

NO LIMIAR ENTRE A MÚSICA SERTANEJA E A MÚSICA CAIPIRA: o perfil da dupla Zé Fortuna e Pitangueira na vertente moderna da música sertaneja.

Jaqueline Souza Gutemberg*

[...] Foram 40 anos de trabalho que felizmente são reconhecidos quando os meus versos para o céu voarem em minha terra alguém os tenha lido. [José Fortuna, 1983]

Foi em consonância com a transformação da música sertaneja que José Fortuna e Pitangueira¹ adentraram o mundo artístico desse gênero musical. No período que compreende os anos de 1950 a 1970 iniciava-se um processo de urbanização e modernização de tal gênero, o que corroborou significativamente para surgir uma variante moderna da chamada música caipira, até então considerada um estilo autêntico da cultura rural brasileira. Neste mesmo período, criou-se uma certa tensão em torno dessa mudança, sobretudo, a partir da sua inserção na indústria fonográfica². O novo, na falta de qualificação melhor, foi, a incorporação de novos ritmos, instrumentos e poética a essa música; muitos intérpretes, compositores e ouvintes da época expuseram seus ressentimentos e críticas em torno dessas inovações. Destinados à variante moderna da música caipira (e também a seus intérpretes e compositores) esses questionamentos era uma forma de tentar requerer para a música caipira o status de autóctone, original. Inicia-se nesse discurso:

[...] um abismo intransponível entre os dois mundos – o da música tradicional e o da sertaneja moderna, que agora ganhava sua forma mais acabada. Foi nessa época que os puristas inventaram adjetivos poucos amigáveis para defini-los (seus intérpretes), como sertanojos.³

* Mestranda em História pela Universidade Federal de Uberlândia.

¹ José Fortuna e Euclides Fortuna compunham a dupla sertaneja que ficou conhecida no meio artístico deste gênero musical como Zé Fortuna e Pitangueira. Dois irmãos que deixaram sua cidade natal – Itápolis/SP - no início da década de 1940 rumo a grande São Paulo a fim de se tornarem uma dupla sertaneja de sucesso.

² MORELI, Rita. **Indústria Fonográfica**: um estudo antropológico. Campinas: Editora da Unicamp, 1991.

³ NEPOMUCENO, Rosa. **Música caipira**: da roça ao rodeio. São Paulo: Editora 34, 1999, p. 198.

O tracejar de uma linha divisória entre música sertaneja e música caipira enfatizou o discurso de descaracterização desta última, em função das influências tecnológicas e musicais que sertanejo absorveu e, a partir disso, ganhou novos contornos. Até então a música caipira tinha como característica vital a sua relação com as experiências rurais, permitindo ao homem do campo relembrar o seu passado e se reconhecer na poética dessa música. Na produção de José Fortuna essa diferenciação não é tão visível como aponta alguns estudiosos sobre a questão, pois tal compositor transita entre o que seriam as duas vertentes do sertanejo: a moderna e a caipira. Isso se evidencia nos estilos musicais do artista (especialmente nos grupos raiz e moda de viola) em que Zé Fortuna demonstra, em diferentes tempos e momentos de composição, abertura para as inovações presentes na mídia. No entanto, o que é mais instigante para nós é que, paralelamente a esse processo de modernização do gênero, o artista continuava com uma estrutura poética voltada para o rural, ela não desaparece mesmo quando o autor se insere. Essa maleabilidade de José Fortuna em seu modo de compor colocaria em desconforto a obstinação de alguns estudiosos do gênero sertanejo, pela distinção radical que eles mesmos delineiam entre o sertanejo e o caipira.

Tal distinção suscitou um extenso debate teórico em torno dessa questão. Após as décadas que sucederam os anos de 1950 foi que juntamente com a inserção de novos instrumentos e ritmos modernos, como dissemos a pouco, percebeu-se a predominância de temas que tenderam a fugir paulatinamente da poesia singela sobre o cotidiano rural, se refugiando em temas mais urbanos. Também a sua tessitura musical sofreu significativas modificações, visíveis no seu andamento musical e na composição dos seus arranjos. Novos instrumentos foram incluídos como o violão, a sanfona e mais tarde – por volta dos anos de 1970 – a guitarra e o piston⁴. Sobre tais influências na música sertaneja desse período, Marta Ulhôa explicita que:

[...] Em meados dos anos 1940 surgem modificações na música sertaneja com a introdução de instrumentos (harpa, acordeon), estilos (duetos com intervalos variados, estilo mariachi) e gêneros (inicialmente a guarânia e a polca paraguaia, e mais tarde o corrido e a canção rancheira mexicanos). Surgem novos ritmos como o rasqueado (andamento moderado entre a polca paraguaia e a guarânia), a moda

⁴ CALDAS, Waldenyr. Revendo a música sertaneja. **Revista USP**. São Paulo: USP, nº 64, dez/fev. 2004/2005, p. 58-67.

campeira e o pagode (mistura de catira e recortado). A temática vai ficando gradualmente mais amorosa, conservando, no entanto, um caráter autobiográfico.⁵

Nesse processo de transformação começou-se a pensar em suas novas funções. A música caipira representaria a cultura rural, seguindo funções bem definidas. Nela, como nos alerta alguns pesquisadores, tais como, Martins, Caldas e o sociólogo Antonio Candido, essa música existia no cotidiano do homem do campo enquanto recreação, sendo manifestada nos momentos de sociabilidades⁶. Pitangueira, ao relembrar o início das apresentações com o irmão, na região onde moravam, relatou que as primeiras composições de José Fortuna foram apresentadas pela dupla em festas típicas e nas casas dos vizinhos⁷. Essa afirmação, ao que parece, vem de encontro com as posturas construídas sobre a música caipira, pelos pesquisadores citados à pouco, os quais alertam para o caráter de recreação dessa música.

Porém, com a crescente urbanização, em função das migrações no sentido campo-cidade, essa música passou a ter uma outra função para os recém chegados aos grandes centros urbanos. Ela não se colocaria mais como uma prática vinculada especificamente à cultura rural, e sim, como uma possibilidade de retratá-lo, como uma forma de representar aquele universo e relações vividas. Colocaria-se como um *bem simbólico*, assim como tantos outros objetos do cotidiano rural os quais foram cultuados a fim de preencher, ainda que simbolicamente, o vazio que a vida na cidade lhe proporcionava. Seria uma forma de se reconfortar ao olhar ou ouvir, e de deixar vivo na memória o quanto que um dia tudo aquilo foi importante.

Nesse momento, essa música se (re)cria, se transforma e também se direciona a outros públicos que não só o caipira/sertanejo, se projetando como um produto brasileiro da cultura de massa. Diante disso, ela se volta para outras temáticas e para novos arranjos que ajudaram na composição de uma nova estética “caipira-country”

⁵ULHÔA, Martha Tupinambá. Música Sertaneja em Uberlândia na década de 1990. **Revista Artcultura**. Uberlândia: Edufu, nº 9, 2004, p. 60.

⁶BONADIO, Geraldo; SAVIOLLI Ivone de Lourdes. Música sertaneja e classes subalternas. In: MELO, José Marques de (org.). **Comunicação e Classes Subalternas**. São Paulo: Cortez, Editora, p.95-104, 1980. CALDAS, Waldenyr. Revendo a música sertaneja. **Revista USP**. São Paulo: USP, nº 64, dez/fev, 2004/2005; MARTINS, José de Souza. Música Sertaneja: a dissimulação na linguagem dos humilhados. In: **Capitalismo e tradicionalismo**. São Paulo: Pioneira, 1975.

⁷Entrevista com Pitangueira nas dependências da Editora Fortuna Musical. São Paulo: 22 jul./2009.

que, a partir da década de 1960, seria a nova face das duplas sertanejas. Tal combinação extrapolou limites para a música sertaneja. Se antes essa música voltava-se para o público rural, em sua fase moderna, ganha também o urbano. Para Odirlei, a vertente moderna da música sertaneja foi, a partir das décadas de 1960 e 1970, progressivamente abandonando os elementos que a identificavam com música caipira. Segundo esse autor:

[...] apostando na combinação “descoberta” por Chitãozinho e Xororó, a indústria fonográfica brasileira emprega suas fichas nesta nova “fórmula”, em novas duplas e também cantoras sertanejas: João Mineiro e Marciano, Duduca e Dalvan, Roberta Miranda, Beth Guzzo, Sula Miranda e outros, todos com bem menos resquícios de elementos rurais presentes em Milionário e José Rico. O mundo rural e bucólico, cantado em verso e prosa pelos artistas das décadas anteriores, é definitivamente suprimido. Os elementos que remetiam a uma suposta vida rural são agora buscados nas grandes feiras agropecuárias e nas festas de rodeio, palco para esses novos cantores. Eles deixaram para trás a simplicidade das duplas caipiras, abandonaram os “medalhões” e “bugigangas” que faziam parte da indumentária de Milionário e José Rico, assim como a “formula musical” de suas canções, e aproximavam-se dia-a-dia da estética country e cowboy norte-americano para comporem o seus vestuário, trazerem elementos para suas composições, para além dos novos hábitos de consumo e padrão de vida.⁸

Com a consolidação do mercado de bens simbólicos no Brasil esse gênero musical ganhou maior espaço, principalmente nos meios de comunicação de massa⁹. Versando sobre temas urbanos e modernos ele passou a ser visto nos anos de 1970 como um produto lucrativo. Diante disso, essa música não só venderia e disseminaria os valores de uma sociedade com novos padrões de comportamento, como também (re)criaria, com os mesmos objetivos, o apego aos objetos da cultura rural. O lugar do rural, neste sentido, extrapolou os limites geográficos e se projetou, de forma amplificada, no meio urbano sobre outros signos. Dessa forma, foi se incentivando a idealização à uma cultura rústica. Essa retratava o mundo rural por meio de uma estetização do cotidiano do caipira, como botas, chapéus, cintos, bainhas, os quais eram desprovidos de qualquer valor sentimental e de utilidade. A cultural rural assumiria,

⁸ PEREIRA, Odirlei Dias. **No rádio e nas telas: o rural da música sertaneja de sucesso e sua versão cinematográfica**. 2008. 261 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista, Marília: 2008, p.132.

⁹ VICENTE, Eduardo. **Música e disco no Brasil: a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90**. 320 f. tese. (Doutorado em Ciências Sociais). Universidade de São Paulo. São Paulo, 2002.

assim, outras dimensões para e no urbano¹⁰. Isso apontava os sinais de uma música sertaneja que foi se distinguindo pouco a pouco da música caipira, cujos seus intérpretes foram, paralelamente a isso, adquirindo novas expressões vocais e estéticas mais coordenadas com a progressiva urbanização.¹¹

Neste viés, as críticas mais ácidas destinadas à música sertaneja moderna tentam denegrir a antiga fórmula ao espaço do mau gosto e da pobreza musical. Tanto é que para muitos dos críticos, artistas e ouvintes do gênero sertanejo, a música sertaneja atual nada tem a ver com a música caipira da qual se originou, ou, quando muito, uma evolução. Isso, de certa forma, explicita a criação de dois pólos de músicas regionais: músicas de consumo imediato e músicas que ficam. Segundo alguns de nossos entrevistados, existe uma diferença muito significativa entre a música sertaneja moderna e a música caipira em relação a sua durabilidade: a sua permanência na memória dos ouvintes e no cenário da música sertaneja. Considerando isso, a primeira encontra respaldo nos meios midiáticos de divulgação, conferindo um sucesso estrondoso aos intérpretes, medido pela vendagem de milhões de discos. O sucesso dessa música se mede pelo reconhecimento imediato por parte do público consumidor, porém, é facilmente esquecido e substituído por outros sucessos. Já a segunda, devido a sua poética singular, em consonância com o universo que a norteia, para muitos, se conserva afastada de todo esse estrelato, atravessando gerações e se colocando como um tipo de música que fica, e se “mantém como sucesso” na memória daqueles que vivenciaram o momento de transformação do gênero sertanejo ou que, de alguma forma, puderam tecer comparações entre elas. É o que aponta o radialista João Roberto ao se referir sobre a questão, comparando-as:

[...] eu acho que mudou muito. A letra do sertanejo hoje tá totalmente mudado, né? Hoje pra você ver, puseram muita instrumentação, tem hora que eles quer enfeitar, outra hora fica até feio, né? (risadas). De primeiro, era só a viola, o violão, a sanfona, o acordeon que se fala hoje, né? Quando o Pedro Bento e o Zé da Estrada surgiu com o *piston*, com Ramon Peres, nossa! era uma novidade. Quando surgiu o Léo Canhoto e Robertinho, aqueles cabelos longos, cantando aquelas músicas... Então foi é...era o rock da pesada, o sertanejo. [...] Eu, sinceramente acho que piorou. A cultura, as letras, não contribui pra

¹⁰ BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2001.

¹¹ CALDAS, 2004/2005, op.cit.

nada hoje. Poucas letras que contribui. Hoje, pra você ver, as músicas pra fazer sucesso é difícil, né? Quando a letra é bonita não depende hoje do cantor. Hoje, o sertanejo hoje, não depende da letra. Ele pode ter um dom, até afinada a dupla, mais se ele não tiver um repertório bom ele não agrada o público, solta uma semana e depois some. Acho assim, não sei se estou errado.¹²

É bastante complexa a distinção que se faz entre música caipira e sertaneja. Mais difícil ainda é traçar um limite preciso que consiga avaliar o fim de uma e o início da outra, pois envolve uma heterogeneidade de discursos, classificações e premissas teóricas ao lidar com os termos caipira/sertanejo¹³. Muitas vezes, as posturas que definirem o campo de atuação da música regional e sua função, revelam o conflito pela busca da legitimidade, que corre em paralelo com o processo de autonomização e institucionalização do gênero no mercado fonográfico¹⁴. Para muitos críticos, artistas, pesquisadores e apreciadores desse gênero, essa distinção tornou-se cada vez mais necessária para a pretensão de definir papéis para cada uma delas. Tal qual para Zan, consideramos ser difícil apontar um momento exato que nos revele o início da descaracterização da música caipira. Para o autor:

[...] É difícil identificar com precisão o momento em que as fusões de elementos musicais e temáticos originários de outros gêneros começam a ocorrer na música sertaneja. Mas uma coisa é certa: a partir do instante em que foi apropriada pela indústria do disco, ela entrou num processo crescente de desenraizamento. Rompidos os seus laços com o meio rural tradicional, ela caiu num novo espaço de circulação, indiferenciado e sem fronteiras, ou seja: o mercado. Agora, as condições para as diluições e reciclagem de estilos se tornaram mais propícias.¹⁵

Embora essa questão não seja nosso foco de trabalho, é importante passarmos por ela, sobretudo para visualizarmos transformação da música sertaneja no campo poético. A fim de entendermos como que, mesmo tendo em vista toda essa mudança na

¹² Entrevista com o radialista João Roberto nas dependências da Rádio América. Uberlândia: Abril/2009.

¹³ OLIVEIRA, Allan de Paula. **Migulim foi pra cidade ser cantador**: uma antropologia da música sertaneja. 352 f. Tese. (doutorado em Antropologia Social). Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2009.

¹⁴ Ibidem, p. 138.

¹⁵ ZAN, Roberto. Da roça a Nashville: estudo sobre a nova música sertaneja. **Rua**, n. 1, Unicamp, 1995, p.3.

tessitura musical e poética, muitos compositores, assim como José Fortuna, (in)persistiram em uma temática nostálgica, de valorização do universo rural. A apropriação¹⁶ dos elementos da ruralidade, por compositores e intérpretes para a poética sertaneja, se definiria como uma estratégia comercial em função da lucratividade que essa temática demonstrou para esse gênero no momento mais inclemente da migração brasileira no sentido campo-cidade. Por outro lado, a inclinação à poética nostálgica na música sertaneja dos anos de 1960 em diante, não exclui o olhar sensível para a relação da perda de uma identidade rural-caipira com o processo de migração para as cidades e o contato com as novas experiências sociais modernas.

Amparada pelo *discurso da autenticidade*¹⁷ a música caipira revelou seu caráter rural, apegado à experiência do homem do campo. Como uma expressão cultural, essa música mostrou ainda sua função nessa sociedade ao se manifestar nos momentos de sociabilidade caipira, como o trabalho, as festas e demais ocasiões. Desse modo, essa música ganha maiores significações no universo sertanejo e se direciona até hoje a um público específico que a reconhece não apenas como uma distração, mas sim como parte integrante de suas experiências de vida. Nessa perspectiva, ela se distancia de sua variante moderna, de expressão urbana e tem outra finalidade, que não só o mercado, mas antes de tudo, um vínculo com o seu ouvinte. A nova música sertaneja é representante de uma falsa idealização ao mundo rural, que contribui, segundo Alem com:

[...] com uma nova ruralidade ultrapassa significações originais, singularidades do mundo rural, quando invade as cidades, seja através do vasto comércio ambulante das calçadas e das lojas populares, seja nas butiques e griffes de prestígio encontradas nos grandes shoppings urbanos. Também no circuito do lazer e do turismo urbanos, na vida das festas, boates e danceterias, nos clubes, nos motéis, a configuração caipira/country reelaborou o ruralismo, principalmente nas cidades do interior, mas representou também, durante algum tempo, uma verdadeira “febre” nas capitais.¹⁸

¹⁶ CHARTIER, Roger. **Formas e Sentido**: cultura escrita: entre distinção e apropriação. Campinas/SP: Cia. das Letras, 2003.

¹⁷ SANTOS, Elizete Inácio dos. **Música Caipira e Música Sertaneja**: classificações e discursos sobre autenticidades na perspectiva de críticos e artistas. 110 f. Mestrado. (Dissertação). Rio de Janeiro: UFRJ, IFCS, PPGSA, 2005.

¹⁸ ALEM, João Marcos. Identidade, Ruralidade e Indústria Cultural. In: **1ª Reunião Especial da SBPC. O cerrado e o século XXI**. Uberlândia: 1994, p.1

Pacelli, no campo da análise do discurso, indaga sobre as distinções entre a música caipira e a música sertaneja moderna em nível textual. De acordo com suas constatações sobre as diferenças temáticas, o autor relata que essas duas músicas não se apresentam como variantes de um mesmo gênero musical. Esse autor salienta que essas duas modalidades de música são norteadas por universos e públicos distintos, o que acirra mais ainda suas diferenças. Com isso, ele chega a essa distinção entre música caipira e música sertaneja moderna (o que chamou de música sertaneja urbana) a partir da comparação entre as suas temáticas e o universo que as rodeiam. Para ele:

[...] A música sertaneja urbana privilegiando quase exclusivamente o tema da desilusão amorosa, não necessita de um universo de referencial complexo e plural como encontramos na música sertaneja caipira. Limita-se quase sempre à expressão sentimental e à súplica amorosa, a descrição de estados de alma subjetivos e íntimos ou, como é o caso mais freqüentes, ao diálogo, amoroso e confidente a pessoa amada. É justamente a dominância narrativa da música sertaneja caipira, cujo comportamento delocutivo é a expressão maior, que faz surgir um universo de descrições de situações, de seres, de elementos e de espaços relevantes do mundo sertanejo original. [...] a música sertaneja urbana não daria nada ao sertanejo típico, não faria nenhuma alusão real ao seu universo original, não teria nenhum compromisso com suas raízes fundamentais e tampouco com sua ética moral. A música sertaneja urbana não firmaria com a instância de recepção ideal sertaneja nenhum contrato de comunicação por não respeitar os parâmetros originais da música sertaneja raiz.¹⁹

Tal qual para Martins, um dos primeiros estudiosos marxistas a se debruçar sobre a música sertaneja no campo acadêmico, a distinção que se faz entre música caipira e sertaneja é bastante significativa. Para esse autor, a música caipira, por meio de seu registro em disco, define-se como produto do mercado discográfico, perdendo o caráter recreativo e de expressão cultural tão presente no cotidiano rural do trabalho ao festar. Para ele, essa música, a partir de sua urbanização e da sua modernização, perde suas características essenciais ao se tornar sertaneja, produto que se destina, antes de tudo, a versar sobre temas “estapafúrdios”, que agradam a um público de perfil alienado. Nessa perspectiva, Martins afirma que, seria uma espécie de produto

¹⁹ NEVES, Eugenio Pacelli da Costa. **Análise Construtiva do Discurso da Música Sertaneja: a música sertaneja caipira e a sua variante moderna.** 134 f. Mestrado. (Dissertação de Mestrado). Faculdade de Letras. Universidade Federal de Minas Gerais: jul./2002, p.91.

alienante, destinado ao consumidor passivo, que *representa, pois, um componente quase inesperado, da alienação do trabalhador de amplas regiões brasileiras*²⁰.

Esse discurso tem como pressuposto definir o papel da arte para a sociedade e mais ainda, não têm como pressuposto a circularidade cultural, a cultura popular em constante transformação e não de algo puro, intocável²¹. Para muitos autores, essa música sertaneja não se preocupa em expressar em sua poética musical uma análise em torno das questões políticas e sociais que afligem a sociedade. Esse seria o papel das produções artísticas, ou pelo menos da música de protesto, expressiva, por exemplo, contra os sobressaltos da ditadura militar no Brasil. Para esse tipo de análise, a música sertaneja como uma arte, foge do papel esclarecedor, das quais as expressões artísticas deveriam se encarregar²². A música sertaneja moderna, de acordo com esse discurso, se mostra descompromissada com as questões sociais, incitando, com sua pobreza poética e musical, a massificação de consumidores incultos e alienados. Essa música é, de acordo com Martins, produzida e consumida tendo em vista um outro universo não mais relacionado às simbologias do campo, e sobremaneira à temática saudosista. Ela se apresentava com outra finalidade, separada dos rituais que a acompanhava como a dança, por exemplo. Martins afirma que:

[...] A música sertaneja diferencia-se da música caipira a começar porque o referencial da sua elaboração não é realidade do mesmo tipo daquela, constituída da relação direta e integral entre as pessoas que compõem o universo desta última. Em segundo lugar, porque a música

²⁰ MARTINS, José de Souza. Música Sertaneja: a dissimulação na linguagem dos humilhados. In: **Capitalismo e Tradicionalismo**. São Paulo: Pioneira, 1975, p. 146.

²¹ MACHADO, Maria Clara Tomaz; Patriota, Rosângela. História e Historiografias: perspectivas contemporâneas de investigação. Uberlândia: Edufu, 2003.

²² Por muito tempo a música sertaneja foi classificada como alienante principalmente, após a sua inserção no mercado discográfico como produto da cultura de massa. A sua tessitura musical (poesia e harmonia) era designada como pobre que, quando não focalizava o cotidiano caipira, versava sobre temas urbanos, com exaltação romântica, considerado tema ridículo e sem postura crítica. O que muitos desses discursos pejorativos desconsideraram, por muito tempo, é que alguns intérpretes e compositores desse gênero também se debruçaram sobre questões sociais e políticas que afligem a sociedade de uma determinada época. É o caso, por exemplo, da dupla sertaneja Alvarenga e Ranchinho que foi *presa diversas vezes por cantar músicas do seu repertório, criticando os desmandos autoritários do presidente Getúlio Vargas* (Caldas, 2005, p.5). E essa crítica não ficou restrita aos momentos mais conturbados da ditadura militar. Atualmente vemos também essa mesma postura no repertório da dupla mineira João Mulato e Cassiano, que se destaca tanto pela permanência da estética das duplas caipiras da década de 1950, hoje já quase esquecida, quanto por uma poética bem elaborada, tratando também de questões sociais e políticas do Brasil, a qual é acompanhada por um instrumento típico da música sertaneja: a viola.

caipira é meio, enquanto que a música sertaneja é fim em si mesmo, destinada ao consumo ou inserida no mercado de consumo. Neste caso, a música não medeia as relações sociais em sua qualidade de música, mas na sua qualidade de mercadoria. Do que decorre que as relações sociais nas quais a música sertaneja se insere não são relações caracteristicamente derivadas da mediação da música, mas a música é um dos produtos de certo tipo de relação social, a relação mercantilizada. Em outros termos, a música sertaneja é diversa da música caipira porque circula revestida da forma de valor de troca, sendo esta a sua dimensão fundamental.²³

Discordamos, em parte, de Martins, porque não é pelo fato de que uma música se torne uma mercadoria a ser adquirida para o consumo que ela deixa, implicitamente, de ter um significado para o ouvinte, na vertente mesmo da recepção. Não podemos aceitar a idéia de que vale mais que tudo a função da música. Se assim fosse, as antigas “modas raiz”, inclusive de domínio público, não estariam sendo regravadas por duplas atuais. Se existe um mercado consumidor é de se presumir também um significado para quem as adquire. Vale aqui ponderar sobre o que move o fã, o ouvinte e não deduzir perda da qualidade musical e poética quando a música se insere no âmbito da indústria cultural. Afinal de contas a cultura popular é móvel e fluida e parte integrante de um processo histórico-social em transformação. Cabe questionar sim qualidade do produto, o que é descartável, o que permanece e porque permanece.

À música sertaneja moderna foram atribuídos adjetivos negativos na tentativa de qualificá-la como um lixo da Indústria Cultural. Para muitos, a vertente moderna da música sertaneja se direciona ao público alienado das classes subalternas que, num processo de dominação, consome, sem fazer uso das táticas de apropriação e (re)apropriação, desses produtos que, de uma forma ou de outra, se conserva sob o domínio das elites²⁴. Com isso, todo o tipo de crítica foi tecida a essa música. Críticas às vezes muito ferrenhas ao se tratar da variabilidade musical e da riqueza textual da música sertaneja. Devido a esses pré-conceitos a essa música, ficou, por muito tempo, circunscrita a um determinado público, e só veio a cair no gosto da crítica musical e das classes mais abastadas da sociedade com a chegada dos *novos caipiras* na década de

²³ Ibidem, p. 113

²⁴ BONADIO, Geraldo; SAVIOLLI Ivone de Lourdes. Música sertaneja e classes subalternas. In: MELO, José Marques de (org.). **Comunicação e Classes Subalternas**. São Paulo: Cortez, Editora, p.95-104, 1980.

1980. “Resgatando” os valores e a beleza da chamada música caipira, foi que muitos artistas, tais como Renato Teixeira, Almir Sater, Pena Branca e Xavantinho, Paçoca, Helena Meireles, Roberto Corrêa, Tetê Espindola e outros, apareceram²⁵. Era basicamente uma forma de não deixar se perder a singeleza da música caipira, para eles considerada raiz e essência da cultura popular brasileira. Seria uma forma de preservá-la como um bem cultural e simbólico em meio à degradação do gênero sertanejo, devido às influências de estilos internacionais, tais como o country musical²⁶. Numa tentativa de não deixar esvaír o seu sentido de prática cultural, o movimento dos novos caipiras via na apropriação da música regional pela mídia, a construção e consolidação de uma *rede simbólica da ruralidade*.²⁷

A criação de uma rede simbólica da ruralidade redimensionou nos anos de 1970 e 1980 o valor atribuído ao universo rural. Em relação a isso, a música sertaneja ganhou um lugar de destaque na indústria discográfica, que enxergou nesse gênero um grande nicho de mercado. Dessa forma, ela se consagrou, nesse período, como um produto da cultura de massa, incitada pelo crescente mercado fonográfico. Assim, a música sertaneja moderna foi (re)significada e (re)apropriada de acordo com os novos padrões de consumo da época, em que os valores do mundo sertanejo foram sendo incorporados ao mundo moderno sobre outra ótica. Em relação à construção de uma rede simbólica da ruralidade

Em relação a essas reflexões sobre a cisão entre a música caipira e sertaneja após a modernização desse gênero, o que realmente nos interessa nesses discursos é a

²⁵ Vale a pena dizer que essa música raiz retorna especialmente quando Elis Regina grava *Romaria*, de Renato Teixeira, criando um nicho de mercado para uma classe média intelectualizada.

²⁶ ALEM, João Marcos. **Caipira Country**: a nova ruralidade brasileira. Tese. (Doutorado em História). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade São Paulo, São Paulo: 1996.

²⁷ Alem nos alerta: “Exposições e feiras rurais, festas, rodeios, shows, festivais de música, eventos esportivos, rituais cívicos, religiosos e outros eventos envolvendo grandes públicos expandiram certas práticas, representações e o consumo de símbolos do mundo rural em diversos espaços sociais, contando com o esforço de programas de rádio e televisão, da indústria fonográfica, de revistas, suplementos jornalísticos e da produção publicitária. Formou-se uma verdadeira rede simbólica da ruralidade, entendida como a combinação dos meios de produção e dos veículos da indústria cultural com as práticas rituais e as representações socialmente compartilhadas nos eventos mencionados. Esta rede apresenta-se reiterada, também, pelas *griffes* do vestuário, pelo consumo de objetos de arte e de peças do artesanato rural, pela decoração rústica dos mais diversos ambientes sociais como residências, lojas, restaurantes, boates, clubes, hotéis, pavilhões de eventos públicos e outros. A ruralidade não se situa mais unicamente no campo”. Cf. ALEM, João Marcos. *Identidade, Ruralidade e Indústria Simbólica*. In: **1ª Reunião Especial da SBPC. O cerrado e o século XXI**. Uberlândia: 1994, p.1.

separação entre essas duas modalidades de música regional no campo poético. Nesse viés, não é de nosso interesse no momento traçar um limite preciso entre música caipira e música sertaneja. Ao invés disso, é preciso enxergar toda essa transformação musical e textual como um processo histórico que revela a dinamicidade e capacidade de (re)elaboração constante desse gênero. Nessa perspectiva, é compreensível que após a modernização e urbanização dessa música os vínculos com a música caipira se distanciaram e, com isso, a estrutura musical e textual padrão se desdobraram na formação de uma variante moderna para essa música, denominada, por muitos artistas, pesquisadores e apreciadores do gênero, de música sertaneja. Para Sanches Júnior, esse movimento de transformação da música caipira promulgou:

[...] um processo de reordenação simbólica dos valores acabaram transformando sensivelmente a música caipira, principalmente, a partir do momento em que esta se associou à indústria cultural, quando o seu enfoque passou a se preocupar com novas temáticas como o saudosismo e o anti-urbanismo.²⁸

Ainda que essa discussão seja produtiva no campo da musicologia, o nosso interesse pelo contraste ente música sertaneja e caipira situa-se no nível poético, na análise textual dessa música. Todavia, no campo dos estudos relacionados à música sertaneja as análises de muitos pesquisadores estiveram voltadas a fazer a distinção poética e musical entre música sertaneja e música caipira. Muitos desses estudos, alguns analisados aqui, atentaram para um debate incansável sobre tal distinção, alertando, antes de tudo, para os rompimentos, (in)transposições entre o mundo da música sertaneja e o da música caipira. esses trabalhos, chamam a atenção para o rompimento com o universo simbólico rural, expresso na poética raiz, que foi gradativamente abolida pela sertaneja moderna²⁹ transfigurando as experiências do campo em produto.³⁰

Entendermos que essas mudanças não inviabiliza reconhecer as influências musicais e poéticas que poderiam surgir e se mesclar. Certamente, sofrera modificações

²⁸ SANCHES JÚNIOR, Nelson Martins. Ponteio da cidade: música sertaneja e identidade social. In: **Pós-História: Revista de pós-graduação em História**. Assis: v.6 – 1998 – Universidade Estadual Paulista, p.231.

²⁹ ALEM, João Marcos, 1994, op. cit.

³⁰ BORDIEU, Pierre. O Mercado de Bens Simbólicos. In: **A Economia das Trocas Simbólicas**. São Paulo: Perspectivas, 2005, p.98-181

decisivas, algumas aceitas, outras renegadas, de acordo com os interesses de quem a produzia e ouvia. Aqui, é importante avaliar a música sertaneja em sua dinamicidade no tempo, podendo ser (re)significada, (re)interpretada. Neste caso, é difícil pensar em uma cultura pura, original. Tal qual para Canclini, consideramos que ela sofre influências substanciais, as quais possibilitam remodelar e se recriar, trazendo, assim, um novo sentido para quem dela compartilha. Ela pode se mesclar à outras experiências, que não necessariamente se encarregam de destruir o seu significado³¹. No caso da música sertaneja, ela não é irredutível à mudanças. Elas acontecem e se desdobram historicamente com outros fins e para atingir também outros públicos. Perceber que as influências musicais de outros estilos se incorporam à música sertaneja é reconhecer que isto ocorre num processo de hibridação que, para Canclini:

[...] São processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas. Cabe esclarecer que as estruturas chamadas discretas foram resultados de hibridações razão pela qual não podem ser consideradas fontes puras.³²

Tendo em vista todo esse debate teórico sobre a transformação da música caipira trilhamos os nossos caminhos teórico-metodológicos a fim de tecermos algumas considerações a respeito da poética nostálgica da música sertaneja e como ela se (re)significa para o caipira na cidade. Esses diálogos pretendem definir as diferenças entre a música caipira e sertaneja pós o período de desenvolvimentismo, o que centrou os debates acadêmicos em torno dessa questão. A preocupação até então era delimitar os gêneros. No caminho inverso nos direcionamos para outros olhares, mais especificamente do que é residual na música sertaneja e qual o sentido das apropriações das experiências e práticas sócio-culturais de um passado rural, dos seus valores simbólicos representados na música sertaneja. Seria uma forma de refletirmos sobre os significados que levaram a variante moderna da música caipira a “conservar” certos aspectos da música caipira em sua poética, especialmente quando a temática expressa os valores atribuídos ao mundo rural, ao trabalho, as festas, a natureza e ao cotidiano

³¹ CANCLINI, Nestor. **Culturas Híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 2003.

³² Ibidem, p. 19.

caipira. Nesse sentido, é interessante refletirmos sobre o sentido desta poética, que se revela nostálgica, a partir do conceito de *residual*, de Raymond Williams, por meio do qual nos orientamos para analisar a poética saudosista de José Fortuna.

[...] Por ‘residual’ quiero significar algo diferente a lo ‘arcaico’ aunque em la practica son amenudo muy dificiles de distinguir. [...] Yo denominaria ‘arcaico’ a lo que se reconoce plenamente como um elemento del pasado para ser observado, para ser examinado o incluso ocasionalmente para ser conscientemente ‘revivido’ de un modo deliberadamente especializado. Lo que pretendo significar por ‘residual’ es muy diferente. Lo residual, por definición, ha sido formado efectivamente en el pasado, pero todavia se halla en actividad dentro del proceso cultural; no solo – y a menudo ni eso – como un elemento del pasado, sino com un efectivo elemento del presente.³³

Partindo deste conceito foi que pudemos entender que certos *resíduos* da música sertaneja, designada raiz/caipira, podem ser encontrados em sua vertente moderna. Neste caso, as posturas teórico-metodológicas da musicologia podem estabelecer uma análise mais profunda sobre a tessitura poético-musical deste gênero, a fim de reconhecer estes elementos na música sertaneja moderna. Para nós historiadores, tal categoria de análise é muito valiosa e, nesse sentido, a própria poética, pode ser encarada como fonte histórica.

Referências Bibliográficas:

ALEM, João Marcos. **Caipira Country**: a nova ruralidade brasileira. Tese. (Doutorado em História). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade São Paulo, São Paulo: 1996.

_____. Identidade, Ruralidade e Indústria Simbólica. In: **1ª Reunião Especial da SBPC. O cerrado e o século XXI**. Uberlândia: 1994, p.1.

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2001.

BONADIO, Geraldo; SAVIOLLI Ivone de Lourdes. Música sertaneja e classes subalternas. In: MELO, José Marques de (org.). **Comunicação e Classes Subalternas**. São Paulo: Cortez, Editora, p.95-104, 1980.

³³ WILLIAN, Raymond. **Marxismo y Literatura**. Barcelona: Ediciones Península, 1980, p.140.

BORDIEU, Pierre. O Mercado de Bens Simbólicos. In: **A Economia das Trocas Simbólicas**. São Paulo: Perspectivas, 2005, p.98-181.

CALDAS, Waldenyr. Revendo a música sertaneja. **Revista USP**. São Paulo: USP, nº 64, dez/fev. 2004/2005, p. 58-67.

CANCLINI, Nestor. **Culturas Híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 2003.

CHARTIER, Roger. **Formas e Sentido**: cultura escrita: entre distinção e apropriação. Campinas/SP: Cia. das Letras, 2003.

MACHADO, Maria Clara Tomaz; Patriota, Rosangela. História e Historiografias: perspectivas contemporâneas de investigação. Uberlândia: Edufu, 2003.

MARTINS, José de Souza. Música Sertaneja: a dissimulação na linguagem dos humilhados. In: **Capitalismo e Tradicionalismo**. São Paulo: Pioneira, 1975, p. 146.

MORELI, Rita. **Indústria Fonográfica**: um estudo antropológico. Campinas: Editora da Unicamp, 1991.

NEPOMUCENO, Rosa. **Música caipira**: da roça ao rodeio. São Paulo: Editora 34, 1999, p. 198.

NEVES, Eugenio Pacelli da Costa. **Análise Construtiva do Discurso da Música Sertaneja**: a música sertaneja caipira e a sua variante moderna. 134 f. Mestrado. (Dissertação de Mestrado). Faculdade de Letras. Universidade Federal de Minas Gerais: jul./2002, p.91.

OLIVEIRA, Allan de Paula. **Migulim foi pra cidade ser cantador**: uma antropologia da música sertaneja. 352 f. Tese. (doutorado em Antropologia Social). Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2009.

PEREIRA, Odirlei Dias. **No rádio e nas telas**: o rural da música sertaneja de sucesso e sua versão cinematográfica. 2008. 261 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista, Marília: 2008, p.132.

SANCHES JÚNIOR, Nelson Martins. Ponteio da cidade: música sertaneja e identidade social. In: **Pós-História: Revista de pós-graduação em História**. Assis: v.6 – 1998 – Universidade Estadual Paulista, p.231.

SANTOS, Elizete Inácio dos. **Música Caipira e Música Sertaneja**: classificações e discursos sobre autenticidades na perspectiva de críticos e artistas. 110 f. Mestrado. (Dissertação). Rio de Janeiro: UFRJ, IFCS, PPGSA, 2005.

ULHÔA, Martha Tupinambá. Música Sertaneja em Uberlândia na década de 1990. **Revista Artcultura**. Uberlândia: Edufu, nº 9, 2004, p. 60.

VICENTE, Eduardo. **Música e disco no Brasil**: a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90. 320 f. tese. (Doutorado em Ciências Sociais). Universidade de São Paulo. São Paulo, 2002.

WILLIAN, Raymond. **Marxismo y Literatura**. Barcelona: Ediciones Península, 1980, p.140.

ZAN, Roberto. Da roça a Nashville: estudo sobre a nova música sertaneja. **Rua**, n. 1, Unicamp, 1995, p.3.

BONADIO, Geraldo; SAVIOLLI Ivone de Lourdes. Música sertaneja e classes subalternas. In: MELO, José Marques de (org.). **Comunicação e Classes Subalternas**. São Paulo: Cortez, Editora, p.95-104, 1980.