uma bondade, adorei-a mostrando-me suas plantas, suas flores. No meio delas é uma rosa delicada e perfumada. E como a considero! Abraço a seus filhos com o meu agradecimento pela pureza e bondade de todos vocês.<sup>40</sup>*

Essa passagem ilustra ainda como, mediante uma aparente deferência na fala de Ilda — tratando o amigo por “Doutor” e mencionando a “simplicidade” de uma pessoa de tão “alto nível” —, Goiá, ao preparar as falas de cada familiar, aproveitava para recobrir o patrono e sua família de elogios.

Em uma fita enviada a “Dr. Heber”, também a filha Mary leu uma mensagem com linguagem próxima da que seu pai empregava:

*Dona Elza, Isis, Dr. Heber e todos de Uberaba, através dessa fita tentarei dizer em poucas palavras tudo que quero transmitir. Em primeiro lugar agradeço imensamente pelo gentil tratamento, pela grande atenção que deram a meus pais. Graças a deus onde quer que eles estejam são sempre bem recebidos. Mas a hospitalidade mineira abrange uma doçura incomparável que mexe com nosso eu, não é mesmo? E eu fico muito feliz e satisfeita quando vejo meus pais orgulhosos contando tudo de bom que aconteceu, a beleza imensa dos lugares e a pureza e a bondade de todos vocês para com eles. Eu fico muito agradecida e lamento por não ter ido. Devo confessar até que sinto um pouco de inveja quando eles me contam os momentos felizes e expressam toda a satisfação num brilho de olhar penetrante. Mas se deus quiser em breve terei o mesmo privilégio. Até lá só peço a Deus que faça com que tudo permaneça de assim para melhor sempre e que ilumine nosso caminho, a cada passo, até que em um deles a gente se encontre e em fim unirmos toda a nossa alegria. Por enquanto só posso dizer obrigada. Quando estivermos juntos poderei dizer muito mais e ouvir também. Um abraço a todos e os votos de muita saúde e paz na estrada da vida.<sup>41</sup>*

Com base na análise da documentação produzida por Goiá e no conhecimento que adquirimos de seu estilo de escrita graças ao contato com os documentos, não acreditamos que a referência à “doçura incomparável da hospitalidade mineira que mexe com nosso eu” ou à “satisfação” expressa pelos “momentos felizes por meio de um brilho de olhar penetrante” tenha sido coisa de sua filha Mary. Esses detalhes evidenciados na comunicação e no modo de se relacionar com os patronos de sua carreira compunham a tática de que Goiá se valia para, sedutoramente, negociar os benefícios e favores que aqui mencionamos.

No desenrolar das gravações, sobretudo nas intervenções de Goiá entre uma música e outra, surgem indícios mais claros de tal negociação. Não só o interlocutor direto da mensagem é cumprimentado; muitas vezes,

<sup>40</sup> DA SILVA, Gerson Coutinho [GOIÁ]. Fita cassete enviada a Luiz Manoel. São Paulo: 1978. 1 cassete sonoro.

<sup>41</sup> DA SILVA, Gerson Coutinho [GOIÁ]. Fita cassete enviada a Heber. São Paulo: [197-]. 1 cassete sonoro.

<sup>42</sup> DA SILVA, Gerson Coutinho [GOIÁ]. Fita cassete enviada a Adélia Pereira. São Paulo: 15 de junho de 1974. 1 cassete sonoro.

<sup>43</sup> DA SILVA, Gerson Coutinho [GOIÁ]. Fita cassete enviada a Osvaldo Alves da Silva. São Paulo, 1977. 1 cassete sonoro.

ele incumbe o destinatário da mensagem de levar os cumprimentos do compositor a outros amigos da cidade. Não raro Goiás se dirigia diretamente a outro patrono a quem a fita não foi dedicada, prevendo a circulação de seu conteúdo e evitando qualquer desconforto. Diz Goiás em gravação enviada a Adélia Pereira:

*E aproveito para que seja concluída aqui esta mensagem, nessa primeira parte, para enviar também um abraço ao Elias Pena. Elias, meu querido amigo, quando eu for a Coromandel, não sei se será em julho, creio que sim, mas tenho um desejo muito grande em meu coração de passar uns dias aí, na fazenda de vocês, na Fazenda dos Pena, viu? Eu te faço portador, por gentileza, de um abraço ao Seu Alírio, seu tio, Alírio Pena. Ô Alírio, muito obrigado do meu coração pelas gentilezas suas aí, quando a gente aí vai e leva nossos amigos, viu seu Alírio.<sup>42</sup>*

Nessa passagem, Goiás menciona as “gentilezas” prestadas pelo fazendeiro e ex-prefeito de Coromandel Alírio Herval Pena, quando os artistas de sua comitiva chegaram a Coromandel, e revela o desejo de visitar a fazenda da família em sua próxima estada na cidade — uma visita como forma de retribuição.

Em fita enviada a Osvaldo Caixeta, da cidade de Lagamar, após uma série de interpretações musicais e elogios infundáveis ao “amigo-irmão” e à cidade, Goiás encontra a ocasião propícia para mencionar o acerto de um cachê para realizar um show na cidade:

*E olha, Osvaldo Caixeta, fala aí pra turma, viu? Pra confirmar aquele cachezinho aí; cachê que nós combinamos aí na Festa de São Brás, viu? Irá eu, o Evangelista e o Hélio Pereira. Então, aproveitando e mandando pro cêis viu gente? Do Goiás, do Evangelista e do Hélio Pereira, nós que marcamos tão bem e sentimos em nosso coração até hoje aquela recepção que vocês nos proporcionaram aí em Lagamar.<sup>43</sup>*

De forma aparentemente despretensiosa, Goiás revela sua intenção de fazer um show na cidade; para que isso acontecesse, restava Osvaldo confirmar, com os patrocinadores e contratantes, o “cachezinho” que haviam combinado.

A maneira de se comunicar com os patronos era amigável, intimista e despretensiosa. Em meio a elogios feitos por Goiás, seus familiares e artistas que participavam das gravações, os agradecimentos, os novos pedidos de favores e as negociações de benefícios artísticos eram tratados com naturalidade e discrição. Como salientamos, suas táticas de retribuição e negociação eram sedutoras porque dava respeito, prestígio e notoriedade aos patronos: Goiás lhes pedia opinião sobre as letras, adotava títulos que lhe indicavam, fazia músicas com temas que lhe sugeriam, dava-lhes parceria nas composições e compunha músicas para poemas de autoria deles. Eram sedutoras, também, porque ele citava o nome dos patronos em diversas canções: Elias Pena e Oduvaldo Pereira, em “Piadas de minha terra”; Arquimedes Castro, em “Chapadão”; Jorival, em “Natal em Goiás”; José Calixto e Sebastião Caetano, em “Tipos populares de minha terra”; Pedro Ozelim, em “Meus amigos do sul de Minas”; e Bariani Ortencio, em “Visita a Goiás” — notemos que os nomes não são só de Coromandel. São parceiros de Goiás em composições: Osvaldo Alfaiate, em “Luz de minh’alma”; e Luiz, Manoel em “Noite estrelada” (poema de Luiz Manoel

musicado por Goiá). Outro indício dessa negociação era que, na gravação de cada fita cassete enviada, havia um “convidado especial”: um artista que Goiá apresentava como estando ali para cumprimentar e cantar para o destinatário da mensagem. Eram artistas em início de carreira e outros com algum “tempo de estrada”, mas ainda sem grande sucesso ou notoriedade no gênero sertanejo — alguns se projetaram depois, a exemplo de Valdery e Mizael e João Mineiro e Marciano.

Desse modo, Goiá fazia dos patronos participantes do processo de produção musical e conselheiros capazes de interferir em sua obra, pois ele acatava muitas opiniões e sugestões deles. Daí a distinção e notoriedade advindas do recebimento dessas fitas, que eles reproduziam e divulgam em espaços distintos de sua sociabilidade. Das gravações dedicadas a Jorival — “amigo-irmão” da cidade de Brasília (encarregado de levar as canções de Goiá e outros artistas ao escritório da censura) —, participaram convidados como Marciano, Taguaí, Evangelista, Valdery, Mizael, Tatuí e Os Marajás; nas gravações enviadas a Adélia e Sinval Pereira, tomaram parte Hélio Pereira, Pirany, Evangelista, Crioulo e Carreirito; a gravação enviada ao doutor Heber, médico de Uberaba com quem Goiá iniciava um tratamento, contou com Hélio Pereira, apresentando as interpretações de Goiá e Ilda; na gravação destinada a Osvaldo Alfaiate, estavam Os marajás, Evangelista e Hélio Pereira; enfim, a gravação enviada a Luiz Manoel tinha a presença do violeiro Julião Saturno e continha as “primeiras audições” de músicas compostas e interpretadas por Goiá para a trilha sonora do filme “A vingança do Chico Mineiro”.

Dito isso, acreditamos ter ampliado a compreensão de como Goiá, sedutoramente, negociava, com seus patronos, os favores e benefícios artísticos; e mais: estamos convencidos de que a relação entre eles não foi construída sob a égide da dominação unilateral, pois a análise das fontes apontou a existência de uma dependência mútua entre artista e patronos — aquilo que Thompson denominou de “reciprocidade num campo de forças comum”.<sup>44</sup> Goiá construiu seu relacionamento com Coromandel calçado numa fronteira tênue entre a cidade como fonte de inspiração poética e o interesse pelo apoio do patronato local.

A gravação do disco “Goiá interpreta suas canções em duas vozes” foi uma realização de valor para suas ambições artísticas — menos pelo investimento financeiro, e mais pelo resultado publicitário, ou seja, pela visibilidade que a autoria de uma obra em carreira solo lhe deu. A exposição alcançada consolidou, de vez, seu nome no cenário da música sertaneja: junto com as músicas gravadas por duplas de várias regiões do país, a participação em programas de rádio e os shows, o disco lhe trouxe o reconhecimento do público e o legitimou como um dos mais prestigiados compositores da música sertaneja. A gravação desse disco permitiu a Goiá manter no repertório canções dedicadas à natureza, ao campo e às cidades do interior (repertório residual). Isso reforçou sua representação de compositor “de raízes” rurais. Da ligação com Coromandel, vieram ainda a dupla Peão e Peãozinho — financiada por Sinval — e o Trio Gerson, Coutinho e Silvani.<sup>45</sup> Embora não tenham atingido o estrelato, esses artistas ajudaram a consolidar o nome de Goiá em meio ao público das regiões onde iniciavam a carreira.

Em vez de só ficar esperando favores de seus patronos, Goiá buscou com afinco o reconhecimento público. Por exemplo, para divulgar sua

<sup>44</sup> THOMPSON, 1998, p. 78.

<sup>45</sup> GERSON, Coutinho e Silvani. *Carabandela*. Coromandel, p. 3, março de 1982.

<sup>46</sup> Para uma análise das relações entre músicos e agenciadores na década de 1970, ver: CALDAS, 1979, p. 12.

<sup>47</sup> ENTREVISTA. Goiás. In: *Cara-bandela*. Coromandel, ano 1, n. 0, janeiro de 1981, p. 4.

<sup>48</sup> CALDAS, 1979, p. 17.

<sup>49</sup> CALDAS, 1979, p. 3.

obra, ele apresentava, nas ondas do rádio amador, a “Hora do Goiás”, programa em que contava histórias, declamava versos e interpretava as mais recentes composições. Nas rádios comerciais de várias regiões do país, ele estimulou a veiculação de programas que irradiavam suas canções, a exemplo do “Encontro com Goiás” — o “compositor mais famoso e querido do hemisfério sul” —, transmitido aos sábados, das 7h às 7h30, pela rádio Popular de Campos do Jordão.

Com a exposição e o prestígio, Goiás subiu alguns degraus na hierarquia artística. Além de ampliar a demanda por seus próprios shows, consolidou-se como agenciador de duplas em início de carreira: sua responsabilidade era agendar shows para as duplas e fazê-las conquistar a confiança de diretores de gravadoras que lhes assegurasse a gravação de um LP.<sup>46</sup> A reputação alcançada lhe permitiu, também, ter mais vantagens na negociação de suas composições: as de maior qualidade eram reservadas a duplas famosas ou de sucesso assegurado; as que ainda não tinham a garantia de uma boa vendagem eram destinadas a duplas menos promissoras.

Outra tática para auferir mais rendimentos com as composições era incentivar a gravação da mesma música por vários intérpretes. Canções como “Saudade de minha terra” tiveram tantas gravações que seria quase impossível enumerar todos os fonogramas — Goiás afirmou, em entrevista, que ela tinha sido gravada 43 vezes até 1981.<sup>47</sup> Da análise dos fonogramas arrolados, podemos concluir que a maioria das gravações de músicas inéditas foi feita por duplas de sucesso consolidado ou por duplas que despontavam como promissoras, tais como Zilo e Zalo, Belmonte e Amaraí, Durval e Davi, João Mineiro e Marciano, Waldery e Mizael, Chico Rei e Paraná. Para duplas expressivas em regiões específicas, às vezes eram reservadas composições inéditas, mas de potencial criativo menor — além disso, elas deveriam gravar outras canções já lançadas e de sucesso assegurado.

Este grande repertório de táticas utilizadas para negociar em diferentes circunstâncias (junto a artistas, radialistas, empresários, gravadoras, patronos) uma série de benefícios para sua carreira, indica-nos como na relação entre criação e mercado, a viabilização de um projeto artístico implicava que outras idéias e/ou ideais fossem abandonados, momentânea ou definitivamente. Ainda assim, as fontes sobre as quais nos debruçamos, fornecem evidências significativas de que estas negociações acarretaram certa margem de autonomia artística a seus projetos e a sua obra. Tudo isso nos leva a inferir, que não estamos, no caso analisado, diante de uma situação de “total perda de autonomia e criatividade do artista sertanejo em sua obra”.<sup>48</sup>

Ao afirmar isso, não negamos que, na disputa por interesses artísticos e econômicos, haja uma relação desigual de forças entre artistas e gravadoras. Mas entendemos que alguns trabalhos sobre a música sertaneja enfatizam um suposto controle da indústria fonográfica sobre intérpretes e compositores na produção musical, como o de Waldenyr Caldas, que estuda a música sertaneja na cidade de São Paulo na década de 1970. Para Caldas, nos primeiros anos da música sertaneja, “quando a indústria cultural ainda não tinha açambarcado a sua totalidade, quando ela ainda era expressão cultural de uma coletividade homogênea, os compositores sertanejos eram mais ou menos livres para escolher e explorar os temas de suas canções”.<sup>49</sup> Com a inserção definitiva da música sertaneja na indústria fonográfica, a perda completa dessa autonomia teria sido inevitável, e “o resultado foi o

progressivo crescimento da música sertaneja enquanto “novo estilo musical” e a conseqüente perda de autonomia por parte de seus compositores e cantores, que passavam a produzir não aquilo que sabiam e queriam, mas o que lhes era determinado por elementos especializados em mercadologia, por elementos “especializados” em detectar o gosto popular”.<sup>50</sup>

Tal afirmação é algo mecânica e simplista, por sugerir que determinações impostas pelas gravadoras fossem aceitas automática e passivamente pelos artistas sertanejos. Ela desconsidera a existência de pontos comuns entre o interesse dos artistas e o das gravadoras, ou seja, reduz esses fatores à imposição destas àqueles (referimo-nos, sobretudo, à ampliação do público, que resulta em rendimentos financeiros maiores). Também pressupõe que só as gravadoras exerciam os poderes que pesavam sobre a produção musical sertaneja.

A nosso ver, atribuir superpoderes à indústria fonográfica significa descartar da análise um leque complexo de relações sociais de poder, pois o campo de forças que permeiam essa produção musical não é composto apenas pela relação entre artistas (intérpretes, compositores e músicos) e gravadoras. Como vimos, embora o grande centro de produção e difusão da música sertaneja fosse a cidade de São Paulo, esse gênero musical não estava desvinculado das regiões interioranas de onde vinha a maior parte dos artistas e onde estavam seus patronos e padrinhos artísticos. Essas relações sociais de poder entre artistas e patronato serviam a interesses mútuos: se prestigiavam e distinguiam os patronos, davam aos artistas uma autonomia relativa quanto ao mercado. No caso de Goiá, ao gravar seu LP, ele pôde escolher parte do repertório; ao mesmo tempo, a gravação lhe deu reconhecimento para comercializar diversamente suas composições entre os intérpretes do gênero e ampliar a demanda por seus shows.

Assim, a relação com a indústria fonográfica é um jogo em que os artistas ganham e perdem, avançam e retrocedem; mas muitos produzem suas obras com base na negociação por uma margem de liberdade artística — num mercado que busca cada vez mais a expropriação da autonomia criativa. A produção musical, de fato, não surge só de definições pessoais e isoladas do autor, mas também de diálogos e negociações mais amplas com a diversificada rede de interesses e poderes que perpassam o campo do mercado musical.



*Artigo recebido em março de 2010. Aprovado em maio de 2010.*

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 5.

