

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE GEOGRAFIA

MARIA FERNANDA CARDOSO DE ASSIS

“TODO MUNDO VAI SOFRER”:

Analisando a transformação de paisagens rurais por meio de canções sertanejas.

Versão original

São Paulo
2022

MARIA FERNANDA CARDOSO DE ASSIS

“TODO MUNDO VAI SOFRER”:

Analisando a transformação de paisagens rurais por meio de canções sertanejas.

Trabalho de Graduação Integrado (TGI) apresentado ao Departamento de Geografia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Bacharel em Geografia.

Área de concentração: Geografia Humana

Orientador: Rodrigo Ramos Hospodar Felipe Valverde

Versão original

São Paulo

2022

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

A848" Assis, Maria Fernanda Cardoso de
"Todo mundo vai sofrer": analisando a
transformação de paisagens rurais por meio de canções
sertanejas. / Maria Fernanda Cardoso de Assis;
orientador Rodrigo Ramos Hospodar Felipe Valverde -
São Paulo, 2022.
52 f.

TGI (Trabalho de Graduação Individual)- Faculdade
de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo. Departamento de Geografia.

1. Geografia Cultural. 2. Paisagem. 3.
Modernização. 4. Música Sertaneja. 5. Geografia
Humana. I. Valverde, Rodrigo Ramos Hospodar Felipe,
orient. II. Título.

*Aos familiares, amores, colegas, amigos,
docentes e orientador, que de alguma forma
me acompanharam nesta longa jornada;
Aos antepassados e encantados, que
sustentam nosso céu;
À vida e a todos os que buscam lutar pela
dignidade humana e ambiental;
E ao meu pai, em especial, que me fez chegar
até aqui e nesta pesquisa se replica; eternas
saudades.*

RESUMO

ASSIS, Maria Fernanda Cardoso de. **“Todo Mundo Vai Sofrer”**: analisando a transformação de paisagens rurais por meio de canções sertanejas. 2022. 53f. Trabalho de Graduação Individual (TGI) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

O presente trabalho tem como objetivo averiguar as transformações estéticas ocorridas na música rural do Centro-Sul ao longo do século XX, de tal maneira que os polos "caipira" e "sertanejo" sejam percebidos dentro de seus contextos históricos e geográficos de elaboração. Para isso, utiliza-se o conceito de paisagem como compreendido pela Geografia Cultural, capaz de abarcar as representações, simbolismos e marcadores sociais que compõem uma espacialidade, bem como os aspectos visuais, sonoros, olfativos e psíquicos das manifestações artísticas e culturais. Através da análise da letra, sonoridade e performance contidos em canções caipiras e sertanejas, entende-se como a indústria fonográfica e os projetos políticos de modernização brasileira atravessam profundamente a história desta matriz de música rural, compartimentando-a em dois gêneros distintos; Além disso, a passagem de um cenário "do atraso" para outro "moderno" no imaginário das canções está correlacionada à própria mudança ambiental e econômica a qual o espaço rural da região Centro-Sul foi sujeitada, indo da crise do café e êxodo rural à emergência do agronegócio e da agricultura altamente mecanizada.

Palavras-chave: Geografia Cultural. Música Sertaneja. Modernização Brasileira.

Paisagem.

ABSTRACT

ASSIS, Maria Fernanda Cardoso de. **“Everyone will get hurt”**: analyzing rural landscapes’s transformation through country music. 2022. 53f. Trabalho de Graduação Individual (TGI) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

The present work aim to investigate the esthetic changes that occurred in Brazilian’ South-Center’s country music during the 20th century, in a way that the poles “caipira” (tradicional lineage) and “sertanejo” (modern lineage) be seen within their historical and geographical contexts. Thereunto, the concept of landscape as said by Cultural Geography is used, capable of expressing spatial representations, symbolisms and social marks, as well as visual, sonorous, olfactory and psychic aspects of artistic and cultural movements. Through the analysis of lyrics, sonority and performance of both musical strands, it is shown how music industry and politic projects of national modernization deeply overpass the genre’s history, segmenting it; Beside that, the passage from a ‘delayed’ scenarium to a modern one, as seen on songs’ imaginary, is related to the economical and environmental change of the South-Center region, going from the coffee crisis and rural exodus to the agrobusiness model and highly mechanized agriculture.

Keywords: Cultural Geography. Country Music. Brazilian Modernization Process. Landscape.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	6
2. PAISAGENS, CULTURAS E OBJETOS: DESVENDANDO CONCEITOS	
CHAVE	9
2.1. PAISAGEM E CULTURA NA GEOGRAFIA CLÁSSICA	9
2.2. A GEOGRAFIA CULTURAL ENTRA EM CENA	11
2.3. DA PAISAGEM AO OBJETO, DO OBJETO À PAISAGEM	14
3. A MÚSICA RURAL NO PROCESSO DE MODERNIZAÇÃO BRASILEIRA	17
3.1. DO MODERNISMO À REGIONALIZAÇÃO	17
3.2. CAIPIRA OU SERTANEJO?	21
4. ESCUTANDO PAISAGENS	24
4.1. DE 1929 A 1944	24
4.2. A TRANSIÇÃO	27
4.3. O BOOM SERTANEJO NO MERCADO HEGEMÔNICO	32
4.4. A ERA LULA, DA EUFORIA AO DECLÍNIO	36
5. CONCLUSÃO	42
6. REFERÊNCIAS	46

1. INTRODUÇÃO

No ano de 1896 é publicada a coletânea “Várias Histórias” escrita por Machado de Assis, reunindo dezesseis contos anteriormente veiculados em jornais. Dentre os dezesseis, “Um homem célebre” narra a busca de um compositor popular, Pestana, em direção a sua “obra prima”, uma música que se assemelhasse ao classicismo europeu. Rodeado de quadros de Beethoven, Mozart, e Bach, Pestana passava horas em seu piano à procura da sublimação erudita; Suas inúmeras tentativas, entretanto, eram sempre interpeladas pelas cadências dos ritmos populares, tendência incontável do pianista, e assim todo o esforço de produção de sonatas e réquiens acabava invariavelmente em polcas e maxixes. Considerado um compositor célebre, Pestana era bastante requisitado nos bailes e conhecido pelos editores, os profissionais que comercializavam as partituras; mas quanto maior o seu sucesso, maior seu fracasso íntimo (WISNIK, 2003), de tal forma que a tão almejada obra não foi nunca alcançada.

Esse conto não se trata de mero relato sobre a impotência criativa, mas desnuda um traço da formação social brasileira que já desde do século XIX é possível de se observar: a diferenciação entre uma cultura erudita e uma cultura “ignorante”, frívola, exemplificadas na música de concerto e na música popular. Sabendo que o contexto histórico retratado (e em que o conto foi escrito) é marcado pela transição do regime monárquico para o republicano - e, de forma correlacional, do trabalho escravo para o assalariado -, é possível aferir que essas diferenciações eram também consequência de um processo de formação da burguesia nacional, de aspiração europeia e cidadina; Trata-se dos primórdios da urbanização brasileira, em que ideais de modernidade se difundem e assim estabelecendo a cidade enquanto centro de reprodução social do modo de vida das elites.

A utilização da separação em polos de duas categorias analíticas distintas - como o popular e o erudito, o povo e a elite - é uma herança da ciência moderna do e no mundo ocidental e que até hoje se perpetua frutiferamente no senso comum. No caso da Geografia, conhecemo-nas muito bem: a oposição entre o mundo físico e o mundo humano é base fundamental da disciplina e parece gerar eternos conflitos, crises e rearranjos no meio acadêmico; Dentro dessa separação multiplicam-se ainda outros polos paralelos, sendo a distinção entre o urbano e o rural uma delas.

Relacionando essas dualidades com a formação histórica da sociedade brasileira e suas representações culturais, ambas elucidadas no conto machadiano, podemos observar que são todos correlatos, portanto: de um lado, a música erudita, moderna, estrangeira e, para todos os fins, urbana; de outro, as tradições musicais populares, arcaicas, nativas e de origens mistas, advindas de encontros entre sonoridades dos variados rincões do país - rurais, sobretudo.

Estabelecendo assim relações entre os estudos geográficos e os fenômenos culturais, a presente pesquisa se volta a uma manifestação em específico, cuja história é também atravessada por polarizações em seus desdobramentos: a música rural de matriz paulista. Nela contém o conjunto de sonoridades e ritmos associados à região da Paulistânia¹, isto é, as tradições que compõem os atuais estados do Centro-Sul do país e que no imaginário social possuem traços comuns -o uso da viola, o canto em duplas que se harmonizam e a certo tom lamurioso ao passo que crônico, épico mas melancólico.

O que está em jogo aqui não é só a unidade, mas as separações que lhe foram forjadas ao longo da História: após o advento da indústria cultural, o que antes eram manifestações mais ou menos semelhantes de uma só região passam a ser subdivididas em defensores da tradição rural versus entusiastas da modernidade urbana. Em outras palavras: às duplas influenciadas pelos meios de comunicação em massa (e, logo, pela cultura hegemônica de seu tempo), denominam-se adeptas da música sertaneja; àquelas que visam preservar suas raízes sonoras as julgando como genuinamente nacionais, folclóricas, avessas às influências imperialistas, seriam seguidoras da música caipira.

Destarte, e ancorando-se nos fundamentos da Geografia Cultural, o trabalho desenvolvido é de investigação desses dois conceitos, tendo como base a categoria geográfica de paisagem. Tudo está relacionado: as configurações políticas, as mudanças de paradigmas econômicos, inovações tecnológicas e manifestações artísticas, todos se misturam de tal forma que, ao escutarmos canções, estamos também escutando um mosaico, uma fotografia de uma época, uma composição de múltiplos fatores; uma paisagem.

¹ De acordo com Ivan Vilela, as áreas que hoje pertencem a “São Paulo, sul de Minas Gerais e Triângulo Mineiro, Goiás, Mato Grosso do Sul, parte de Mato Grosso, parte de Tocantins e norte do Paraná coincidem com toda a região povoada pelas bandeiras, denominada Paulistânia.” (VILELA, 2015, p.42)

Em vias de desvelar esses cenários cancionais, a pesquisa baseou-se em três ênfases: no primeiro capítulo, um aprofundamento sobre a paisagem, suas origens e transformações, ampliando o entendimento do conceito; no segundo capítulo, uma retrospectiva histórica das relações ambíguas entre tradições populares, os projetos de modernização brasileira e a indústria fonográfica. Neste momento colocam-se o caipira e o sertanejo em justaposição, a fim de compreender a fundo este debate; Por fim, o terceiro capítulo vai pra parte empírica, explorando a escuta de canções caipiras e sertanejas visando desnudar as paisagens evocadas por cada uma.

Ao observá-la de forma panorâmica, poderemos então elucidar como tais polaridades moldam e rearranjam os caminhos de uma manifestação cultural, além de demarcar as próprias transformações sócio-espaciais ocorridas no campo brasileiro do início do século passado até os dias de hoje. Considerando que um fenômeno cultural carrega consigo diversas representações, condensando imagens, saberes, modos de vida, busca-se demonstrar como essa passagem vista na transição das canções caipiras para as sertanejas é indissociáveis da própria mudança do modo de produção agrícola no Brasil, transitando da agricultura de pequena escala ao agronegócio altamente mecanizado.

2. PAISAGENS, CULTURAS E OBJETOS: DESVENDANDO CONCEITOS CHAVE

2.1. Paisagem e cultura na Geografia Clássica

Dentre os conceitos-chave dos estudos geográficos, tais como a ideia de região, lugar, espaço e território, o debate sobre o conceito de paisagem é bastante extenso e variado. Presente desde os primórdios da ciência geográfica até a retomada das discussões feita pela vertente da Geografia Cultural, trata-se de um ponto nodal para se compreender o que é cultura e, por conseguinte, seus desdobramentos concretos e abstratos.

Para a escola alemã, do século XVIII até meados de 1940, a paisagem - a *landschaft* - de *land schaffen*, o ato de manuseio da terra - se refere ao conjunto de fatores sociais e físicos perceptíveis na observação do espaço, dividindo os estudos entre os da paisagem cultural (*Kulturlandschaften*) e paisagem natural (*Naturlandschaften*). Nomes como Humboldt, Ritter e Ratzel compreendiam a Geografia como a ciência síntese de todos os elementos da superfície terrestre, e, assim sendo, a noção de paisagem era o que melhor os auxiliava, já que abarca todos os componentes visíveis de maneira simultânea.

Enquanto a maioria dos autores se ocupa na classificação físico-biológica da paisagem, Ratzel carrega os postulados naturalistas ao âmbito social, estabelecendo uma relação de causalidade entre paisagem e cultura. Em seu livro “Antropogeografia”, de 1880, o alemão transcreve dados paisagísticos de áreas distintas do globo, entendendo que as possibilidades de habitação e criação humana em determinado lugar estão subordinadas à composição natural do mesmo: o conjunto dos aspectos físicos e materiais restringe o conjunto social, pois permite ou coíbe um número restrito de recursos e materiais, e portanto de técnicas e utensílios.

Dessa maneira, as sociedades localizadas em territórios com características físicas favoráveis ao desenvolvimento tecnológico estariam mais rapidamente civilizadas, enquanto aquelas situadas em contextos antagônicos estariam “atrasadas” no caminho do progresso. Assim alinhado aos horizontes do darwinismo social, tendência em grande parte dos estudos acadêmicos europeus da época, Ratzel acredita e busca entender qual seria o “espaço vital”, isto é, o território que abriga o conjunto daquelas características propícias à consolidação do poder estatal, e que assim viabiliza o inevitável sucesso civilizatório de quem ali habita. É por meio

de e a partir da paisagem que a teoria se validava, sendo sua “comprovação” observacional.

O termo paisagem é também verificado na vertente regionalista francesa do início do século XX, mas sua definição bastante se mescla à noção de *pays*, ligada ao conceito de região. A *paysage* diz respeito à fisionomia de certo contingente espacial em suas feições naturais e humanas, onde existem relações mútuas e de interpenetração. Há uma diferença substancial entre as abordagens alemãs e francesas, pois enquanto os primeiros compreendiam a paisagem como um conjunto de elementos naturais e culturais colocados em justaposição, os segundos enfatizavam o relacionamento do ser humano com seu espaço físico (SCHIER, 2003), isto é, uma concepção baseada em associações, conexões, atravessamentos.

Pode-se dizer que o conceito de paisagem foi originalmente ligado ao positivismo, na escola alemã, numa forma mais estática, onde se focalizam os fatores geográficos agrupados em unidades espaciais e, numa forma mais dinâmica, na geografia francesa, onde o caráter processual é mais importante. Ambas tratam a paisagem como uma face material do mundo, onde se imprimam as atividades humanas. (SCHIER, 2003, p.80)

Esse “positivismo dinâmico” ou neolamarckiano² está presente no que Vidal de La Blache designa “gêneros de vida”, denominação bastante próxima de um possível conceito de cultura. De acordo com Claval (2001, p.33), os gêneros de vida comportam os hábitos, utensílios, técnicas, maneiras de habitar e fazer paisagem transmitidos ao longo de gerações, isto é, o modo como uma sociedade processualmente age e lapida a superfície por meio de relações de descendência; “a forma específica de cada grupo, sua “maneira de ser” (NAME, 2010, p.166).

Germânicos ou franceses, ambas as teorias compartilham uma semelhança principal: a qualidade visual-objetiva da paisagem, em oposição aos aspectos perceptivo-subjetivos tanto do observador como das sociedades analisadas. Em outras palavras, pensa-se em paisagem enquanto “o conjunto daquilo que os olhos podem abarcar” (CLAVAL, 2001, p.29), configurando aí uma noção de “realidade” ou concretude do real bastante característica do método científico dedutivo-indutivo da

² “É a partir das noções de “adaptação ao meio”, presente na obra de Lamarck, e de “hábitos adquiridos pelo homem” que se estruturam categorias como a “consciência coletiva” e a “sociedade”, de Durkheim (1987a [1895], 1987b [1893]), e o “gênero de vida” de La Blache, que, de certa forma, substituem o termo “cultura”, praticamente ausente no Funcionalismo. Esta indefinição é resultante do fato da discussão da cultura, neste momento, estar intimamente ligada às ideias do Evolucionismo Biossocial.”(NAME, 2010, p.166).

época - que, quando introduzido às ciências humanas, atribui um caráter de rigidez e exatidão incompatíveis com os fenômenos sociais.

Ainda que a Geografia Clássica conceba a paisagem enquanto algo produzido, fruto de ações processadas ao longo do tempo, a primazia do aspecto visual acarreta em consequências gravíssimas ao que se compreende por cultura, pois ao confundi-la com os artefatos utilizados pelo ser humano para dominar o espaço, reduzindo o aspecto social àquilo que se no espaço se materializa, quase sempre deixa de lado as atitudes e as crenças dos povos (CLAVAL, 2001). Esse “ocularcentrismo” em muito reduziu os horizontes explicativos da disciplina geográfica, que se mantém centralizada nos trabalhos de campo e na crença na observação como única ferramenta do conhecimento (SOUSA, 2018).

É revisando os paradigmas clássicos que a escola de Berkeley e em especial as contribuições da Nova Geografia Cultural vão retomar esse debate, fundando novas concepções de paisagem e cultura dentro da Geografia e incorporando noções como percepção, representação, imaginário e simbolismo (CASTRO, 2002).

2.2. A Geografia Cultural entra em cena

Os avanços dos meios de transporte e comunicações, bem como a mudança dos paradigmas políticos e de produção de bens ocasionados pelas turbulências mundiais no século XX vão cada vez mais complexificando e muito as definições do que é o “natural”, o que acaba afetando intimamente a identificação com as teorias sobre paisagem da Geografia Clássica; os processos históricos tendem à homogeneização das formas e gêneros de vida, de tal maneira que a integridade dos agrupamentos sócio-naturais passa cada vez menos a se resumir em uma contiguidade territorial ou puramente visual. De acordo com Baldin (2021), citando Claval:

Para Paul Claval, “não se trata mais de contentar-se em descrever o meio ambiente no qual vivem e trabalham os homens; o que se procura compreender são as relações complexas que se estabelecem entre os indivíduos e os grupos, o ambiente que eles transformam, as identidades que ali nascem ou se desenvolvem” (2004, p. 71). Destarte, a paisagem não é uma imagem estática de algo natural, mas a construção social que representa a cultura e as complexas relações de poder que informam a(s) identidade(s). (BALDIN, 2021, p.12)

Com a transformação do mundo, portanto, o fervor do debate sobre a paisagem e suas circunstâncias perde a centralidade e é discretamente substituído

por novos temas insurgentes, mais relacionados aos conceitos de território e região, por exemplo. Todavia, nas contribuições da Geografia Cultural advindas da escola de Berkeley, nos Estados Unidos, o conceito não perde sua relevância, e passa assim a ser retrabalhado em suas bases.

O pontapé inicial é de Carl Sauer, que em seu livro “Morfologia da Paisagem”, de 1925, reformula as ideias alemãs. A *landscape* - de *land shape*, formatar a terra - , agora compreende um duplo atravessamento: cultura é também um dos aspectos morfológicos da paisagem, sendo uma força na formação da fisionomia e não somente agente passivo do meio. Atuando diretamente no espaço, quebra-se a lógica determinista anterior, onde as bases não humanas pareciam configurar maior importância. Para ele, “a cultura é o agente, a área natural é o meio, a paisagem cultural o resultado.” (SAUER, 1998, p.59 apud FURLANETTO e col., 2014, p.220).

Sua compreensão de paisagem ainda parte de uma observação descritiva da paisagem - baseada naquilo que se vê, somente. Contudo, a contribuição de Sauer é de enorme valia para os posteriores estudos de Geografia, pois tinha-se aí, finalmente, uma forma genuinamente geográfica de se pensar o conceito de cultura, diretamente associado a uma qualidade espacial:

The works of man express themselves in the cultural landscape. There may be a succession of these landscapes with a succession of cultures. They are derived in each case from the natural landscape, man expressing his place in nature as a distinct agent of modification. Of special significance is that climax of culture which we call civilization. The cultural landscape then is subject to change either by the development of a culture or by a replacement of cultures.(SAUER, 1925, p.20).

Daí em diante - e colocando a cultura em protagonismo - os debates da década de 70 ampliam os horizontes da disciplina e abrem espaço para a complexificação de outros paradigmas prévios do conceito de paisagem, não a observando apenas como a concretude do real, mas atentando-se à maneira como a paisagem “está carregada de sentidos, representações, investida de afetividade (e porque não dizer intencionalidade...) por aqueles que vivem nela ou que a descobrem” (CORRÊA e ROZENDAHL, 1998, p. 52); pensando em um espaço vivido ao invés de um espaço homogêneo, surge a Nova Geografia Cultural.

O norteamericano Donald Meinig, por exemplo, aborda a questão da subjetividade *versus* objetividade do pesquisador, pontuando que a paisagem é composta não “apenas por aquilo que está à frente de nossos olhos, mas também por aquilo que se esconde em nossas mentes” (1976, p. 35 apud NAME, 2010,

p.164); Já o francês Augustin Berque se volta à ruptura entre o mundo físico e humano para, em contrapartida, trabalhar a noção de influências recíprocas, marcas e matrizes, uma agência intersubjetiva; O inglês Denis Cosgrove rasga os limites entre o concreto e o abstrato ao propor uma geografia que se atente às questões simbólicas e camadas de significados dos objetos materiais e imateriais, sem com isso perder sua criticidade.

Como um todo, os debates da Nova Geografia Cultural reinventam os binômios da ciência moderna - que nos estudos geográficos foram massivamente replicados - à luz das teorias contemporâneas das ciências humanas, sobretudo por meio da fenomenologia, o pós-estruturalismo e o materialismo dialético. Ao invés da paisagem enquanto produto, isto é, um dado pronto, predisposto, tem-se a paisagem enquanto produção, partindo da experiência: uma soma de processos sociais, históricos e físicos que se atravessam, retrabalhando-se sem nunca enrijecer por completo suas definições, interagindo de forma transtemporal e transversal e variando a partir dos olhares e representações de quem a percebe e realiza.

É interessante ainda perceber como os mesmos pares opostos discutidos no seio do conceito de paisagem - o natural e o social, o real e a representação, o objetivo e o subjetivo - foram desde sempre formas correlatas dos debates imanentes ao conceito de cultura:

Tão polissêmico quanto o conceito de paisagem, o conceito de cultura, como aponta Cosgrove (1998a [1989]), mesmo no cotidiano, é utilizado para designar coisas distintas. A cultura é entendida tanto como o trabalho, a interação direta dos seres humanos com a natureza na produção (agricultura, policultura, vinicultura, silvicultura etc.), quanto a consciência, o conjunto de ideias, valores, crenças e a ordem moral. Paisagem e cultura carregam em si, portanto, uma oposição constante entre “materialidade” e “imaterialidade”. Talvez por isso o conceito de cultura implícita ou explicitamente sempre esteve associado ao conceito de paisagem, ao menos na geografia humana, e o diálogo dos geógrafos interessados neste conceito com os antropólogos interessados no de cultura quase sempre tenha sido constante. (NAME, 2010, p.165)

Dessa forma, e não à toa, a Nova Geografia Cultural com todas as suas renovações, posições e complexidade consegue tão bem se fundar em seus alicerces próprios, entrando em consenso tanto por meio da extinção dos preceitos anteriores, quanto a partir “da percepção de que o conhecimento é múltiplo e situacional, de que existem muitas maneiras de ver e ler a paisagem” (ALMEIDA, 2008, p.50). Cria-se uma coesão justamente pela falta de unidade

teórico-metodológica, viabilizando por sua vez uma diversidade ainda maior de fenômenos analisados.

2.3. Da paisagem ao objeto, do objeto à paisagem

A partir do sucinto panorama sobre as abordagens paisagísticas dentro da Geografia, entende-se que esse conceito-chave é muito mais abrangente, complexo e multilateral do que uma primeira vista pode captar, cabendo ao geógrafo perceber os elementos objetivos e subjetivos, concretos e abstratos, visíveis e invisíveis e as coexistência e atravessamentos de temporalidades e espacialidades imersas em uma paisagem. Sabe-se, ainda, que diversas são as metodologias de análise, podendo o pesquisador se valer do campo da percepção e dos sentidos do corpo, quanto do campo subjetivo-psicológico, sem deixar de lado os tradicionais instrumentos de dados estatísticos, cartográficos e ambientais, bem como das contribuições históricas, sociológicas e semióticas. Seja por meio das sensações, dos sentimentos ou dos saberes, são todas pertinentes estratégias para decodificar uma paisagem no mundo contemporâneo.

Se já cientes das metodologias, portanto, cabe-nos agora fazer algumas considerações quanto ao objeto em si; voltar a atenção não exatamente ao como se percebe, mas ao que será percebido. Se é a paisagem esse emaranhado de marcas e matrizes, agentes e agências, o que de fato ela produz? Qual é a relação entre esses produtos e sua produtora?

Ora, se bem analisarmos as ideias da Nova Geografia Cultural, entenderemos que essa separação entre as agência majoritariamente fabricantes das majoritariamente fabricadas não é totalmente dissociável, visto que ambos estão imersos em uma relação dialética:

Cada paisagem é produto e produtora de cultura, e é possuidora de formas e cores, odores, sons e movimentos, que podem ser experienciados por cada pessoa que nela se insira, ou abstraído por aquele que a lê pelos relatos e/ou imagens. Nesse sentido, é por meio da paisagem que os elementos que integram no espaço “saltam aos olhos” do ser humano, “gritam aos seus ouvidos”, e envolvem-no nas suas dimensões sensíveis. (KOZEL, 2012, p.69)

Todos os objetos produzidos em uma paisagem vão sobre ela agir e interagir, tornando-se logo em seguida sujeitos modeladores da paisagem. De acordo com Giuliana Andreotti (2012), o universo de imagens e símbolos que estabelecem

códigos, comportamentos e padrões de escolha de uma cultura acabam por também delinear a fisionomia de lugares, de tal maneira que “a invisibilidade, que é a ética da paisagem, tem gerado o seu visível, a sua estética”. (p.9). Analisando o patrimônio de costumes e valores tradicionais europeus, a autora afirma:

As paisagens culturais europeias são fundadas sobre uma linguagem ética e estética que conhecemos porque é elaborada da nossa história e aprendida na vivência do dia a dia. Temas, como aqueles citados acima –praças, teatros, jardins, estradas, monumentos– nós encontramos em todos os países europeus, em particular nas cidades e em seus núcleos antigos, como presença simbólica em que as civitates expressaram a si mesmas e seu sentido de pertença. São temas aos quais se atribui valor crescente, na condição em que o contexto paisagístico está salvo, porque não existe um patrimônio cultural se não dentro de um contexto que o torna compreensível. (ANDREOTTI, 2012, p.13)

Assim, da mesma forma que uma paisagem se materializa em artefatos, os artefatos carregam em sua forma e conteúdo a expressão de uma paisagem, como se fosse um “corpo” vivo, plástico, da mesma. Sendo essa interação fruto da ação humana - e, portanto, cultural -, a geógrafa Salette Kozel baseia-se na autora anterior e evidencia que

Podemos observar um lago, mas ele só é percebido porque outros elementos, além dos naturais e visíveis são acionados. Lembranças, imaginação, sensibilidades vem à tona e são acionadas nesse momento, no entanto isso não é percebido claramente pelo observador num primeiro momento. Será preciso estar atento às diferentes maneiras de ver e sentir a natureza tendo em vista sua inteireza para se captar esse processo. Entender essas diferentes maneiras de pensar a configuração da paisagem é o desafio, pois a paisagem observada pela janela é algo que se pode ver apenas por partes e nunca de forma completa. (KOZEL, 2012, p.69)

Partindo desse ponto de vista, podemos então compreender o aspecto relacional dos pares sujeito-objeto, onde ambos se moldam e se constroem. Não é possível dissociar na paisagem quem são seus sujeitos e objetos, visto que se trata de um fenômeno onde tudo se encontra imbricado, permanentemente cambiante e, ainda por cima, sujeitado às impressões de quem a experimenta.

Analisando mais a fundo os fenômenos artísticos manifestos em uma paisagem cultural, veremos que “a paisagem é preenchida ideologicamente por significados identitários e simbólicos (inclusive de nacionalidade), reproduzidos pela literatura e pela pintura, que acabam por alimentar os imaginários sociais, ao mesmo tempo que se alimentam desses” (SCHAMA, 1996 apud BALDIN, 2021, p.9).

Sendo eles um diálogo entre o material e o imaterial, objetos reais concretos e imaginários, essas linguagens visuais, sonoras, olfativas, orais e escritas, em combinação e sintonia, propiciam a compreensão da paisagem em sua plenitude. (FURLANETTO e col., 2014). Atentando-se à música em específico, temática central da presente pesquisa, Renato Sousa (2018) entende que ela pode elucidar um caminho de investigação geográfica bastante pertinente. Uma canção

pode mobilizar aspectos de ordem Geográfica, tais como as imagens de um dado local e as percepções que os sujeitos têm destas áreas (KONG, 2009). Outra condição da canção interessante sob um prisma Geográfico é a sua dualidade: “como meio e como o resultado da experiência, ela pode produzir e reproduzir sistemas sociais”. (SOUSA, 2018, p.39)

Sabendo que não se tratam aqui de aspectos sonoros naturais (estes relacionados aos estudos de paisagens sonoras) mas sim de produtos vinculados à indústria fonográfica, entende-se que as canções possuem, para além de seus significados literais, uma série de camadas tecnológicas, ideológicas e procedimentais. O advento da indústria cultural traz radicais transformações nas formas de se fazer e pensar música, pois transfigura-se um fenômeno antes incapturável (o som) em algo condensado fisicamente (CD, Vinil, o arquivo digital), capaz de se reproduzir no espaço-tempo sem ficar à mercê de flutuações de tempo e sonoridade. Incrementa-se ao fenômeno social da música uma forma e conteúdo novas, bem como novas intencionalidades.

Mas se uma paisagem é múltipla, sendo múltiplas também as formas de compreensão de seus componentes, o que acontece quando um fenômeno da paisagem está sob o regimento de uma lógica de reprodução industrial? O quanto isso pode limitar os imaginários paisagísticos de quem experimenta essa cultura?

Por meio de um apanhado histórico, iremos agora investigar como a indústria fonográfica foi parte fundamental na coesão territorial do espaço geográfico brasileiro, auxiliando na consolidação de variados projetos políticos de poder que limitavam as percepções culturais da população sobre determinadas regiões.

3. A MÚSICA RURAL NO PROCESSO DE MODERNIZAÇÃO BRASILEIRA

Neste capítulo, abordar-se-ão alguns tópicos centrais do debate sobre a música sertaneja, aprofundando discussões imprescindíveis ao exercício de sua análise para que, posteriormente, a percepção das paisagens elucidadas pelas canções se dê com maior embasamento teórico. Para isso, é dado um passo anterior: voltamos à época anterior à consolidação da indústria fonográfica, visto que ali se encontram os fundamentos sociais e históricos que vão influenciar as representações sonoras e simbólicas do homem rural percebidas nos fonogramas escutados.

Em linhas gerais, a diferenciação entre campo e cidade, reificada à luz dos processos de modernização brasileira ocorridos ao longo do século XX, elabora o embasamento estético e ideológico que, no seio da música rural de matriz paulista, vai separar duas correntes opostas: a vertente “caipira”, que anseia a preservação dos valores tradicionais, em busca de um purismo folclórico e nacionalista, e a “sertaneja”, sempre alinhada às tendências contemporâneas e dessa forma costumeiramente amparada em sonoridades estrangeiras, mundiais. Entendendo que trata-se mais de uma construção forjada do que de fato uma diferença essencial, faz-se uma argumentação baseada em Candido (2000) à guisa de perceber os elementos que as aproximam, para, talvez, repensar essa distinção cujos contornos são muito menos delineados do que o senso comum por vezes possa esboçar.

3.1. Do modernismo às regionalizações: indústria fonográfica como aparato simbólico

Ainda no período da República Velha, as manifestações musicais populares não possuíam distinções significativas: as festividades de rua eram palco de sonoridades de diversas regiões do Brasil, sem separações de gêneros ou instrumentação. A exemplo dos carnavais, tocavam-se sambas com triângulos, modas de viola com cavaquinhos e flautas³, e a palavra “sertanejo” denominava, simplesmente, a espacialidade interiorana:

É o caso do Grupo de Caxangá, assim batizado devido ao sucesso de “Caboca di Caxangá” e formado para o carnaval de 1914. No repertório do

³ ALONSO, 2011.

grupo: emboladas, cocos e toadas sertanejas. O sucesso do Grupo de Caxangá, que desfilou em todos os carnavais até 1919, foi o primeiro momento de aparição pública com maior sucesso de Pixinguinha, além de já reunir alguns elementos, como Donga, João Pernambuco, Raul Palmieri e o próprio Pixinguinha, dos futuros Oito Batutas. (...) O carnaval aparece como uma ritualização daquilo que a cidade procurava fazer: concentrar em si a possibilidade de representar outros espaços e outras épocas, ou ainda, ser uma síntese do espaço e do tempo”. (OLIVEIRA, 2009, p.224-5)

Se a elite, de orientação racialista e evolucionista, vislumbra a erradicação “da nódoa das raças inferiores e dos povos culturalmente atrasados instalados no território nacional” (TRAVASSOS, 2000, p.34), reforçando a diferenciação única entre cultura erudita e popular, o movimento modernista iniciado em 1922 olha para essas mesmas festividades e com elas inaugura uma percepção outra sobre a “cultura oficial”. Ressalta-se o aspecto positivo da particularidade histórico-social brasileira, as tradições populares regionais; no *Ensaio sobre a música brasileira*, manifesto de Mário de Andrade, são expostas as proposições modernistas para o campo musical, sintetizadas por Elizabeth Travassos em:

“1) A música expressa a alma dos povos que a criam; 2) a imitação dos modelos europeus tolhe os compositores brasileiros formados nas escolas, forçados a uma expressão inautêntica; 3) sua emancipação será uma desalienação mediante a retomada do contato com a música verdadeiramente brasileira; 4) esta música nacional está em formação no ambiente popular, e aí deve ser buscada; 5) elevada artisticamente pelo trabalho dos compositores cultos, estará pronta a figurar ao lado de outras no panorama internacional, levando sua contribuição singular ao patrimônio espiritual da humanidade.” (2000, p.34)

Abalando (mas não abolindo) as fronteiras entre o erudito e o popular, o modernismo confere importante validação das culturas populares dentro da história nacional e acaba por se firmar consciente ou inconscientemente enquanto corrente estética hegemônica das décadas seguintes. Todavia, ao introduzir o tema da nação e da realidade brasileira em seus debates culturais, ele acaba servindo como luva para o projeto ideológico varguista, entrando em consonância com os paradigmas políticos da época.

A partir da década de 30, com a crise da economia cafeeira e um mercado interno urbano crescente, a cidade se torna o centro da produção econômica a partir da indústria de bens de consumo. A industrialização é então a locomotiva que desloca oficialmente o modo de vida camponês para um lugar de desqualificação e subordinação⁴, gerando grandes processos migratórios e a transição em massa do

⁴ Esse discurso do meio rural em oposição ao progresso já era bastante visto em algumas obras literárias desde o início do século, a exemplo do personagem Jeca Tatu, do livro “Urupês”, de Monteiro Lobato, caracterizando o *caipira* enquanto preguiçoso, atrasado. O início da industrialização

trabalho rural ao trabalho fabril. De igual maneira, é ela também que massifica o acesso aos produtos industriais e impulsiona novos meios de comunicação associados às novas tecnologias, como o rádio.

Vendo a indústria e o modernismo como instrumentos, o governo investe em seu aparelho ideológico: a formação da identidade nacional é a grande bandeira do populismo varguista. Em um movimento de unificação e integração, “projetando na escala da nação fatos que antes ocorriam no âmbito das regiões” (CANDIDO, 1984, p.27), começam a ser mobilizados, no cenário musical, os arquétipos típicos da cultura brasileira já presentes no campo literário, como o malandro - vinculado às matrizes africanas e à urbanidade - e o sertanejo - relacionada a todo o universo interiorano⁵. Ambos se ligam, respectivamente, ao samba, escolhido o principal ícone da cultura nacional, e a música caipira, ligada a uma cultura secundária, quiçá rudimentar e atrasada, sendo símbolos de uma dicotomia hierárquica, que, diga-se de passagem, permanece latente até a atualidade.

Em suma, o grande êxito da política de Vargas se consolida na engenhosa articulação de três aspectos: um projeto de poder (garantir a unificação territorial), uma vertente cultural (as premissas modernistas de valorização nacional) e as tecnologias industriais, o rádio e os equipamentos de gravação (que combinavam os dois pontos anteriores com alta eficiência, por difundi-los em larga escala). É esse o alicerce fundamental da criação da indústria fonográfica brasileira, sendo ela um importante laboratório político-social desde então. Foi um processo

de "generalização" e "normalização", só que a partir das esferas populares, rumo às camadas médias e superiores. Nos anos 30 e 40, por exemplo, o samba e a marcha, antes praticamente confinados aos morros e subúrbios do Rio, conquistaram o país e todas as classes, tornando-se um pão-nosso cotidiano de consumo cultural. Enquanto nos anos 20 um mestre supremo como Sinhô era de atuação restrita, a partir de 1930 ganharam escala nacional homens como Noel Rosa, Ismael Silva, Almirante, Lamartine Babo, João da Bahiana, Nássara, João de Barro e muitos outros. Eles foram o grande estímulo para o triunfo avassalador da música popular nos anos 60, inclusive de sua interpenetração com a poesia erudita, numa quebra de barreiras que é dos fatos mais importantes da nossa cultura contemporânea e começou a se definir nos anos 30, com o interesse pelas coisas brasileiras que sucedeu ao movimento revolucionário. (CANDIDO, 1984, p.36).

no Brasil a partir da década de 30 não só reforça essas bases, quando as dissemina em larga escala, pelos meios de comunicação em massa.

⁵ Exemplo bastante conhecido deste fato é o livro “Os Sertões”, de Euclides da Cunha, que visava investigar o modo de vida das comunidades rústicas da Bahia a exemplo de Canudos, denominadas pelo autor de sertanejas. De fato, a literatura foi um primeiro expoente de produção cultural no Brasil, e formula as bases de muitos debates posteriormente reproduzidos.

Se nesse primeiro período de modernização nacional abre-se uma nova concepção de cultura no Brasil, voltada à tomada de consciência sobre a questão nacional, nas décadas de 40 e 50 as consequências desse engajamento começam a entrar em cena e esbarram em novas problemáticas. De um lado, uma corrente nacional-desenvolvimentista que se perpetua em diversos setores estatais (educacionais⁶, infra estruturais, econômicos), focada nas especificidades regionais; De outro, o imperialismo cultural estrangeiro que dava as caras com cada vez mais facilidade devido aos avanços dos meios de comunicação mundiais.

Lutando contra a hegemonia evidenciada pela adoção do modo de produção industrial, agora a prioridade do Estado brasileiro não era mais garantir uma coesão, já bem sedimentada, mas observar as especificidades de regiões pobres para que essas também se integrem no desenvolvimento. Órgãos como a SUDENE e SUDAM são criados sob a radicalidade lógica da oposição entre o moderno e o arcaico, o progresso e o atraso, e assim surgem os projetos de regionalização do espaço brasileiro.

À princípio baseados em divisões cardeais, a separação de 5 regiões brasileiras necessita de componentes culturais que fundamentassem sua justificativa, e é aí que a indústria fonográfica entra novamente: a estratégia de “nichos” de mercado se materializa na criação de gêneros musicais específicos de cada região. Luiz Gonzaga, por exemplo, passa a condensar uma cultura que não é mais “brasileira”, mas “nordestina”; Inezita Barroso, por sua vez, representa tradições do Centro-Sul. Tal essencialização de sonoridades, antes sujeitas às trocas culturais e agora espacialmente localizadas, é assim produtora da própria diferenciação regional a qual se embasa de antemão.

Essa situação já seria complexa o bastante se não fosse o fator estrangeiro em cena. A presença de tendências musicais estrangeiras por meio do rádio, como o jazz americano, os ritmos latinos, por um lado encantou os ouvidos da população, que escutava deles a própria definição de progresso; por outro, gerou reações dessa camada média urbana, universitária, folclorista, associada ao nacional-desenvolvimentismo e aos resquícios do movimento modernista.

⁶ É a partir da década de 30 que a universalização do ensino começa a ser discutida no Brasil, como o movimento da Escola Nova e o início das universidades públicas. É aí também que surge uma primeira geração de intelectuais atentos à investigação das particularidades internas e regionais (Candido, 1984).

O resultado deste embate é, portanto, a criação de uma distinção entre o universo caipira e o universo sertanejo, o primeiro ligado à preservação de elementos genuinamente nacionais, e o outro composto por duplas inspiradas nos cantores mexicanos e paraguaios da época, adeptos da continuação modernizante das tradições culturais.

3.2. Caipira ou sertanejo?

Dentro da indústria fonográfica, os herdeiros puristas da vertente andradeana costumam reiterar a separação entre música caipira e sertaneja. Desde o auge do boom sertanejo, jornalistas, empresários e músicos de posicionamentos políticos distintos sempre apontam um baixão padrão de qualidade estética do gênero, chegando a dizer que “a música sertaneja é praticamente zero em todos os quesitos”⁷, que “esses atrevidos e resistentes sertanejos são forjados nos laboratórios da gravadoras”⁸, que “tem pavor desse tipo de música”⁹ e que “infelizmente, o que mais se ouvirá no Brasil não é Mozart, mas Chitãozinho & Xororó”¹⁰.

Essa não é a concepção aqui utilizada, contudo; como já previamente esboçado, a divisão entre caipiras e sertanejos é forjada por muitas agências estatais, estéticas e mercadológicas, de tal modo que não se pode conceber uma separação essencial-conceitual destes pares; Pelo contrário, tratam-se da síntese dialética de um só fenômeno que é a música rural de matriz paulista.

O crítico Antonio Candido, preocupado em compreender se (e desde quando) a literatura brasileira se constituiu enquanto produção cultural coesa e autônoma, formula uma noção bastante aplicável às manifestações musicais na sociedade moderna, a qual pode nos servir para entendermos a unidade caipira-sertanejo. Para ele, uma corrente só se consolida em sua reprodutibilidade se averiguada maturação e organicidade no tripé escritores/editores/leitores. Esse desenvolvimento se liga ao que ele denomina “sistema literário”:

⁷ Nelson Motta em entrevista para a Revista Istoé, 28/02/2000, disponível em <https://www.terra.com.br/istoegente/30/reportagens/entrev_nelson.htm> acesso em 14.ago.2022

⁸ Souza, Tárk de. “SERTANEJOS DESEMBARCAM NO MARACANÃZINHO”. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 12 jun. 1981. Caderno , p.1.2.

⁹ Lulu Santos durante aparição no programa *Domingão do Faustão*, em 13 de setembro de 1992.

¹⁰“O OURO DO GÊNIO”. São Paulo: Revista Veja, 15 mai. 1991.

“Estes denominadores são, além das características internas, (língua, temas, imagens), certos elementos de natureza social e psíquica, embora literariamente organizados, que se manifestam historicamente e fazem da literatura aspecto orgânico da civilização. Entre eles se distinguem: a existência de um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes do seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor, (de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos), que liga uns a outros. O conjunto dos três elementos dá lugar a um tipo de comunicação inter-humana, a literatura, que aparece sob este ângulo como sistema simbólico, por meio do qual as veleidades mais profundas do indivíduo se transformam em elementos de contato entre os homens, e de interpretação das manifestações das diferentes esferas da realidade.” (CANDIDO, 2000, p.23)

A partir do momento em que verificado o circuito produtores-transmissores-receptores (posteriormente descritos como autor-obra-público) de maneira articulada e não mais como uma pluralidade aleatória - ainda que cronologicamente próxima - de autores e obras independentes (Lajolo, 2005), poderia-se conceber uma possível estrutura de um sistema literário. Esse ainda deveria estar munido de certa intencionalidade de integração a um conjunto maior (um pertencimento “mais ou menos consciente”), e de uma continuidade intergeracional:

Suponhamos que para se configurar plenamente como sistema articulado, ela [a literatura, ml] dependa da existência do triângulo “autor-obra-público”, em interação dinâmica, e de uma certa continuidade da tradição. Sendo assim, a brasileira não nasce e claro, mas se configura no decorrer do século XVIII, encorpando o processo formativo que vinha de antes e continuou depois (2005, p.16)

Considerando a intercambialidade entre os fenômenos literários e cancionais, seja pelo uso da palavra - tanto na criação de narrativas, quanto na métrica e forma -, seja pelas qualidades líricas, dramáticas e épicas presentes em ambos, entende-se que a música rural de matriz paulista possui todas as características imprescindíveis a um sistema literário, e hoje se consolida enquanto um circuito de autor-obra-público bastante coeso, duradouro e socialmente perceptível, independente de quaisquer ramificações que por mais distintas possam parecer.

Caipira, sertanejo raíz, sertanejo romântico, jovem sertanejo, feminejo, entre outros. Mesmo com tantas denominações e subgêneros, há um fio de ligação entre todos os citados, observável tanto em suas elaborações estéticas - as melodias, a dicção da voz, a instrumentação, os ritmos utilizados - quanto nas intencionalidades e referências - a reiteração de origens comuns, a integração com gerações anteriores, os lastros simbólicos de uma identidade camponesa e certa noção de

pertencimento a um “segmento maior”. Sertanejos universitários e tocadores de viola se encontram em uma mesma matriz, de profunda linhagem, mais ou menos conscientes disso.

Analisando as pontes entre música caipira e sertaneja, Waldenyr Caldas (1999) identifica justamente o tripé autor-obra-público, entendendo que: no âmbito dos autores, a música sertaneja prolifera-se na mesma área geográfica que a música caipira, sendo as duplas modernas também advindas da região da Paulistânia; no âmbito da obra, a forma de cantar, com voz nasal bastante acentuada permanece traço marcante de ambas; no âmbito do público, “o caipira é um dos principais consumidores da música sertaneja. Quando não o faz através da compra de discos, o consumo se dá pela audição de programas de rádio, principalmente, de televisão, de shows ao vivo de circos e teatros”(1999, p. 33).

Há, portanto, todo um meio de circulação onde os gêneros caipira e sertanejo se misturam e intercalam, sendo que tal circuito foi consolidado socialmente ao longo de décadas e ainda hoje permanece de alguma forma conectado. Dessa maneira, seguidores de vertentes tradicionais e modernas frequentam os mesmos ambientes e possuem as mesmas referências, artistas iniciam suas carreiras em trajetórias similares...a divergência maior está no produto final de suas composições, mas não em uma raiz substancial, em si:

Ao pesquisarmos o público constituinte da música sertaneja – seus aficionados e especialistas – passamos a ter uma idéia um pouco diferente do seu significado estético: [...] A unidade estilística da música sertaneja é conseguida pelo uso consistente do estilo vocal tenso e nasal e pela referência temática ao cotidiano, seja rural e épico na música sertaneja raiz, seja urbano e individualista na música sertaneja romântica. Deste modo podem ter qualidade tanto Tonico e Tinoco ou Pena Branca e Xavantinho quanto Chitãozinho Xororó ou Leandro e Leonardo, pela habilidade que demonstram em lidar com suas vozes dentro de um estilo específico, e pela coerência interna das letras que remetem a um cotidiano histórico. (ULHÔA, 1999, p.54)

4. ESCUTANDO PAISAGENS

De acordo com Marta Ulhôa, podemos dividir a história da música sertaneja em três fases: “de 1929 até 1944, como música caipira ou música sertaneja raiz; do pós-guerra até os anos 60, numa fase de transição; e do final dos anos 60 até a atualidade, como música sertaneja romântica.” (1999, p.49). Tal divisão correlaciona-se, justamente, aos processos de modernização brasileira anteriormente verificados.

Tomando como base a divisão proposta, aqui a fase de transição será entendida como do pós-guerra até o início da década de 80, tendo em vista que é apenas no período de redemocratização que o *boom* sertanejo de fato eclode e o transforma em um gênero autônomo e consolidado. Visando complementar a análise do fenômeno, acrescenta-se mais uma fase ao estudo, compreendendo os anos 2000 em diante, cujas mudanças na política agroindustrial pareceram alcançar máximo impacto, consolidando o sertanejo como o maior mercado musical do país.

4.1. De 1929 a 1944

Exemplos da primeira fase estão nas gravações precursoras da Turma de Cornélio Pires, o último sendo o pioneiro no registro dos causos, cantigas e canções da região da Paulistânia. Além disso, haviam duplas como Raul Torres e Florêncio, Tonico e Tinoco, Vieira e Vieirinha, Mandi e Sorocabinha, entre outros. Esses

interpretavam modas-de-violão e toadas, canções estróficas que após uma introdução da viola denominada “repique” falavam do universo sertanejo numa temática essencialmente épica, muitas vezes satírico-moralista e menos freqüentemente amorosa. Os duetos em vozes paralelas eram acompanhados pela viola caipira, instrumento de cordas duplas e vários sistemas de afinação (como cebolinha, cebolão, rio abaixo) e mais tarde também pelo violão. (ULHÔA, 1999, p.49)

De caráter deveras antropológico, as gravações de Cornélio Pires parecem tentar assegurar um registro puro e fidedigno das manifestações populares ocorridas na região; Reunindo uma série de causos, anedotas, imitações que os caipiras faziam de bichos e mesmo ritmos de dança como o cururu e a caninha verde, fica evidente que aquele universo não se resumia à execução das modas e pronto, mas a um conjunto fenômenos sociais complementares que coexistiam e se combinavam em um mesmo espaço-tempo. Junto a cada faixa, é ainda inserida uma breve explicação, como, por exemplo, no prólogo de “Moda do Peão”:

Moda de viola cantada por dois genuínos caipiras paulistas. Esse é o canto popular do caipira paulista em que se percebe bem: a tristeza do índio escravizado; a melancolia profunda do africano no cativo; e a saudade enorme do português, saudoso da sua pátria distante. Criado, formado neste meio nosso caipira, a sua música é sempre dolente, é sempre melancólica, é sempre eterna. Eis a moda do peão. (Moda do Peão. Intérprete: Cornélio Pires, Pedro Massa. **A Turma Caipira de Cornélio Pires**, Vol.1., 1929)

Embora se associe o aspecto melancólico-dramático desta linhagem musical as suas origens étnicas, tal característica também se relaciona com a já mencionada pluralidade de formas artísticas indissociáveis entre si, que em conjunto compunham a cultura caipira; os causos e estórias acrescentavam uma camada literária ao fenômeno musical e muitas vezes eram o próprio prelúdio do que se cantava. Na famosa “Chico Mulato”, de Raul Torres e João Pacífico, temos um exemplo de enunciado que explica o contexto da canção que virá:

Na volta daquela estrada bem em frente uma encruziada todo ano a gente via/Lá no meio do terreiro a imagem do Padroeiro, São João da Freguesia/Do lado tinha fogueira em redor a noite inteira, tinha caboco violeiro/E uma tal de Terezinha caboca bem bonitinha, sambava nesse terreiro/Era noite de São João, tava tudo no serão, tava Romão, cantador/Quando foi de madrugada saiu com Teresa pá estrada, talvez confessar seu amor/Chico Mulato era o festeiro caboco bom, violeiro sentiu um frio em seu coração/Tirou da cinta um punhal e foi os dois encontrar, era o rivá, seu irmão/Hoje na volta da estrada em frente aquela encruziada, ficou tão triste o sertão/Por causa de Terezinha essa tal de caboclinha nunca mais teve São João. (TORRES, R; PACÍFICO, J. Chico Mulato. 1933)

Percebe-se que tal utilização de recursos literários-narrativos intenciona relatar as situações do cotidiano, uma busca pela transmissão oral da história daquele povo. Considerando que se trata de um contexto de crise e declínio da produção de café somado ao êxodo rural, é de se imaginar que as vivências do campo não eram das mais tranquilas e esperançosas; Daí também que se origina certo tom lamurioso e saudosista nas dramatizações, fazendo referência a tempos de bonança que estão quase que invariavelmente ligados ao passado, somente.

Em Chico Mulato, o desfecho é um tanto trágico: o violeiro que dá nome à canção prefere morrer de amargura frente ao amor não correspondido do que continuar agitando as festividades de São João. Na gravação de 1933, a primeira desta música, percebe-se a presença de traços marcantes do gênero, havendo instrumentos de corda - um violão de base e uma viola em floreios - e a harmonização da melodia na voz dos cantores, cantando em terças.

Além de uma justificativa histórica e étnica, o apelo ao tom melancólico se manifesta também nas qualidades sonoras, portanto: o vazio percussivo simboliza a

privação ao “progresso”, deixando que as cordas e as vozes ecoem em um cenário oco, afastado, de penúria econômica e carestia social; Em contrapartida, a ênfase nas vozes enfatiza a narração, a existência humana desse sujeito mal visto pela elite nacional e que encontra em seu gogó a possibilidade única de não se deixar apagar.

Outro clássico ainda hoje regravado por cantores das diversas searas sertanejas é “Tristeza do Jeca”, composta pelo paulista interiorano Angelino de Oliveira em 1918. Nela, utiliza-se a lírica saudosista e certo sarcasmo para criticar o ideário de Jeca Tatu elaborado pelo sobre o povo caipira por Monteiro Lobato:

Nestes versos tão singelo/Minha bela, meu amor/Pra você quero contar/O meu sofrer e a minha dor/Eu sou como o sabiá/Quando canta é só tristeza/Desde o gaio onde ele está/Nesta viola eu canto e gemo de verdade/Cada toada representa uma saudade (OLIVEIRA, A. Tristeza do Jeca. Intérpretes: Paraguassu. 1937)

A dicção arrastada do caipira-sertanejo verbalizada pela ideia do gemido ressalta a crítica social ali embutida; É preciso cantar e gemer para colocar em primeiro plano a sofrida narrativa de um sujeito à margem da história oficial. Não à toa enfatizam-se as notas longas e agudas, o linguajar local e seus sotaques, o volume melódico é engrossado por meio da harmonização vocal e os instrumentos são meros apêndices; a voz há de ser sobressalente. Há, ainda, breve descrição da paisagem: “Eu nasci naquela serra/Num ranchinho beira chão/Tudo cheio de buraco/D’onde a lua faz clarão/Quando chega a madrugada/Lá no mato a passarada/principia um baruião”.

O uso de elementos naturais para reforçar qualidades e sentimentos do modo de vida no campo é frequentemente encontrado nas letras dos primeiros registros de canções. Em “Sodade do Tempo Véio”, de Mandi e Sorocabinha, gravada em 1937, a nostalgia melancólica e a contemplação da paisagem se combinam:

É só eu pegá na viola/ Me vem a recordação/O tempo do meu sitinho/Que tudo era bão/Cada vez que me alembro/Me corta o meu coração/Até hoje ainda eu sonho/Com as planta e as criação/Eu tinha vaca de leite/E porco no chiqueirão/Tinha dois burro no pasto/E lindo potro alazão/Levantava bem cedinho/Pro meio da cerração/Batê mio pras galinha/Desentalar os leitão/Depois eu ia pra roça/Tratar do meu argodão/Carpiná roça de mio/Chegar terra no feijão (MANDI & SOROCABINHA. Saudade do Tempo Véio. Columbia, 1937)

A letra segue descrevendo as práticas antes executadas na propriedade rural, apontando a variedade de alimentos produzidos até o momento em que tudo se perde devido a uma infestação de gafanhotos. O desfecho da narrativa é também

desesperançoso: “Hoje me vejo em São Paulo/Nesta rica povoação/Trabalhando de operário/Sendo que eu já fui patrão”. Há um juízo de valor sobre as diferenças entre viver no campo e na cidade que inverte os conceitos de riqueza e pobreza tanto frisado no imaginário coletivo do início do século XX.

Além disso, é interessante perceber como é o “pegar na viola” que evoca toda a trajetória de vida do sujeito, evidenciando que a música, para além de elemento estético-cultural, possuía de fato uma função social: servir de relato histórico-literário-geográfico, narrar a árdua escassez que a transição para o regime assalariado urbano provocou no campo brasileiro.

Para além das características físicas das paisagens, há ainda muita descrição do cotidiano rural: em “Boi Amarelinho”, de Alvarenga e Ranchinho, o eu lírico é o animal de carga relatando as práticas que seu dono exerce para com ele; a canção “Carta Para o Expedicionário”, de Palmeira e Piraci, relata uma troca de cartas entre um filho ido para a Segunda Guerra Mundial e sua mãe, que conta as novidades da vila e expõe suas crenças religiosas; Tonico e Tinoco gravam, em “Chico Mineiro”, a história de dois amigos boiadeiros:

Fizemos a última viagem/Foi lá pro sertão de Goiás/Fui eu e o Chico Mineiro/Também foi o capataz/Viajamos muitos dias/Pra chegar em Ouro Fino/Aonde nós passemo a noite/Numa festa do Divino/A festa tava tão boa/Mas antes não tivesse ido/O Chico foi baleado/Por um homem desconhecido¹¹ (Chico Mineiro. Intérpretes: Tonico & Tinoco. **Recordando o 78**, Vol. 1. Continental, 1946.)

Em resumo, existem três aspectos em profunda conexão: o gênero épico-narrativo, o tom melancólico e a utilização de elementos da natureza, presentes no campo do visível. Todos se amalgamam em um mesmo discurso estético: uma paisagem simbólica do abandono, mistura de denúncia social e afirmação cultural.

4.2. A transição

Conforme se amplia o desenvolvimento da produção fonográfica no país, as iniciativas de gravação da música caipira começam a incorporar alguns instrumentos melódicos - flautas, harpas paraguaias, sanfonas, trompetes - e uma sutil percussão. Essa mudança estética se deve igualmente à expansão do rádio enquanto um bem

¹¹ Como visto anteriormente, utiliza-se da ideia de “sertão”, que ainda não estava ligada à região Nordeste. Daí que se origina o termo “sertanejo” para designar tais canções.

de consumo acessível, viabilizando que a maioria da população tivesse contato com outras sonoridades, dentre elas os ritmos do México, Cuba e Paraguai:

Após a guerra introduzem-se instrumentos (harpa, acordeom), estilos (duetos com intervalos variados, estilo mariachi) e gêneros (inicialmente a guarânia e a polca paraguaia e mais tarde o corrido e a canção ranchera mexicanos). Surgem novos ritmos como o rasqueado (andamento moderado entre a polca paraguaia e a guarânia), a moda campeira e o pagode (mistura de catira e recortado). A temática vai ficando gradualmente mais amorosa, conservando, no entanto um caráter autobiográfico. Artistas desta fase de transição são Cascatinha e Inhana, José Fortuna (adaptador da guarânia), Luizinho, Limeira e Zezinha (lançadores da música campeira), Nhô Pai (criador do rasqueado), Irmãs Galvão, Irmãs Castro, Sulino e Marrueiro, Palmeira e Biá, Tião Carreiro (criador do pagode) e Pardinho e, já na década de 70, Milionário e José Rico. (ULHÔA, 1999, p.50)

Sendo uma tendência nos Estados Unidos da época¹², os ritmos espalhados pelo continente americano influenciam os ouvidos brasileiros como um todo: a áurea era dos cantores da Rádio Nacional, por exemplo, contava com a retórica exagerada dos sambas-canções de Sílvio Caldas, Nelson Gonçalves e Dolores Duran, entre outros, muito inspirados nos boleros mexicanos.¹³ Assim, o meio sertanejo enxerga nessas sonoridades uma possibilidade de inserção de seus expoentes nos ideários de modernidade e “progresso”, uma integração à história que antes lhes foi renegada.

Muitas são as iniciativas sertanejas, portanto: a guarânia “Índia”, de José Assunción Flores e Manuel Ortiz Guerreiro, ganha uma versão em português por Cascatinha e Inhana em 1952, vendendo cerca de quinhentas mil cópias¹⁴. A dupla estabelece nessas traduções a base de sua carreira, gravando canções como “Meu Primeiro Amor”, “Recuerdos de Ypacarai” e “La Paloma”; Outros artistas da década também entram na onda latina, como é o caso de Palmeira & Biá com o bolero “Boneca Cobiçada” e o Duo Glacial com a rancheira “Orgulho”¹⁵. A influência era explícita, como aponta Gustavo Alonso em seu livro “Cowboys do Asfalto”:

Empolgada com o sucesso do bolerista mexicano Miguel Aceves Mejía, a dupla Pedro Bento & Zé da Estrada lançou o LP *Amantes da rancheira*, em 1961, no qual abraçou a incorporação do som estrangeiro. Na capa do

¹² De acordo com Oliveira (), tal febre é fruto da política de boa vizinhança dos Estados Unidos a partir de 1942, que envolveu a inserção de elementos latinos nas produções culturais do cinema e da música, por exemplo.

¹³ Para saber mais da relação do bolero com o samba-canção, ver Alonso (2011).

¹⁴ “A venda de quinhentas mil cópias de compactos é espantosa, especialmente se levarmos em conta que o Brasil contava na época cerca de cinquenta milhões de habitantes. Ou seja, 1% da população brasileira tinha o disco de Cascatinha e Inhana com “Índia”. Esse número só seria superado no auge da onda sertaneja, entre 1989 e 1994, quando a média anual de vendas das principais duplas foi de 1,5 milhão de cada disco. (ALONSO, 2011, p.35)

¹⁵ Alonso (2011, p.37).

álbum os dois apareciam em trajes mexicanos, marca da dupla desde 1960, quando se vestiam de mariachis pela primeira vez. [...] Também influenciados pelas raízes mexicanas, Nenete & Dorinho lançaram, em 1958, a música “Mexicanita”: “Nós vamos cantando/Vamos galopando/Em Guadalajara iremos pousar...(ALONSO, 2011, p.38)

A mudança sonora e visual é acompanhada da transformação narrativa: o saudosismo e a rememoração de tempos mais simples são camuflados pelo vislumbre das novidades trazidas pelo rádio. Nesse lócus, não se trata de, literalmente, “ir à Guadalajara”, tal como seria no caso das canções anteriores - que, em vias de registro oral, desnudavam todas as características físicas, animais e plantas presentes no espaço rural que fora um dia habitado. A cidade mexicana é evocada enquanto símbolo de transculturação do caipira que, agora operário, almeja se adequar comportamentalmente para sobreviver. Afinal, incorporar as tendências estrangeiras ao invés de reforçar as raízes locais compõe um movimento tanto cultural quanto territorial; é crer que o fluxo migratório para os grandes centros urbanos há de “pousar” em alguma ascensão sócio-econômica.

Assim sendo, o esforço imaginativo das letras passa a ser cada vez menos voltado às boas recordações do meio rural e cada vez mais na incorporação cega e incontida de todos os símbolos de progresso cabíveis. Em sua grande maioria, as canções restringem o tom melodramático aos aspectos melódicos e harmônicos, engrandecendo ainda mais a potência vocal das duplas, enquanto à letra cabe adequar-se à norma culta e se voltar aos tópicos do cotidiano, em voga nas ruas da cidade. Nada mais propício que a mimese das temáticas românticas estrangeiras. Em Índia, temos:

Índia, seus cabelos nos ombros caídos/Negros como a noite que não tem luar/Seus lábios de rosa para mim sorrindo/E a doce meiguice deste seu olhar/Índia da pele morena/Sua boca pequena eu quero beijar/Índia, sangue tupi/Tem o cheiro da flor/Vem que eu quero lhe dar/Todo meu grande amor (FLORES, J.; GUERREIRO, M. Índia. Intérpretes: Cascatinha & Inhana. Todamérica, 1952.).

A utilização de elementos naturais passa a ser uma retórica amorosa, relacionando as flores e o luar à certo purismo, simplicidade, doçura; de igual maneira, a “saudade do tempo velho”, isto é, da pacata e singela vida campesina, passa a ser a saudade do delicado amor perdido: “Quando eu for embora para bem distante/E chegar a hora de dizer adeus/Fica nos meus braços do mais um instante/Deixa os meus lábios se unirem aos seus/Índia, levarei saudade/Da felicidade que você me deu”.

Romance, sofrimento, natureza e nostalgia compõem uma só configuração paisagística que expressa em si mesma o penoso êxodo rural. O cenário natural idílico vai sendo uma imagem cada vez mais distante, substituída por signos confusos, misturados e não totalmente compreendidos que se apresentavam na nova vida do sujeito migrante. Entre “viver contrariado” e se consolar na apropriação de um discurso cultural hegemônico, o caipira encontra na segunda opção a válvula de escape para sua motivação pessoal e recriação de identidade.

Esses processos de apropriação são, portanto, a base do sertanejo romântico que décadas depois vai finalmente se consolidar no mercado de discos. Todavia, cabe ainda se atentar a outras mudanças no cenário político e cultural do final da década de 60 que interferem nas canções e atores caipiras: se a política de boa vizinhança norteamericana era o fundamento da estratégia cultural pós-guerra, o acirramento da Guerra Fria demarca a busca pela anexação e domínio ideológico dos países latinos, o que fundamentou toda a influência e imperialismo dos EUA no regime ditatorial brasileiro. Isso se materializou culturalmente de maneiras muito diversas, as quais destacamos: a popularização dos filmes de faroeste, apresentando para o mundo a estética *cowboy*; a consolidação de uma *cultura pop* ocidental, posteriormente subdividida em movimentos de contracultura; e a expansão de novas tecnologias, como a televisão e o vinil.

De acordo com Oliveira (2009),

Tanto os gêneros paraguaios quanto os mexicanos foram de tal forma naturalizados que, já a partir dos anos 60, a eles foi acrescentado, aprofundando-se na década seguinte, um novo elemento: o pop-rock, através da aproximação da música sertaneja com a Jovem Guarda. Uma dupla central neste processo foi Léo Canhoto e Robertinho, apelidados de “Os hippies do sertão”. Com seu visual influenciado por Roberto Carlos e pela Jovem Guarda, a dupla elaborou uma fusão – tendo como eixo a temática amorosa – entre esta música sertaneja influenciada pelos gêneros mexicanos e paraguaios e o som pop-rock da Jovem Guarda – traduzido no termo batidão. Assim, duplas dos anos 70, como Milionário e José Rico ou Léo Canhoto e Robertinho tinham seus LPs elaborados em torno de canções ao estilo do pop ou de rancheiras e guarânias. Ainda hoje, esta é a música sertaneja mais praticada e escutada em circuitos organizados em bairros populares das cidades grandes e médias no Brasil (OLIVEIRA, 2009 p.304)

Nas duplas citadas, fica ainda mais evidente o processo no qual os sertanejos incorporaram tendências mundiais dentro de seus parâmetros estéticos, sendo as concepções sonoras, visuais e narrativas verdadeiras sínteses sócio-históricas do período: a canção “Soldado Sem Farda”, composta por Léo Canhoto e Robertinho

em 1970, apresenta roupagem quase que antagônica à imagem do caipira benevolente e melancólico: a instrumentação se desconfigura por completo, adquirindo a rítmica quaternária padrão da música ocidental, somada ao acréscimo de teclados, guitarras e até bateria; no figurino, jaquetas de couro, calças jeans e presença sempre marcada de porte de armas; já as vozes se mantêm no timbre sertanejo característico, mas a letra expressa uma atenção maior às questões nacionais:

Cantando estes versos eu quero falar/Do soldado sem farda que é nosso irmão/Soldado sem farda é você lavrador/Que derrama o suor com suas próprias mãos/Soldado sem farda aqui vai um abraço/Das forças Armadas da nossa Nação/Aceite também o abraço dos artistas/Do Rádio, do disco e da televisão. (Soldado sem Farda. Intérpretes: Léo Canhoto & Robertinho. **Rock Bravou Chegou Para Matar**. RCA, 1970)

Em plena ditadura militar, associa-se o cargo de soldado a uma qualidade positiva a se designar aos camponeses, que sustentam a cidade, os operários, os estudantes e até “o homem que agora é nosso presidente”. Nessa e em outras canções, a dupla catalisava a cultura caipira em consonância com as pautas da época, transformando as épicas narrativas dos causos interioranos em pequenas encenações de banguê-banguê, o linguajar caipira em frases de efeito com “sotaque em inglês”, e simples lavradores em “heróis sem medalha”, metidos a caubóis americanos e cantores de iê-iê-iê¹⁶.

Já Milionário e José Rico mantêm as marcas mariachis em seu trabalho artístico, porém a diferença estava no visual: a dupla se vestia com roupas de estética entre o hippie dos anos 1970 e o fazendeiro abastado, com correntes exageradas, óculos escuros, anéis e joias espalhafatosos. (ALONSO, 2011, p.62). Seu discurso, menos violento e mais romântico, também se volta a descrever as aventuras e desventuras de seu ouvinte, recuperando a tônica das narrativas caipiras sob manto extremamente triunfal, retumbante: “Nesta longa estrada da vida/Vou correndo e não posso parar/Na esperança de ser campeão/Alcançando o primeiro lugar/Este é o exemplo da vida/Para quem não quer compreender/Nós devemos ser o que somos/Ter aquilo que bem merecer”¹⁷.

Parece que o sucesso de Milionário e José Rico se deu devido à exaltação da grandiosidade: com instrumentação orquestrada, potência vocal expandida,

¹⁶ Não por coincidência, em entrevista concedida à Veja em 20/12/1972 José Simão Alves, o Robertinho, afirma ter adotado o homônimo em homenagem à Roberto Carlos

¹⁷ Canção “Estradas da Vida”, de Milionário e José Rico.

ostentação performática e mensagem quase meritocrática, a mensagem da dupla é que a equilibrada combinação de elementos da tradição e modernidade pode, de fato, transformar um ninguém em um milionário. Era o discurso perfeito para o proletário de origem rural, que encontrava nas músicas sertanejas a sustentação de sua identidade cultural e trajetória de vida.

Em suma, trinta anos e dois projetos de modernização nacional - do governo JK e do período ditatorial - consumaram uma paisagem outra nas canções sertanejas. Já que não se pode lutar contra maré urbanizadora, incorporam-se as novidades da cultura hegemônica e seus ditames, para neles achar algum consolo que justifique a migração. Na paisagem, um caipira entusiasta dos bens de consumo, do sonho moderno, contudo camuflado por sua realidade pobre, precarizada e um tanto solitária - seja dos que permaneceram no campo, seja dos que foram tentar a vida na metrópole.

Vale ressaltar que, por mais que as elaborações sertanejas ocorridas no período buscassem se modernizar a partir da cultura hegemônica, as práticas sociais rurais eram ainda valorizadas, motivo de orgulho e herança pessoal - afinal, não só os cantores possuíam origens interioranas, como estavam nelas seu público-alvo. No auge do Tropicalismo e MPB, a música sertaneja era marginalizada pela elite nacional, relegada à rádio AM, aos programas televisivos da madrugada e alvorecer e às caravanas de circos itinerantes, principal palco de duplas mirins. Sem visibilidade, poder de compra ou horário nobre, o circuito jovem sertanejo vai regional e silenciosamente se estruturando nos rincões do país, encontrando seus apoiadores, produtores, empresários, jornalistas e público. Como aponta Alonso,

A partir de fins dos anos 70 já estava consolidado um mercado de música sertaneja. Era relativamente comum que artistas aparecessem na capas dos discos vestidos de forma moderna. Alguns apresentavam literalmente expressões como “Sertão Jovem” ou “Jovem Guarda Sertaneja” nas capas dos LPs. Em 1977, Chitãozinho e Xororó lançaram o disco “A força da jovem música sertaneja”, em cuja capa apareciam vestidos à Elvis Presley, de ternos de paetês e gola alta. No repertório, a modernidade. (2011, p.61)

4.3. O boom sertanejo no mercado hegemônico

O projeto político de poder ditatorial bastante se atentou ao interior do país. Além da construção de obras faraônicas e de certa expansão infraestrutural, o incentivo ao modelo agrário-exportador visava favorecer as elites regionais antes

escanteadas, por meio de novos maquinários e do apoio imperialista norteamericano, consolidando o agronegócio. Assim, na década de 80, um potente mercado consumidor interiorano começa a se formar, favorecendo e muito para que a barreira sertaneja finalmente se rompesse para além do cenário regional e periférico, espalhando-se em todas as camadas sociais:

Com o crescente êxito do chamado agrobusiness, as economias do interior de estados como São Paulo, Goiás, Mato Grosso e Mato Grosso do Sul ganhavam fôlego e a composição social de sua população também se alterava significativamente. Isso lhes permitiu criar uma demanda por expressões culturais próprias, o que no caso da música esteve particularmente relacionado à transformação estética e social da tradicional música sertaneja. Se as duplas “caipiras” eram tidas mais como folclóricas ou bregas pelo mercado musical do eixo, a partir desse momento começa a se notar o surgimento de artistas profissionais que apelam mais à estética da country music norte-americana. Também a composição sociocultural de seu público se altera: já não são mais os agricultores que compõem o público consumidor dessa música emergente, mas jovens de alto poder aquisitivo oriundos do agrobusiness. (VICENTE&DE MARCHI, 2014, p.23)

De acordo com Rosa Nepomuceno em seu livro “Música Caipira: da roça ao rodeio”, o *boom* sertanejo a partir da década de 80 - tendo como principal marco a arrematadora canção “Fio de Cabelo”, em 1982, de Chitãozinho e Xororó - é condizente com um Brasil que voltara a ter no campo sua grande força econômica, após quase seis décadas do fim da cultura cafeeira. Entre um interior próspero e uma metrópole inchada, violenta, de precária infraestrutura e com altas taxas de desemprego, parte das classes mais altas passa a preferir se fixar nas cidades que viviam esse novo surto de desenvolvimento - justamente localizadas nas zonas tradicionais da cultura caipira:

Megapecuaristas e agricultores importavam máquinas fantásticas, modernizavam processos produtivos, especializavam a mão-de-obra, transformando seus produtos na principal fonte de divisas do país. Além do café, o produto tradicional das exportações brasileiras, a cana-de-açúcar e o gado conquistaram espaços sólidos e cada vez mais amplos no mercado externo, trazendo dólares e mudanças de costumes para suas regiões. [...] Não era mais necessário ir à capital para estudar ou arranjar emprego. A prosperidade de Maringá ou Cascavel, no Paraná, de Ribeirão Preto e São José do Rio Preto, em São Paulo, de Uberaba e Uberlândia, em Minas Gerais, ou de Goiânia e ainda Rondonópolis, no Mato Grosso, modificavam o cenário e os valores rurais. (NEPOMUCENO, 1999, p.203)

Finalmente, não é mais preciso se espelhar nas tendências das capitais para que o caipira se reconheça pertencente ao progresso; pelo contrário, a tecnologia de ponta produzida no país mais rico do mundo sobrevoava o continente para cair diretamente nas plantações da periferia do capitalismo. Com tal cenário econômico

abastado, a busca pela grandiosidade preconizada por Milionário e José Rico se tornava ainda mais possível e requisitada¹⁸, viabilizando que o sertanejo finalmente se consolidasse na indústria fonográfica, com vendas acima de um milhão de discos¹⁹.

Esteticamente, esse nicho de mercado continua a soma das linhagens anteriores, elevando a espetacularização e profissionalismo à máxima potência: o romantismo melo-dramático e a rítmica mexicana e paraguaia se mantêm; se torna praxe a iniciativa pontual de Léo Canhoto e Robertinho de aproximação com as temáticas de faroeste, sendo o lado country ainda mais favorecido pela injeção de capital texano no agrobussiness; permanecem, ainda, certas transfigurações de outros gêneros musicais - guitarras elétricas, roupas extravagantes e cabelos inusitados da cena rockeira, acrescidos do belcanto exagerado e estridente das duplas, herança da fusão dos cantores da Rádio Nacional com as canções caipiras da década de 30.

Tomemos como exemplo “Se Deus Me Ouvisse”, de Chitãozinho & Xororó. gravado em 1986:

Ah! Se Deus me ouvisse e mandasse pra mim/Aquela que eu amo e um dia partiu/Deixando a tristeza junto de mim/Ah! Voltaria pra mim toda a felicidade/Sairia do peito a dor da saudade/Renascia uma vida a caminho do fim/Ah! Eu lhe peço, Senhor/Ah! Traz de volta esse amor/Senhor, está perto o meu fim/Eu lhe peço, meu Deus/Tenha pena de mimr (ROGERIO, A. Se Deus Me Ouvisse. Intérpretes: Chitãozinho & Xororó. **Chitãozinho & Xororó**. Copacabana, 1986)

Trompete e guitarra se combinam ao tocar a melodia do refrão; com bateria apenas para marcar o tempo da balada, as vozes se sobressaem no alcance e duração de notas altas; a letra melancólica evoca os mesmos temas de sempre, a partida, a saudade, a tristeza. Já o primeiro sucesso de Leandro e Leonardo, “Entre Tapas e Beijos”, de 1989, se utiliza da mesma instrumentação e temática amorosa para ir pro lado texano, com ritmo e harmonia mais dançantes e versos satíricos:

¹⁸ Em entrevista para o Correio Braziliense em 1988, Chitãozinho demonstra estar atento ao mercado musical: “Nós assistimos a muitos shows do Roberto Carlos, do Ney Matogrosso, da Gal Costa e de outros artistas populares e achamos aquela infraestrutura, aquela produção uma coisa maravilhosa. Então passamos a nos questionar: por que a gente não faz isso no palco, nos nossos shows, se já estamos utilizando no estúdio, na gravação de discos? [...] Não existe mais preconceito contra a música sertaneja, que já é tocada até nas FMs.”

¹⁹ NEPOMUCENO, 1999, p.198

Perguntaram pra mim/Se ainda gosto dela/Respondi: tenho ódio/E morro de amor por ela/Hoje estamos juntinhos/Amanhã nem te vejo/Separando e voltando/A gente segue andando/Entre tapas e beijos [...]Entre tapas e beijos/É ódio, é desejo/É sonho, é ternura/Um casal que se ama/Até mesmo na cama/Provoca loucuras/E assim vou vivendo/Sofrendo e querendo/Este amor doentio/Mas se faltou pra ela/Meu mundo sem ela também é vazio. (LAMAS, N.; BUENO, A. Entre Tapas e Beijos. Intérpretes: Leandro & Leonardo. **Leandro & Leonardo**, Vol. 3. Continental, 1989)

Com narrativa um pouco mais explícita, faz-se um apelo a um relato cotidiano, tal como eram as histórias cantadas nas modas de viola. Esse caráter épico é também visto no clássico “No dia em que sai de casa”, de Zezé di Camargo e Luciano, relatando a conversa entre mãe e filho (“Eu sei que ela nunca compreendeu/Os meus motivos de sair de lá/Mas ela sabe que depois que cresce/O filho vira passarinho e quer voar”) ou na trama de “O Grande Amor da Minha Vida (Convite de Casamento), de Gian & Giovani (“O tempo passou e eu sofri calado/Não deu pra tirar ela do pensamento/Eu ia dizer que estava apaixonado/Recebi o convite do seu casamento”). Além do caráter autobiográfico, a última ainda conserva a contemplação à natureza (“A gente morou e cresceu na mesma rua/Como se fosse o Sol e Lua/Dividindo o mesmo céu”), como também visto em “Majestade, o Sabiá”, de Roberta Miranda, (“Tô indo agora prum lugar todinho meu/Quero uma rede preguiçosa pra deitar/Em minha volta, sinfonia de pardais/Cantando para a majestade, o sabiá”).

Há também a inserção de um novo personagem, o caminhoneiro. Quando não citada diretamente, essa profissão é associada a ideia das idas e vindas do amor (caindo como luva na temática saudosista) ou então na citação das estradas, o mesmo meio de circulação o qual utilizam os sertanejos ao redor do país. Destarte, o caminhoneiro simboliza o trânsito entre o campo e a cidade, a mudança de paisagem rural que vai do atraso ao processo. Em “Nova York”, de Chrystian & Ralf, temos:

Essa é a história de um novo herói/Cabelos compridos a rolar no vento/Pela estrada no seu caminhão/Cravado no peito a sombra de um dragão/Tinha um sonho ir pra Nova York/Levar a namorada/Fazer seu caminhão voar nas nuvens/Mas enquanto isso, na estrada/Saudade vai, vai, vai/Saudade vem, vem, vem te buscar (Nova York. Intérpretes: Chrystian & Ralf. **Nova York**. Chantecler, 1989).

Assim sendo, tem-se uma verdadeira salada de frutas que muito representa não só o processo aglutinador basal da música sertaneja, como o contato do meio

rural brasileiro com o mundo e os processos de globalização, resumindo a transformação da paisagem que aconteceu, especialmente no Centro-Sul do país: do café à crise, da crise ao abandono governamental, do abandono à entrada de agentes estrangeiros, e desses, finalmente, ao solavanco de novos produtos de exportação ligados diretamente ao meio agrário, renovando a economia dos interiores.

4.4. A era Lula, da euforia ao declínio

O auge da música sertaneja entre 1989 e 1994 foi fundamental para que a indústria fonográfica pudesse se recuperar das instabilidades político-econômicas nacionais de toda a década de 80. Em plena inflação, o disco “Leandro e Leonardo”, de 1990 é o mais vendido da história do gênero até então, com por volta de 2,5 milhões de cópias vendidas²⁰. Com cada vez mais reconhecimento e acesso às grandes gravadoras - cujo papel já era muito mais de marketing e distribuição -, é claro que os altos números também reverberavam nas contas bancárias das duplas, que extrapolavam seus negócios para além dos vinis e CDs: lojas de roupa, gravações de DVDs, programas de televisão eram exemplos de iniciativas.²¹

Ao abrir as mentes dos grandes donos da indústria para as sonoridades regionais do Centro-Sul, os sertanejos acabaram por auxiliar a aceitação e procura por novos nichos de mercado locais, tornando-os a bola da vez; a partir de 1995, o samba-reggae baiano ganha o Brasil pela *axé music*, e o pagode dos subúrbios paulistanos e cariocas dá corpo à nova febre da cultura de massas. Deixando de ser o centro das atenções, e agora abastadas, as duplas voltam às raízes para de vez assumir suas tradições caipiras. O CD “Clássicos Sertanejos”, pensado por Chitãozinho & Xororó em 1996, simboliza tal postura:

Na capa, ambos de chapéu, pela primeira vez em 26 anos de carreira. Bois ao fundo num cenário bucólico. O repertório do CD era composto por clássicos caipiras como “Cabocla Tereza”, “Luar do Sertão”, “Saudade da Minha Terra” e “Cavalo Enxuto”. [...] Era um disco cantado com convidados: do mundo sertanejo vieram Leandro & Leonardo, Zezé Di Camargo & Luciano, João Paulo & Daniel, Chrystian & Ralf e Léo Canhoto & Robertinho. Entre os caipiras convidados estavam Sérgio Reis e Almir Sater. Da MPB, Fagner, Simone e Ney Matogrosso. (ALONSO, 2011, p.335)

Essa iniciativa não só trouxe certo apaziguamento das tensões entre os críticos puristas e desgostos do fenômeno sertanejo, ao colocar em pé de igualdade

²⁰ (ALONSO, 2011 p.291)

²¹ Para saber mais, ver Alonso (2011).

artistas de gêneros distintos²², como também remodelou o arranjo instrumental dos shows para uma roupagem mais “clássica”. Daí em diante, o acordeão retoma o lugar antes perdido pelos teclados, bem como o violão de aço substitui as guitarras elétricas, trazendo ao sertanejo uma estética mais “acústica” do que nos anos anteriores. Essa *recaipirização* consagrou a institucionalização do segmento dentro da história da música brasileira. Os sertanejos

Conseguiram reconstruir suas identidades a partir da questão da terra, do culto às origens humildes e da construção de uma linha evolutiva da música rural da qual eles, sertanejos, seriam os filhos diretos. [...] A partir de então, [as duplas] passaram a ser vistas não mais como a “modernidade”, mas como a tradição. Tornaram-se “sertanejo de raiz”, por mais paradoxal que o termo seja (ALONSO, 2011, p.358)

A continuação da tradição haveria de ser feita por novas gerações, portanto. Com a economia estabilizada e o aumento de projetos sociais de redistribuição de renda fomentados pelo governo Lula, a ascensão da classe “C” propulsiona a exaltação de certos discursos, como o culto do *self made man* e do orgulho de um passado de pobreza que já foi superado. Dessa forma, falar de raízes mais simples não era mais um problema; pelo contrário, compunha uma metáfora de “guerreiro”, “batalhador” (e, por que não, “brasileiro”) bastante palatável.

Neste sentido, a música sertaneja composta pelos novos agentes - fossem eles filhos de lavradores que tiveram acesso recente à políticas sociais e ao ensino superior, fossem filhos de fazendeiros já antes beneficiados pelo agrobusiness - olham para suas raízes artísticas sem pudor, e a partir delas ostentam a aceitação pela cultura hegemônica que seus antecedentes mais remotos tanto desejavam. Isso se manifesta esteticamente pela combinação de dois aspectos: o abuso de uma atmosfera mais “rústica” - pela utilização de instrumentos acústicos, vestimentas menos extravagantes, gravações ao vivo - combinada de certa parafernália neoliberal - amores frívolos, lazer associado ao consumo, adequação aos padrões estéticos, linguísticos e sociais e no que toca às produções, uma grande estrutura de shows, luzes, equipamentos e, sobretudo, agenda.

Vejamos como essa duplicidade entre a tradição e a modernidade é expressa esteticamente nas canções: em “Chora, Me Liga”, de João Bosco & Vinícius, o clima

²² A aproximação com a MPB já se dava desde a incorporação de canções sertanejas em novelas da Globo. Rei do Gado, por exemplo, misturava Roberta Miranda, Zé Ramalho, Djavan e João Paulo & Daniel, tornando-se a trilha sonora mais vendida da emissora, com cerca de três milhões de cópias em seus dois volumes. (ALONSO, 2011, p. 338).

descontraído ocasionado pelo resflego da sanfona e da sobressalente bateria em ritmo de vanera²³ concorda com o desprendimento da letra:

Não venha me perguntar/Qual a melhor saída/Eu sofri muito por amor/Agora eu vou curtir a vida/Chora, me liga, implora o meu beijo de novo/Me pede socorro/Quem sabe eu vou te salvar/Chora, me liga, implora pelo meu amor/Pede por favor/Quem sabe um dia eu volto a te procurar (COELHO, E. Chora, Me Liga. Intérpretes: João Bosco & Vinícius. Sony Music, 2009).

Em um contexto de tanta bonança, falar sobre o sofrimento já não dialogava com a expectativa do ouvinte interiorano. Já tendo conquistado seu lugar na história da música brasileira, é preciso aproveitar o legado de riquezas e ir “curtir a vida”; Dessa maneira, até mesmo a dicção estridente típica da época romântica se torna menos excessiva, utilizada apenas em momentos selecionados, enquanto a harmonia é a mais *pop* o possível - a repetição de em média quatro acordes de pouca complexidade, formando cadências comuns da música mundial da época. Simplificam-se as extravagâncias da geração anterior, afinal todo o luxo está já explícito no modo de vida que passa a ser relatado. Em “Camaro Amarelo”, de Munhoz & Mariano, temos:

Quando eu passava por você/Na minha CG [Campo Grande], você nem me olhava/Fazia de tudo pra me ver, pra me perceber/Mas nem me olhava/Aí veio a herança do meu véio/E resolveu os meus problemas, minha situação/E do dia pra noite fiquei rico/Tô na grife, tô bonito, tô andando igual patrão/Agora eu fiquei doce igual caramelo/Tô tirando onda de Camaro amarelo/E agora você diz: vem cá que eu te quero/Quando eu passo no Camaro amarelo (CALIMAN, B. Camaro Amarelo. Intérpretes: Munhoz & Mariano. Som Livre, 2012).

Tal prazer pelo consumo está diretamente associado a uma cultura de vida noturna, bastante frisada pelos sucessos “Balada Boa”, de Gusttavo Lima (“Gata, me liga, mais tarde tem balada/Quero curtir com você na madrugada”) e “Ai Se eu Te Pego”, de Michel Teló (“Sábado, na balada/A galera começou a dançar/E passou a menina mais linda/Tomei coragem e comecei a falar/Nossa, nossa, assim você me mata”). O apelo às relações amorosas fortuitas, à objetificação de mulheres enquanto signo de masculinidade e ao uso de bebidas alcoólicas passam a ser tônicas amplamente aceitas e reproduzidas. Em “É Tenso”, De Fernando e Sorocaba,

²³ Tradicional nas manifestações do Rio Grande do Sul, a vanera foi o ritmo predominantemente usado no sertanejo universitário até meados de 2016, devido a sua agilidade similar às batidas de música pop e eletrônica.

É meu defeito, eu bebo mesmo/Beijo mesmo, pego mesmo/E no outro dia
nem me lembro/É tenso demais/Beijar: eu gosto/Beber: adoro/Qualquer
lugar pra mim tá bom/Qualquer paixão me diverte/Tem farra, tô pronto/Se é
festa, me chama/Sou sem frescura e sem limites/O problema é que eu bebo
e apronto/Mas depois não lembro de nada/Tudo bem, não faz mal/A gente
bota culpa na cachaça (NOGUEIRA, C.;SERVO, T. É Tenso. Intérpretes:
Fernando & Sorocaba. Som Livre, 2012).

É claro que se trata de um fenômeno muito complexo e que as gerações
como um todo possuem suas exceções. No fundo, cada dupla sertaneja vai se
adequando às tendências onde melhor se encaixam suas concepções artísticas
prévias. Alguns, por exemplo, optam por vasculhar outros signos, como o orgulho de
suas origens humildes: Em “Lê Lê Lê”, João Neto & Frederico assumem o papel de
um baladeiro que nada tem de Camaros amarelos, mas que se garante na “pegada”.

Em plena sexta feira fui tentar me distrair/Chegando na balada toda linda eu
te vi/Você no camarote e eu rodado no pedaço/Caçando um jeitinho de
invadir o seu espaço/Não tenho grana, não tenho fama/Não tenho carro, tô
de carona/E o meu cartão foi bloqueado/E o meu limite tá estourado/Sou
simples mas eu te garanto/Eu sei fazer o lê lê lê/Se eu te pegar você vai ver
(MENDES, A.; BARONY, A.; SOUSA, R. Lê Lê Lê. Intérpretes: João Neto &
Frederico. Warner, 2012).

Não obstante, a temática amorosa continua sendo a principal narrativa de
todos os expoentes dessa nova geração, mesmo nos mais comedidos, que ainda se
utilizam das metáforas da natureza - como visto em “Borboletas”, de Victor & Léo
(“Borboletas sempre voltam/E o seu jardim sou eu”) - ou então nos mais românticos,
como Luan Santana. Nesses, por mais que se fale em saudade e sofrimento, o peso
das palavras é bem menor, diminuído pela atmosfera dançante, otimista.

É em meados de 2016 que a aparição de novos agentes acaba alterando a
tendência anterior. Ao invés da vanera, investe-se em ritmos mais lentos, como a
arrocha e a bachata. Diminuindo a euforia, o eu lírico passa a prestar mais atenção
nos problemas e pormenores desses amores casuais, e o apelo à bebida ganha
destaque enquanto ombro amigo neste processo - como em “Seu Polícia”, de Zé
Neto & Cristiano:

Seu polícia/É que eu separei recentemente/De paixão eu tô doente/Será
que o senhor me entende/Os vizinhos estão reclamando/Do volume do meu
som/Mas enquanto ela não voltar/Eu vou continuar/Me afogando no álcool/O
som do carro no talo/Manda a multa que eu vou pagar/Mas enquanto ela
não voltar/Sofrimento é mato/Coração em pedaço/Compreenda por favor/O
meu amor me deixou (ANGELIM, J. Seu Polícia. Intérpretes: Zé Neto &
Cristiano. Som Livre, 2016).

A apologia ao álcool e mesmo a citação explícita de marcas nas letras não
são vistos com estranhamento - até porque muitas empresas de bebida são

patrocinadoras das feiras e rodeios que sustentam o circuito de shows dos sertanejos interior afora. No fundo, são canções-jingle, propagandas de um estilo de vida das exposições agropecuárias, e que, portanto, precisam ser harmonicamente simples, de menor duração, com cativante e demarcado refrão.

Assim, é notável a presença de muitos trocadilhos, frases de efeito, figuras de linguagem (metáforas, metonímias, antíteses), ironias, sátiras e bordões da moda, tal como fazem as agências publicitárias. Exemplos estão em “50 reais”, de Naiara Azevedo (“Não sei se dou nada cara dela ou bato em você/Mas eu não vim atrapalhar sua noite de prazer/E pra ajudar a pagar a dama que lhe satisfaz/Toma aqui uns 50 reais”), “Expectativa x Realidade”, de Matheus & Kauan (Expectativa: beijar você/Realidade:chorar e beber/Até pensei em te esquecer/Mas dispensei, fazer o que”) “Liberdade Provisória”, de Henrique & Juliano (“Implorei pra voltar/Não me manda embora/Sou preso da sua vida/Era só liberdade provisória”), “Aquele 1%”, de Marcos & Belutti com Wesley Safadão (“Tô namorando todo mundo/Noventa e nove por cento anjo, perfeito/Mas aquele um por cento vagabundo”), entre outros.

Além disso, quando o ambiente deixar de ser da balada e passa a ser o bar, a rua, ou até dentro de casa, é possível ter margem tanto para os sentimentos aflorados pelas relações, quanto discorrer sobre todos os intermediários que estão presentes na vida cotidiana, tais como as redes sociais e o uso excessivo do celular. As metáforas passam a ser cada vez menos ligadas aos elementos paisagísticos naturais e cada vez mais relacionadas a “tirar selfies”, “receber notificações”, ao uso da linguagem cibernética e de debates que circulam momentaneamente na internet. Em “Tijolão”, de Jorge & Mateus,

Porque você não me bloqueou/Pra eu parar de chorar em cima da tela/Eu vou trocar meu celular pra um Nokia tijolão/Que só manda mensagem e faz ligação/Se eu ver mais um vídeo seu, sem eu sendo feliz/Certeza que a minha vai tá por um triz/Me mata não, essa internet virou arma na sua mão (FERREIRA, L.; SILVEIRA, D.; BORGES, R. Tijolão. Intérpretes: Jorge & Mateus. Som Livre, 2019)

Outro aspecto muito interessante dessa última leva de cantores do segmento é o expressivo aumento da voz feminina; mulheres sertanejas começam a trazer um novo ponto de vista que renova o gênero completamente, como é o caso de Simone e Simaria, Marília Mendonça, Maiara e Maraisa e a já citada Naiara Azevedo. Com elas, os dramas amorosos ganham densidade novamente. Em “De Quem É A Culpa?”, da considerada “Rainha da Sofrência”, Marília Mendonça:

Exagerado sim/Sou mais você que eu/Sobrevivo de olhares/E alguns abraços que me deu/E o que vai ser de mim?/E meu assunto que não muda/Minha cabeça não ajuda, loucura, tortura[...]É tipo um vício que não tem mais cura/E agora de quem é a culpa?/A culpa é sua por ter esse sorriso/Ou a culpa é minha por me apaixonar por ele? (MENDONÇA, M.; TCHULA, J. De Quem É A Culpa? Som Livre, 2017)

É curioso perceber como a carga mais emocional, enfatizando situações de conflito e desilusão, retorna justamente quando o cenário político começa a se alterar, com o segundo governo Dilma passando pelo acirramento da polarização política. Coincidentemente ou não, fato é que de 2016 em diante a ambiência das músicas se transmuta significativamente, saindo da euforia generalizada do aumento do poder de compra para os pormenores das relações à dois e suas práticas no universo virtual.

No geral, a paisagem da onda sertaneja contemporânea já não deixa lastros efetivamente campesinos em sua narrativa, deixando a cargo da atmosfera acústica remeter os signos do country e aos ritmos latinos a marcação de uma linha evolutiva da música rural.

5. CONCLUSÃO

Quando eu nasci, Deus me deu uma sublime missão
Falar o que o povo sente, das coisas do coração
Me fez amigo das rimas, das noites, das madrugadas
Me deu o dom de escrever e essa voz abençoada
Ele me deu o amor das pessoas e desse amor sou submisso
Porque o homem é feito de sonhos, ideais e compromissos
Sou poeta das coisas simples, pois a vida me ensinou
Eu já falei de terra, mato, de bem-te-vi, de beija-flor
Já contei muitas histórias, cotidiano banal
Sou matuto, sou nato, rio em curso natural
Tem gente que não gosta, fala mal do que nem viu
Mas, quem critica o que canto, não conhece o Brasil
(Zezé Di Camargo & Luciano, 1997)

Ao analisar uma fração do repertório de música rural de matriz paulista ao longo de quase um século, podemos concluir que há uma evidente transformação da paisagem, percebida por meio dos símbolos evocados - visuais, sonoros, literários ou tecnológicos - e que se inicia em um ambiência bucólica, de pobreza, negação da modernidade e abandono até alcançar o seu oposto, a prosperidade oriunda da aceitação dos ditames neoliberais e do latifúndio. Tais mudanças paisagísticas acompanham, portanto, as transformações do espaço rural brasileiro, em especial da região Centro-Sul, que foi da crise do café ao apogeu do agronegócio que até hoje perdura.

Algumas dessas alterações simbólicas são bastante notáveis: A descrição literal e metafórica da natureza, em lócus de admiração e certo misticismo quanto aos aspectos da fauna e flora indomáveis pelo ser humano quase que desaparece da memória cancionista, uma vez que as canções atuais utilizam-se de signos naturais somente enquanto representações do amor romântico, quando sequer usam; Houve um momento, inclusive, de negação radical dos aspectos que remetessem à organicidade, visando camuflar o lastro caipira dos sertanejos por meio do uso e abuso de equipamentos eletrônicos excessivos e pelas notas quase sobre humanas dos gogós sertanejos.

Além disso, parece que as primeiras manifestações da música rural eram bastante multifacetadas artisticamente, traço típico de tradições populares; ao ser inserida dentro da lógica industrial, a música caipira/sertaneja necessitou se enquadrar em rótulos bem demarcados, e conforme o gênero vai se institucionalizando isso vai ficando cada vez mais evidente. Léo Canhoto & Robertinho, na década de 70, ainda se utilizam da contação de histórias, fazem prólogos e encenações que, embora visivelmente inspirados pela indústria cinematográfica *western*, carregam uma bagagem circense muito própria da cultura caipira. Porém, a partir de Milionário e José Rico, personagens importantíssimos na história da música rural de matriz paulista, as declamações poéticas-teatrais vão perdendo força nas canções.

Por outro lado, e contraditoriamente, quanto mais a música sertaneja buscou se autonomizar enquanto gênero apartado do passado, mais ela reforçou suas origens caipiras. Existem permanências estéticas que ficam perceptíveis quando vistas sob o lócus da paisagem de uma canção - isto é, de todo seu mosaico histórico, social, sonoro, literário e espacial: nesse híbrido de elementos procedentes da indústria musical transnacional com performance tradicionais, o estilo vocal e caráter épico narrativo das letras permanece (ULHÔA, 1999), como também certo *ethos da tristeza* (OLIVEIRA, 2009), atualmente conhecido como “sofrência”. Na prática, essa “modernização incompleta” ajudou a restringir a inserção em certos espaços durante muito tempo - sobretudo quanto à técnica vocal, diametralmente oposta à preconizada pela MPB.

Sobre as questões narrativas, é interessante notar que, desde o início até os dias de hoje, a principal incumbência das letras é retratar os dilemas os quais vivem os sujeitos de origem rural, sendo um discurso de “igual pra igual”, ou seja, dos próprios caipiras para si mesmos. Essa intenção não se resumia a descrever as situações vividas no cotidiano, apenas, mas a atribuir a elas uma série de explicações, significados, ou mesmo para fomentar algum tipo de motivação e consolo frente aos desafios colocados pela urbanização. Sendo, portanto, um relato que é ambos geográfico e psicológico, as imagens alimentadas pelas canções não representam somente deslocamentos territoriais em si, mas as transmutações psíquicas e de ressignificação cultural que ocorrem a partir de um processo migratório.

Dessa forma, a mudança de um cenário “simples” para outro “complexo” é a própria mudança pessoal do sujeito migrante, cuja identidade é reconfigurada, metabolizada e profundamente alterada. As canções nada mais são que um processo de significação das trajetórias individuais, oferecendo aos ouvintes interioranos caminhos e imagens possíveis para enfrentar essa reconstrução de um modo de vida; E a saída oferecida para combater um longo processo de preconceito e marginalização é: adequar-se à cultura hegemônica, ou seja, tornar-se sertanejo.

Sabendo que a transformação das canções é, igualmente, a transformação pessoal dos sujeitos, e que esses, por sua vez, compõem a própria paisagem do campo, faz-se possível afirmar que os territórios rurais do Centro-Sul também sofreram seus processos de transmutação e remodelação. Destarte, a geografia da região não seria mais predominantemente “caipira”, mas, também, “sertaneja”. Como ressalta Andreotti (2012),

Somos nós mesmos na nossa paisagem. E isso porque nós modificamos o ambiente com todos os seus elementos naturais através das nossas atividades materiais, das necessidades políticas, das instâncias econômicas, dos ordenamentos jurídicos, mas sobretudo depositamos a nossa cultura e a nossa concepção de mundo (Weltanschauung), o nosso modo de pensar e viver, as nossas crenças religiosas, a nossa pulsão espiritual, os nossos símbolos e valores (ANDREOTTI, 2012, p.6).

Em vias de conclusão, cabe ainda dizer que essa longa tentativa de inserção dos sertanejos no mercado hegemônico gerou resultados até mesmo aos que, do contrário, optaram por resistir à modernização - os ditos caipiras. Quanto mais os sertanejos apontavam para a adequação à indústria, mais ocasionavam a fúria da elite cultural do país, que se via na missão de preservar a cultura originária. Assim, forja-se um debate de oposição entre caipiras e sertanejos que acaba por viabilizar novos espaços, nichos e público dos panteões da tradição.

Vale ressaltar que não são só atores externos que fomentam a cultura tradicional: por mais que de fato existam diferenças estéticas, semânticas e até ideológicas entre apreciadores dos dois segmentos, o renovar de gerações de sertanejos culmina em regravações de músicas caipiras, atribuindo aos mais velhos o título de “sertanejos raiz”. Essa passagem geracional acaba gerando um trânsito entre canções, artistas e público que muito favorece a manutenção da outra linhagem em termos financeiros e de visibilidade. Inclusive, tais polaridades entre o caipira e o sertanejo não são tão acirradas assim quando nos voltamos aos sujeitos

os quais elas dialogam: não raramente os apreciadores sertanejos são também, apoiadores da cena caipira, menos monetizada mas, ainda assim, respeitada.

Em suma, a música rural, antes marginalizada dentro dos projetos políticos de criação de identidade nacional, finalmente conseguiu o respaldo - e, por que não, o poder econômico - necessário para ser considerada parte legítima da história musical do país. Considerando que um fenômeno cultural carrega consigo diversas representações, condensando imagens, saberes, modos de vida, essa passagem é indissociável de todas as mudanças na história política, social, econômica e espacial do Brasil. O local e o nacional em articulação, evidenciados por um fenômeno artístico, comprovam que a paisagem geográfica está muito além do que os olhos veem.

6. REFERÊNCIAS

Bibliográficas

ALONSO, Gustavo. **Cowboys do asfalto: música sertaneja e modernização brasileira**. Tese de doutorado em História. Niterói: UFF, 2011.

ALMEIDA, Maria Geralda de. **Aportes teóricos e os percursos epistemológicos da geografia cultural**. Geonordeste, Goiânia, Ano XIX, n. 1, p. 33-54, 2008.

ANDREOTTI, Giuliana. **O senso ético e estético da paisagem**. Tradução de: FURLANETTO, Beatriz Helena. Ra'e ga, Curitiba, n.24, p.5-17, 2012.

BALDIN, Rafael. **Sobre o conceito de paisagem geográfica**. Paisagem Ambiente: Ensaios, São Paulo, v. 32, n. 47, 2021.

BERQUE, Augustin. **Paisagem-Marca, Paisagem-Matriz: elementos da problemática para uma Geografia Cultural**. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (Org.). Paisagem, Tempo e Cultura. Rio de Janeiro: Eduerj, 1998. p. 84-91. Tradução: Ednês Vasconcelos e Anne-Marie Milon Oliveira.

CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura brasileira: momentos decisivos**. 6ª ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda., 2000.

_____. **A Revolução de 30 e a Cultura**. São Paulo, Novos Estudos Cebrap, v.2, p.27-36, 1984.

CALDAS, Waldenyr. **O que é música sertaneja**. Coleção Primeiros Passos, vol. 186. Editora Brasiliense, 1999.

CASTRO, Iná Elias de. **Paisagem e turismo. De estética, nostalgia e política**. In: YÁZIGI, Eduardo (org.). *Paisagem e Turismo*. São Paulo: Contexto, 2002. 226p. p.121-140 (Coleção Turismo).

CLAVAL, Paul. **A Geografia Cultural**. 2.ed. Florianópolis: Editora da UFSC, 2001.

CORRÊA, Roberto Lobato & ROZENDAHL, Zeny. **Apresentando leituras sobre paisagem, tempo e cultura**. In: CORRÊA, Roberto Lobato & ROZENDAHL, Zeny (orgs.). *Paisagem, Tempo e Cultura*. Rio de Janeiro: Eduerj, 1998.123p. p.7-11

FURLANETTO, Beatriz Helena & KOZEL, Salete. **Paisagem cultural: da cena visível à encenação da alma**. Ateliê Geográfico - Goiânia-GO, v. 8, n. 3, p.215-232, dez/2014

HOLZER, Werther. **Paisagem Imaginário e Identidade: alternativas para o estudo geográfico**. In: ROSENDAHL, Zeny & CORRÊA, Roberto Lobato (orgs). *Manifestações da Cultura no Espaço*. Rio de Janeiro: Eduerj, 1999. 248p. p.149-168 (Série Geografia Cultural).

KOZEL, Salete. **Geopoética das paisagens: olhar, sentir e ouvir a natureza**. Caderno de Geografia, v.22, n.37, 2012. p.65-78.

LAJOLO, Marisa. **A leitura em Formação da Literatura brasileira de Antônio Candido**. Revista Desenredo, jan/jun 2005. Disponível em: <http://seer.upf.br/index.php/rd/article/view/476/289> Acesso em 13 mai 2022.

OLIVEIRA, Allan de Paula. **Miguilim foi pra cidade ser cantor: uma antropologia da música sertaneja**. Tese de doutorado em Antropologia Social. UFSC, 2009.

NAME, Leo. **O conceito de paisagem na geografia e sua relação com o conceito de cultura**. GeoTextos, vol. 6, n. 2, dez. 2010, p. 163-183.

NEPOMUCENO, Rosa. **Música Caipira: da roça ao rodeio**. São Paulo: Editora 34, 1999.

SAUER, Carl O. **The morphology of landscape**. California: University of California Publications in Geography 2, 1925, p.19-54

SOUSA, Renato Dias. **O Grande Sertão: uma investigação geográfica sobre os sertões de Pena Branca e Xavantinho**. São Paulo: 2018.

SCHIER, Raul Alfredo. **Trajetórias do conceito de paisagem na Geografia**. Curitiba: R.Ra´E GA, n.7, p.79-85, 2003. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/raega/article/viewFile/3353/2689> acesso em 22 abril 2022.

TRAVASSOS, Elizabeth. **Modernismo e Música Brasileira**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

ULHÔA, Martha Tupinambá de. **Música sertaneja e globalização**. In: R. Torres (Org.), *Música Popular em América Latina*. Santiago: Fondart; Rama Latinoamericana IASPM. pp.47-60, 1999.

VICENTE, E.; DE MARCHI, L. **Por uma história da indústria fonográfica no Brasil 1900-2010: uma contribuição desde a Comunicação Social**. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 3, v. 1, p. 7-36, jul.-dez. 2014.

VILELA, Ivan. **Cantando a própria história: música caipira e enraizamento**. São Paulo: EDUSP, 2015.

WISNIK, José Miguel. **Machado maxixe: o caso Pestana**. *Teresa*, n. 4, p.13-80, 2003.

Fonográficas:

ACIOLY, Sharon & DYGGS, Antônio. *Ai Se eu Te Pegar*. In: TELÓ, Michel. Sony Music, 2012. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=hcm55IU9knw>> Acesso em 13 ago. 2022.

ANGELIM, J. *Seu Polícia*. In: ZÉ NETO & CRISTIANO. **DVD Zé Neto & Cristiano Ao Vivo em São José do Rio Preto**. Som Livre, 2016. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=u2C2UU0UpZc>> Acesso em 13 ago. 2022.

ANTÔNIO, Adonis & FARIAS, Jefferson. *O Grande Amor da Minha Vida (Convite de Casamento)*. In: GIAN & GIOVANI. **Meu Brasil**. RCA Records, 1998. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=jaNPUC2aspQ>> Acesso em 12 ago. 2022.

AZEVEDO, Naiara e col. 50 reais. In: AZEVEDO, Naiara & MAIARA & MARAISA. MM Music, 2016. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=yjLz5bPhCol>> Acesso em 13 ago. 2022.

CALIMAN, B. *Camaro Amarelo*. In: MUNHOZ & MARIANO. Som Livre, 2012. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=M79e5ji-53w>> Acesso em 13 ago. 2022.

CANHOTO & ROBERTINHO. *Soldado sem Farda*. Intérpretes: CANHOTO, Léo & ROBERTINHO. **Rock Bravou Chegou Para Matar**. RCA, 1970. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=HHzUaJbLUUI>> Acesso em 11 ago. 2022.

CASTTRO, Henrique & ELAN, Elvis. Liberdade Provisória. In: HENRIQUE & JULIANO. **DVD Ao Vivo No Ibirapuera**. Som Livre, 2020. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=ff3r10rCKFs>> Acesso em 13 ago. 2022.

CHRYSTIAN & RALF. Nova York. In: CRHYSTIAN & RALF. **Nova York**. Chantecler, 1989. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=mckFhbbXV0U>> Acesso em 13 ago. 2022.

COELHO, E. Chora, Me Liga. In: JOÃO BOSCO & VINÍCIUS. Sony Music, 2009. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=tqSr19HNPIM>> Acesso em 13 ago. 2022.

DÁVILLA, Danilo, RÚBIO, Elan & ALEIXO, Mateus. Expectativa x Realidade. In: MATHEUS & KAUAN. Universal Music, 2021. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=YRb9y6jrmHc>> Acesso em 13 ago. 2022.

FERREIRA, L.; SILVEIRA, D.; BORGES, R. Tijolão. In: JORGE & MATEUS. Som Livre, 2019. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=8eOrHFape5I>> Acesso em 13 ago. 2022.

FLORES, J.; GUERREIRO, M. Índia. In: CASCATINHA & INHANA. Todamérica, 1952. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=rSpwtOcgXh>> Acesso em 06 ago. 2022.

FURTADO, Capitão & PALMEIRA. Carta Para o Expedicionário". In: PALMEIRA & PIRACI. **Palmeira & Piraci**. 1945. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=YKUxXKqbgil>> Acesso em 06 ago. 2022.

GIMENEZ, Herminio. Meu Primeiro Amor. In: CASCATINHA & INHANA. Todamerica, 1952. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=sBspfdOy3rQ>> Acesso em 06 ago. 2022.

LAMAS, N.; BUENO, A. Entre Tapas e Beijos. In: LEANDRO & LEONARDO. **Leandro & Leonardo**, Vol. 3. Continental, 1989. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=RyjRsLVxdEc>> Acesso em 12 ago. 2022.

LIMA, Gustavo. Balada Boa. In: LIMA, Gustavo. **DVD Gustavo Lima & Você**, 2011. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=5NNi4JlwsCo>> Acesso em 13 ago. 2022.

MANDI & SOROCABINHA. Saudade do Tempo Véio. In: MANDI & SOROCABINHA. São Paulo: Columbia, 1937. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=HG38oNVPPhI&t=1s>> Acesso em 05 ago. 2022.

MARQUES, Joel. No Dia Em Que Saí De Casa. In: ZEZÉ DI CAMARGO & LUCIANO. **Zezé di Camargo & Luciano**. Columbia, 1995. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=iSH1B-zK1nc>> Acesso em 12 ago. 2022.

MENDES, A., BARONY, A. & SOUSA, R. Lê Lê Lê. In: JOÃO NETO & FREDERICO. Warner, 2012. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=wEvzNbwZ7W0>> Acesso em 13 ago. 2022.

MENDONÇA, M.; TCHULA, J. De Quem É A Culpa? In: MENDONÇA, Marília. **DVD Realidade**. Som Livre, 2017. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=5hnSlCygsTs>> Acesso em 13 ago. 2022.

MIRANDA, Roberta. Majestade, o Sabiá. In: MIRANDA, Roberta. **Vida**. Universal Music, 1997. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=RVh7QL86oVw>> Acesso em 12 ago. 2022.

NOGUEIRA, C. & SERVO, T. É Tenso. In: FERNANDO & SOROCABA. Som Livre, 2012. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=YCFxT3DDscl>> Acesso em 13 ago. 2022.

OLIVEIRA, A. Tristeza do Jeca. In: PARAGUASSU. São Paulo, Columbia, 1937. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=wnF7SMaqO6g>> Acesso em 05 ago. 2022.

ORTIZ, Demetrio. Recuerdos de Ypacarai. In: CASCATINHA & INHANA. Todamerica, 1956. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=0-Dz7oxxO3Q>> Acesso em 06 ago 2022.

PIRES, Cornélio & MASSA, Pedro. Moda do Peão. In: PIRES, Cornélio & MASSA, Pedro. São Paulo: **A Turma Caipira de Cornélio Pires**, Vol.1.,1929. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=LmYZXZc0tqk>> Acesso em 05 ago. 2022.

POETA, Vinícius & NETO, Benício. Aquele 1%. In: SAFADÃO, Wesley & MARCOS & BELUTTI. Som Livre, 2015. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=JFnWGEDZGBk>> Acesso em 13 ago. 2022.

RICO, José. Estrada da Vida. In: MILIONÁRIO & RICO, José. **Estrada da Vida**. Warner Music, 1977. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=0_Bzxe8ZuYA> Acesso em 11 ago. 2022.

ROGERIO, A. Se Deus Me Ouvisse. In: CHITÃOZINHO & XORORÓ. **Chitãozinho & Xororó**. Copacabana, 1986. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=5GmdQW0L1xQ>> Acesso em 11 ago. 2022.

TINOCO. Chico Mineiro. In: TONICO & TINOCO. **Recordando o 78**, Vol. 1. Continental, 1946.) Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=9K_vc3zO1LE> Acesso em 06 ago. 2022.

TORRES, Raul & PACÍFICO, João. Chico Mulato. In: TORRES, Raul & PACÍFICO, João. São Paulo, 1933. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=VPaxVYe-3jo>> Acesso em 05 ago. 2022.

TORRES, Raul. Boi Amarelinho, In: ALVARENGA & RANCHINHO. São Paulo: 1937. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=qUGol-P9QUk>> Acesso em 06 ago. 2022.

ZEZÉ DI CAMARGO & LUCIANO. A Minha História. In: ZEZÉ DI CAMARGO & LUCIANO. **Zezé Di Camargo & Luciano**. Sony Music, 2005. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=4PTKZcU4zsk>> Acesso em 14 ago. 2022.

YRADIER, Sebastian. La Paloma. In: CASCATINHA & INHANA. 1951. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=nwdleNoUvQU>> Acesso em 06 ago. 2022.

Periódicos:

Souza, Tárík de. **“SERTANEJOS DESEMBARCAM NO MARACANÃZINHO”**. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 12 jun. 1981. Caderno , p.1.2

“A META É CONQUISTAR O MUNDO DA MÚSICA”. Brasília: Correio Braziliense, 02 fev. 1988

“MÚSICA SERTANEJA É ZERO EM TUDO”. São Paulo: Istoé Gente, 28 fev. 2000. Disponível em:

https://www.terra.com.br/istoegente/30/reportagens/entrev_nelson.htm. Acesso em: 13 ago. 2022.

“O OURO DO GÊNIO”. São Paulo: Revista Veja, 15 mai. 1991.

Referências em vídeo:

LULU Santos em "Domingão do Faustão". 1992. P&B. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=wqdnj8uHddM>. Acesso em: 16 jul. 2022.