

**INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E
TECNOLOGIA DE SÃO PAULO**

CAMPUS SÃO PAULO PIRITUBA

**CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO *LATO SENSU*
ESPECIALIZAÇÃO EM HUMANIDADES — EDUCAÇÃO, POLÍTICA E
SOCIEDADE**

MARIO CABRAL DE ALMEIDA

**O PROCESSO DE TRANSFORMAÇÃO DA MÚSICA CAIPIRA
PARA MÚSICA SERTANEJA: TRADIÇÃO E MODERNIZAÇÃO**

**SÃO PAULO
2022**

MARIO CABRAL DE ALMEIDA

O Processo de transformação da Música Caipira para Música Sertaneja:
Tradição e Modernização

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Instituto Federal de
Educação, Ciência e Tecnologia de São
Paulo (IFSP), Campus São Palo Pirituba,
como requisito parcial para obtenção do
título de Especialista em Humanidades.

Orientador: Prof. Dr. Vagner Luís da Silva

São Paulo
2022

Ficha catalográfica preparada pela Coordenadoria de Biblioteca
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo
Câmpus São Paulo Pirituba

Almeida, Mario Cabral de

A446p O processo de transformação da música caipira para música sertaneja:
tradição e modernização / Mario Cabral de Almeida. – São Paulo, 2022.
33 f.

Orientador: Prof. Dr. Vagner Luís da Silva
Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em
Humanidades, Educação, Política e Sociedade) - Instituto Federal de
Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo, Câmpus São Paulo
Pirituba.

1. Música caipira. 2. Música sertaneja. 3. Música tradicional. 4.
Modernização. I. Silva, Vagner Luís da. II. Título.

Na qualidade de titular dos direitos autorais, em consonância com a Lei de direitos autorais nº 9.610/98, autorizo a publicação livre e gratuita desse trabalho no Repositório Institucional do IFSP ou em outro meio eletrônico da instituição, sem qualquer ressarcimento dos direitos autorais para leitura, impressão e/ou download em meio eletrônico para fins de divulgação intelectual, desde que citada a fonte.

MARIO CABRAL DE ALMEIDA

**O Processo de transformação da Música Caipira para Música Sertaneja:
Tradição e Modernização**

Banca examinadora:

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento _____ Assinatura _____

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais Seu Joventino e Dona Erotildes, pela vida e por tudo!

Agradeço também a Ivan Vilela, violeiro e professor universitário que muito me ensinou sobre o que é o “Caipira” e o enraizamento desta Cultura. E ao professor Alberto Ikeda, grande mestre de cultura popular e exímio pesquisador, que colaborou também para o entendimento dessa metamorfose da Música Caipira para a Música Sertaneja sob a ótica da Etnomusicologia.

Agradeço muito ao corpo docente da Especialização e Humanidades: Educação, Política e Sociedade do IFSP - Campus Pirituba, cujo cabedal de conhecimento colaborou para a finalização desse Trabalho de Conclusão de Curso, com diversos saberes e trabalhando diversas áreas do conhecimento nas Humanidades.

Agradeço ao professor de Artes, da Rede Estadual de Ensino do Estado de São Paulo, Gustavo Santos Barboza, pela grande ajuda na formatação desta monografia nos padrões acadêmicos.

E um agradecimento especial ao professor Dr. Vagner Luís da Silva, que acolheu essa pesquisa e se propôs a orientar esse trabalho. Grato pela atenção e paciência com o orientando!

Epígrafe em Poesia de Cordel:

*Quero ao povo dizer
O que essa pesquisa almeja
De mostrar a diferença
Da Música Caipira para a Sertaneja
E mais atenção à Cultura Popular
É isso que o autor enseja!*

*Como a Música Sertaneja
Num fenômeno se transformou
Mostrando a metamorfose
Que esse estilo passou
Lembrando da matriz Caipira
Onde tudo começou.*

(Mario Cabral, 09/04/2022)

DEDICATÓRIA

Dedico esta pesquisa a todos os amantes da Viola Caipira e aos fãs desse estilo musical. E também aos pesquisadores dessa temática no âmbito acadêmico e à sua produção bibliográfica acerca desse campo musical, que muito contribui para gerar mais atenção e estudos de culturas populares nas Universidades. Produção intelectual esta que muito corroborou na feitura desta monografia que almeja, também, ser mais uma contribuição bibliográfica referente à nossa Música Popular, com enfoque na musicalidade dos “rincões rurais” de onde se origina esse espectro da dita Cultura Caipira, até sua assimilação nos meios urbanos se transformando em Sertaneja. Abaixo, seguem algumas estrofes de músicas que simbolizam o intuito deste trabalho:

Representando São Paulo este pagode é o recado

As músicas dos estrangeiros quer invadir nosso mercado

Vamos fazer uma guerra, cada violeiro é um soldado

Nossa viola é a carabina e nosso peito é um trem blindado

A viola e o violeiro é que não pode ser derrotado

(Música: *A Viola e o Violeiro*. Compositores: Lourival Dos Santos / Tião Carreiro, com Tião Carreiro e Carreirinho. No LP *Meu Carro é Minha Viola*, da Gravadora Chantecler, 1962).

Viola cabocla seu timbre não falha

Criada no mato como a samambaia

Veio pra cidade de chapéu de palha

Mostrou seu valor vencendo a batalha

Voltou pro sertão trazendo a medalha!

(Música: *Viola Cabocla*, toada de Tônico e Tinoco, gravada por vários artistas. Dentre tantos, pela dupla: Tião Carreiro e Pardinho, no LP *Viola Cabocla*, da Gravadora Continental, 1973).

RESUMO

O objetivo desta pesquisa foi analisar as duas nomenclaturas (Caipira e Sertaneja), que são usadas comumente para designar o gênero musical de origens rurais e também o que cada um desses termos incute em significados e sobre o debate de “autenticidade” e mudanças estilísticas e musicais que naturalmente advêm nessa transformação. Percebidas num recorte temporal entre o fim dos anos 60, passando pela década de 80 até os nossos dias com o surgimento do “Sertanejo Universitário”. E, para tal, nos respaldamos em uma bibliografia que trata do tema, em especial com base nos livros: *Capitalismo e Tradicionalismo* (1975), de José de Souza Martins, *Viola Caipira ou Sertaneja?* (1984), de João Luís Ferrete, *Acorde na Aurora - Música sertaneja e Indústria cultural* (1977), de Waldenyr Caldas e mais as contribuições de Antonio Candido sobre o que é o Caipira (social, cultural e historicamente falando), da jornalista Rosa Nepomuceno, do historiador Romildo Sant’anna e do pesquisador Gustavo Alonso, que abordam em suas análises e trabalhos este assunto. O intento desta pesquisa é levar o público a compreender melhor estas diferenças musicais, de forma a entender como o mercado fonográfico e a modernização do campo estão relacionados à esta metamorfose, no tocante ao estilo musical e novos hábitos e costumes do “Caipira” que passam a ser “Sertanejo”.

PALAVRAS-CHAVE: Música Caipira, Música Sertaneja, Raiz, Modernização.

ABSTRACT

The objective of this research has been to analyze two nomenclatures (Caipira and Sertanejo), which are commonly used to designate the musical genre of rural origins and also, what each one of these terms instills in meanings and about the "authenticity" debate and stylistic and musical changes that naturally come from this transformation. Perceived in a time frame between the end of the 60's, through the 80's until today, with the emergence of "Sertanejo Universitário". And to do so, we are supported by a bibliography that deals in detail with the theme, especially based on the books: *Capitalismo e Tradicionalismo* (1975), by José de Souza Martins, *Música Caipira ou Sertaneja?* (1984), by João Luís Ferrete, *Acorde na Aurora - Música Sertaneja e Indústria Cultural* (1977), by Waldenir Caldas and also, the contributions by Antonio Candido on what is the Caipira (socially, culturally and historically speaking), by the journalist Rosa Nepomuceno, the historian Romildo Sant'anna and the researcher Gustavo Alonso, who approaches this subject in their analyses and works. The intent of this research aims to lead the public to better understand these musical differences, in order to understand how the phonographic market and the modernization of the countryside are related to this metamorphosis in terms of musical style, new habits and customs of the "Caipira" who has become "Sertanejo".

KEYWORDS: Caipira Music, Country Music, Roots, Modernization.

SUMÁRIO:

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO I - O caipira e seu contexto sociocultural	16
CAPÍTULO II - A diferença entre Música Caipira e Sertaneja	19
II.1- O que é essa Música Caipira?	21
II.2- A metamorfose em Sertaneja	22
II.3 - Nem Caipira nem Sertaneja, agora é Universitário	25
CONSIDERAÇÕES FINAIS	31
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	32

INTRODUÇÃO

Após a consolidação da distinção entre caipiras e sertanejos no cenário cultural brasileiro criou-se certa ideia de que o que distinguia um do outro seria, além da instrumentação e roupas, a temática. Os caipiras falariam de assuntos “nobres”, da terra, da boiada, das relações sociais do campo, das desigualdades, da natureza; os sertanejos cantariam apenas o amor, sobretudo as relações amorosas mal acabadas e melodramáticas. Esta polarização serve mais para demarcar distinções no campo cultural da música rural do que de fato corresponde objetivamente à realidade concreta. Artistas de ambos os lados da “fronteira” estética gravaram os dois tipos de música (ALONSO, 2012, p. 450).

Com base nessa afirmativa, buscamos neste trabalho trazer uma explicação detalhada sobre a diferença entre os termos *Música Caipira* e *Música Sertaneja* para o debate acadêmico e sobre quando, de fato, ocorreu essa diferenciação no âmbito musical.

O intuito desta pesquisa é mostrar como se transformou a *Música Caipira* no Brasil e como temas urbanos e ligados a uma lógica de consumo penetraram nesse universo. Temas bem distintos das músicas caipiras anteriores (podemos aqui afirmar com segurança, anteriores à década de 70), que foram se incorporando ao gênero até se transformarem na *Música Sertaneja* que conhecemos hoje, frisando a relevância de se estudar as especificidades que existem no cerne de cada um dos estilos aqui abordados (Caipira e Sertanejo), para compreendermos mudanças sociais e reconfigurações de antigas tradições rurais, cuja música, oriunda desse contexto, também passou por metamorfoses.

Esse trabalho, trata estritamente da análise de bibliografia sobre *Música Caipira* e *Música Sertaneja*, sem pretensões de apontar algo novo para esse debate. Portanto, todo o resultado desta empreitada foi um alinhavo de trabalhos acadêmicos já consagrados e a exposição de pontos de vista defendidos por vários autores. O que procuramos aqui foi fazer um debate bibliográfico acerca da temática da música popular originária da região que denominamos hoje de “Paulistânia”¹, que abrange todo o espectro de onde originou-se a *Música Caipira* e posteriormente a *Música Sertaneja*. Revisitar as obras e os argumentos dos autores desse campo de pesquisa, deixa explícito um apreço pessoal acerca do tema, e também uma inquietação referente aos poucos estudos, na atualidade, sobre o assunto.

¹ Para designar a região de ocorrência da cultura Caipira, o historiador Alfredo Ellis Júnior (1896-1974), cunhou o termo “Paulistânia”. O termo ficou conhecido na obra de 1964, *Os Parceiros do Rio Bonito*, do sociólogo e crítico literário Antonio Candido (1918-2017), na qual faz um estudo profundo da gênese do caipira paulista, como fruto da miscigenação de bandeirantes e indígenas e uma minuciosa análise de hábitos e costumes destes, que moldaram a verve do Caipira. Ver: CANDIDO, 2010.

De maneira bem sintética, aquela que denominamos hoje de *Música Caipira* teve seu início nos primeiros anos do século XX, onde começou a se pensar nas mudanças socioculturais e musicais tanto da música ouvida pela elite, como na das camadas populares (ALMEIDA e MACIEL, 2011).

Entre os anos de 1910 e 1920 surgiu uma corrente na música brasileira que se baseava no folclore e nas lendas populares do país como fundamentos para a criação de uma música rebuscada e erudita, mas que fizesse alusão a temáticas folclóricas e populares. São exemplos de músicos dessa vertente: Heitor Villa-Lobos (1887-1959), Marcelo Tupinambá (1889-1953) e, no campo literário, podemos citar Catulo da Paixão Cearense (1863-1946) e Monteiro Lobato (1882-1948), só para ilustrar. Outra corrente, porém, era bem mais popular, essa formada pelos caipiras oriundos de homens brancos miscigenados com indígenas e negros, desde o tempo da escravidão, que trabalhavam na labuta do campo. Essa gente dos interiores é que criava suas *modas* para narrar histórias e o cotidiano de suas vidas. Essa música é a que sempre ficou no lugar do folclore, do tradicional, relegada aos sertões e distante do cenário cultural vigente no período, só tendo destaque após a investida pioneira do pesquisador, contista e folclorista Cornélio Pires (1884-1958), que fez as primeiras gravações de músicas caipiras no Brasil no ano de 1929, abrindo o caminho para esse nicho musical na cultura e no mercado fonográfico brasileiro.

Porém, até chegar ao êxito por intermédio de Cornélio Pires, a Música Caipira ou quaisquer alusões ao universo do homem do campo, sofreu muito preconceito e desprezo por parte da sociedade brasileira. Sobretudo entre os anos 1920 e 1930, cuja ideia do Caipira era ligada ao atraso, à uma tradição de herança retrógrada e tudo que era ligado à Música Clássica, era vinculado ao progresso, à modernidade e ao desenvolvimento (ALMEIDA e MACIEL, 2011). Para a elite e os espaços culturais de fruição, era tido como algo bom, “a boa música”. Pires foi o principal agente nessa empreitada, muito importante para a inserção da Música Caipira no disco, no Rádio e para os primórdios da futura Música Popular Brasileira². Abriu caminho para, posteriormente, a inserção do universo caipira na Televisão³.

² É importante salientar que a nomenclatura Música Popular Brasileira (MPB) só foi cunhada na década de 60. Colocamos o termo aqui no sentido de mostrar o quão diverso é o universo musical brasileiro e que a Música Caipira e/ou Sertaneja são gêneros desse grande espectro artístico.

³ Para um estudo mais denso a respeito das manifestações da Cultura Caipira, ver: MARTINS (1975, pp. 103-

O ano de 1929 foi o marco principal na valorização e inserção da Música Caipira nos centros urbanos. Mais uma vez, recorremos a Cornélio Pires, que além de publicar obras literárias como *Patacoadas* (1926), *Meu Samburá* (1928), contos e causos caipiras, pagou do próprio bolso a gravação dos primeiros discos de uma série de selo próprio, que trazia muitos artistas caipiras para gravarem seus trabalhos. Salientando o grande desprezo e desdém das gravadoras em relação a esse projeto.

A única gravadora que aceitou a prensagem dos primeiros discos de Música Caipira foi a Columbia em São Paulo. E, superando as expectativas da mesma, os discos foram vendidos rapidamente e várias outras prensagens tiveram que ser encomendadas para dar conta da grande demanda pelo público. Cornélio Pires⁴ surge, nesse ínterim, como grande empreendedor e divulgador da música regional paulista e se torna um pioneiro na questão de selos independentes e na produção fonográfica do Brasil (ALMEIDA e MACIEL, 2011).

Na esteira do pioneirismo de Cornélio Pires, surgem também em vários pontos do país artistas populares de tradições rurais, como por exemplo: *Pedro Raimundo* (1906-1973), catarinense de Imaruí, que fez sua carreira no Rio Grande do Sul, em Porto Alegre, trazendo a cultura e a indumentária do *gaúcho*, com músicas de temáticas regionais. Em São Paulo, Ariovaldo Pires, o *Capitão Furtado* (1907-1979), trabalhava na gravadora Columbia, que também colocou suas composições caipiras em evidência, como *Coração* (1936), interpretada por Marcelo Tupinambá (1889-1953). E, ainda, Osvaldo Rielli, o *Rielinho* (1917-2019), sanfoneiro e radialista, personagem que também contribuiu muito para o fomento da Música Caipira no mercado fonográfico.

No período da década de 30, vários artistas trazidos por Pires, como por exemplo: Caçula e Mariano (respectivamente, 1906-1974 e 1908-1981), Manoel Rodrigues Lourenço e Olegário José de Godoy, a dupla *Mandi e Sorocabinha* (respectivamente, 1901-1987 e 1895-1995), violeiros, os irmãos João Salvador Perez e José Perez, os futuros *Tonico e Tinoco* (respectivamente, 1917-1994 e 1920-2014), o cantor romântico Roque Ricciardi, o

128) e CANDIDO (1975, pp. 47-79).

⁴ Para o sociólogo José de Souza Martins, Cornélio Pires foi o criador da Música Sertaneja. Pois, na ótica de Martins, a adaptação de temas caipiras para o formato do disco e a natureza da tradição de duplas só com voz e viola reduz o universo da Música Caipira a um mero produto musical. Universo este que é coroado com liturgias católicas, festas populares, comilanças e danças. Portanto, na visão de Martins, a Música Sertaneja é muito mais anterior, pois, ela nasce com a transposição de tradições e musicalidade caipira para o formato do disco. Ela é uma música que se desenvolve na coletividade e na presença das pessoas que comungam desse universo. Ver: MARTINS (1975, pp. 103-128)

Paraguassu (1890-1976), o comediante e compositor Genésio Arruda (1898-1967), foram alguns dos artistas que popularizaram a Música Caipira na cidade grande por meio do Rádio e do disco⁵.

Para fins didáticos, a monografia está dividida em dois capítulos. O Capítulo I abordará o termo *Caipira* e os significados e implicações que este termo traz consigo. Tendo como mote fornecer uma introdução para o principal debate desta pesquisa, que consiste em esmiuçar a dita diferença entre Música Caipira e Sertaneja.

No Capítulo II, será trabalhado o debate existente na academia durante a década de 70, que mostra a metamorfose da Música Caipira em Música Sertaneja, com o advento da instrumentação eletrônica, estilos e vestimentas dos artistas e letras com temas urbanos e melodramáticos, que surgem nas letras e na música desses “novos caipiras”. Traremos o desenrolar dessa musicalidade na atualidade, que agora se intitula como “Sertanejo Universitário”. Mostrando que a música está sempre atrelada a um processo social e dinâmico, que acompanha o processo histórico e as transformações socioculturais. Portanto, sempre se ressignifica e torna-se algo novo, num processo contínuo.

⁵ Para um estudo mais detalhado a respeito dos primeiros artistas caipiras, ver: LOPES (1999).

CAPÍTULO I

O CAIPIRA E SEU CONTEXTO SOCIOCULTURAL

Para Antonio Candido, é negativa a proximidade da Cultura Caipira com uma economia global, cuja relação traria o fim certo para a cultura raiz em seus intrínsecos valores de cooperação, solidariedade e autonomia da própria produção de víveres, pondo o caipira em contato com uma economia de mercado que não condiz com seu modo de vida (CANDIDO, 1975).

A expansão do mercado capitalista não apenas força o caipira a multiplicar o esforço físico, mas tende a atrofiar as formas coletivas de organização do trabalho (mormente ajuda mútua), cortando as possibilidades de uma sociabilidade mais viva e uma cultura mais harmônica. Entregue cada vez mais a si mesmo, o trabalhador é projetado do âmbito comunitário para a esfera da influência da economia regional, individualizando-se. Condição de eficácia e, portanto, sobrevivência é a renúncia aos padrões anteriores e a aceitação plena do trabalho integral, isto é, trabalho com exclusão das atividades outrora florescentes e necessárias à integração adequada. Quem não faz assim deve abandonar o campo pela cidade, ou mergulhar nas etapas mais acentuadas de desorganização, que conduzem à anomia (CANDIDO, 1975, p. 169).

O autor mostra que os modos de vida e organização sociocultural do caipira estavam fadados ao desaparecimento com o advento da industrialização, modernização agrícola e a troca de eixo de uma economia de subsistência para uma economia de mercado, sendo bruscamente realocados num novo espaço geográfico e social (pela migração), experimentando discrepâncias culturais nos modos de ser, de se relacionarem enquanto indivíduos e até a perda de seus hábitos e costumes, fruto dessa desagregação. Esta visão negativa é, em parte, também explicada por Candido se fixar mais na figura do “parceiro”, modalidade dos caipiras que tem uma instável ligação com a terra, que está menos integrada na estrutura econômica e social do campo (CANDIDO, 1975, pp. 35-79).

Antonio Candido traça o perfil e características do caipira paulista. Nesse recorte, saleinta que o tipo caipira é encontrado na macro região que os pesquisadores denominam “Paulistânia”, originalmente a região de influência e circulação dos bandeirantes nos séculos XVI e XVII, abrangendo parte do sul da Bahia e os estados de Goiás, Minas Gerais, Mato Grosso, Mato Grosso do Sul, São Paulo e norte do Paraná. O autor enfatiza como se dão os processos de produção, de lavoura e como são os meios de vida desse tipo humano, suas relações sociais, relações do intercâmbio e o meio no qual vivem.

O caipira é fruto do cruzamento de bandeirantes e indígenas. Durante décadas de expedições e andanças pelos sertões do país, o bandeirante, como alçoz, tomou o nativo como escravo, como espólio de guerra. O caipira que nasce dessa mistura, se sedentariza, começa a formar as primeiras chácaras, sítios e pequenas plantações de subsistências, onde produzem tudo o necessário para sua vida: suas roupas, o algodão que é usado nas mesmas, seu gado, seu leite, sua carne e couro, suas plantações de milho, feijão, mandioca (hábitos puramente indígenas), surgindo daí as primeiras propriedades rurais, os minifúndios (CANDIDO, 1975, pp. 165 e 199).

Para designar os aspectos culturais, usa-se aqui *caipira*, que tem a vantagem de não ser ambíguo (exprimindo desde sempre um modo-de-ser, um tipo de vida, nunca um tipo racial), e a desvantagem de restringir-se quase apenas, pelo uso inveterado, à área de influência histórica paulista (CANDIDO, 1975, p.22)

Esse tipo de propriedade é caracterizado pelo equilíbrio entre a natureza que a cerca e a forma de plantio que funcionava na base de mutirões, esses mesmos mutirões que serviam para as construções das casas dos caipiras, para encontros, festejos e festas religiosas, sendo essa uma característica latente desse pequeno produtor: a coletividade. Com isso, surgem os povoados, vilas, bairros onde os membros de uma comunidade se reuniam para interações, trocas e comércio, em sua maioria pela barganha. Na qual, a ajuda e cooperação eram práticas constantes, reforçando que a coletividade e intercâmbios dos caipiras eram realizados no bairro⁶, nas vilas e povoações, independente de posições geográficas e distâncias. Sendo a interatividade dos indivíduos a maior marca dessa sociedade que surge dos minifúndios que se formam nessas regiões.

Cândido percebe um sentido de união dos caipiras e um agudo espírito de cooperação, com ausência de qualquer interesse comercial. Mas este é um estilo que sucumbe com a chegada dos primeiros fazendeiros ao interior e com o aumento das propriedades, nas quais se

⁶ A respeito do desaparecimento da Cultura Caipira, a socióloga Maria Isaura Pereira de Queiroz, traz a seguinte indagação em relação a visão de Antonio Candido: “Nossa intenção foi chamada por este problema: estaria realmente o pequeno proprietário condenado à desorganização socioeconômica, ou era possível um reerguimento? Este implicaria uma melhor adaptação ao mundo moderno, que o trabalho de Antonio Candido parecia indicar ser inviável?” (QUEIROZ, 1973, p. 64). Em seu livro *Bairros Rurais Paulista* (1973), Maria Isaura refuta a análise de Candido de que a civilização caipira tradicional estaria condenada a desaparecer no processo de urbanização do campo, não centralizando a definição do bairro rural só na relação de economia, ampliando a visão para novas possibilidades e adaptação desses bairros ao futuro, e que a sobrevivência do caipira se daria num ambiente de equilíbrio entre campo e cidade e não em conflito de ambos. E Candido afirma que os bairros rurais só se manteriam em características e essências tradicionais se mantivessem distância de relações com o grande latifúndio e fossem autônomos na terra e em sua produção, sendo este pressuposto que Candido desenvolve e defende como base de uma Reforma Agrária, defesa esta não vista na análise de Maria Isaura.

compra e se vende mão de obra habitualmente. O resultado é o fim do mutirão, da vida coletiva e a perda dos costumes mais corriqueiros, como pescar e caçar. Nesse contexto, o caipira passa de gestor de si e dos seus agregados, para tornar-se (alguns) capitalista, como fazendeiro abastado que domina os menos favorecidos. Enfim, tal mudança social desfigura o caráter do caipira de sociável e simples.

O autor, baseado nos estudos que fez em uma comunidade caipira no Município de Bofete-SP (antes chamava-se Rio Bonito), desenvolve uma hipótese de como reage à mudança, o caipira, que é remanescente de uma cultura rústica, em contato com a modernização e novas relações econômicas que fogem à sua lógica de cooperação e subsistência.

No ponto da subsistência, Candido vê dois aspectos inerentes ao caipira: o natural e o social, pois suas necessidades de alimentação, moradia, interação social, se dão pelo coletivo, dependem de vários componentes da comunidade para se realizarem, como no cultivo das roças, nas construções de suas casas, vendo-se aqui as manifestações religiosas, a barganha de produtos alimentícios e o mutirão, como características essenciais desse modo de vida.

Candido traz um recorte interdisciplinar entre História, Antropologia e Sociologia, desde a gênese do que é o caipira até suas pesquisas em Bofete. No campo histórico, trata do surgimento e configuração do caipira e seus meios de vida e subsistência. No campo antropológico, é descrito o trato com a terra, técnicas de plantio, festas e códigos religiosos e os tipos de alimentos dos moradores (parceiros) de Bofete, e por fim, um olhar sociológico, no qual é analisado o crescimento econômico capitalista e seus efeitos nocivos à cultura tradicional do caipira (CANDIDO, 1975, pp. 215-229).

O autor percebe uma evolução social no campo, marcada pelo desenvolvimento de latifúndios, com mão de obra exigida e regulada, onde houve, também, mudanças nos hábitos culturais com a chegada de rádios, energia elétrica e diversos objetos e costumes oriundos da cidade grande (CANDIDO, 1975, pp.165-179).

Ele apresenta também o fator da migração de muitos caipiras para a cidade e até para outros estados, e também faz uma ligação entre o crescimento econômico de algumas regiões sob influência da monocultura do café, com o crescimento urbano de algumas localidades, fazendo com que a estrutura do bairro rural caipira tradicional, pautado nos valores de cooperação e trabalho para subsistência, ficassem relegados a algumas localidades isoladas.

A Música Caipira vai muito além do espectro que estamos delimitando neste trabalho. Remontando suas origens, desde o século XVIII até antes dos anos 20 do século XX, o recorte que fazemos aqui é no período da profissionalização e divulgação da Música Caipira, já no formato fonográfico e pelas rádios. Pois, o espectro da Música Caipira vai muito além de voz e viola (MARTINS, 1975). Trazendo consigo festas religiosas como a Folia de Reis, a Folia do Divino, a Festa de São Gonçalo e, igualmente importante, as danças como a Catira ou Cateretê, dentre outras manifestações culturais. Sem contar, a questão do repasto (alimentação) e também da confraternização e do espírito de coletividade do Caipira, como mostra muito bem Antonio Candido em seu livro “Os Parceiros do Rio Bonito” (1964). Para tanto, propomos aqui investigar a Música Caipira e a Música Sertaneja, já como produtos culturais condensados no disco e difundidos pela divulgação no Rádio e na Televisão.

A Música Caipira, em sua essência, mostra paixões, feitos, alegrias, histórias, narrativas populares e alegorias do universo do homem do campo. Tal tipo de música começou a ter destaque no cenário musical brasileiro, pois é um estilo que narra, de fato, histórias verídicas, cotidiano de trabalhadores, enfim, uma música mais próxima da realidade do povo (ALMEIDA e MACIEL, 2011).

Outro ponto de suma importância é frisar que a bibliografia acerca dessa diferenciação está dividida em duas etapas, de acordo com os pesquisadores consultados e os recortes temporais por nós delimitados: o debate na Academia Paulista entre 1954 e 1977 e, posteriormente, uma análise de 1977 até 1990. Períodos estes que compreendem, respectivamente, aos pioneiros da Música Caipira e o desenvolvimento dessa Indústria Fonográfica (até sua inserção no Cinema e na Televisão), bem como o período posterior, que compreende a profissionalização de artistas, o aumento do consumo dessa música na cidade, até sua nova roupagem enquanto Sertaneja, que dará subsídio para o surgimento do Sertanejo Universitário que abordaremos adiante, como o desdobrar desse processo de mudanças.

Essa pesquisa, debruçou-se nas transformações dessa expressão artística ao longo dos anos, com enfoque no conceito de Cultura Popular (ARANTES, 1981), percebido no recorte que propomos aqui. Também contribuiu para as nossas análises o entendimento de que referências clássicas nos estudos sobre as mudanças da música caipira, no espaço urbano e com destacada participação desse nicho artístico no mercado musical brasileiro, traz consigo a participação popular como elemento fundamental. Ademais, ficou claro no decorrer da pesquisa que a música caipira é um fenômeno que está imbricado com a migração de pessoas

das camadas populares em busca de melhores condições de vida, circunstância atrelada à dinâmica econômica-histórica-social pela qual as cidades passaram. Produto dessa dinâmica é a reelaboração do universo cultural dessa população, em um jogo dialético inexorável.

Para Arantes, Cultura Popular está relacionada aos fatos por ela identificados como o saber de um povo e/ou comunidade. E a atribuição de valores e papel de resistência dessa cultura popular, pode se reconfigurar em face de uma nova realidade sócio-cultural, como o fator da migração, por exemplo. Pois, para o autor a cultura tem significados heterogêneos e um grande espectro de análises e concepções.

Portanto, o conceito de Cultura Popular torna-se importante nesse trabalho pois traz a cultura de maneira ampla, por um lado, abordando fatos que trazem o saberes populares do campo para um contexto urbano. E também, nos traz um papel de resistência, tomando como referência os migrantes que na cidade consomem esse estilo musical. Por outro lado, nos mostra a transformação de uma música muito peculiar de um loco, e quando chega em um outro lugar, adquire novos contornos e significados, num processo dinâmico, onde flertam o gosto popular e uma cultura de massa.

CAPÍTULO II

A DIFERENÇA ENTRE MÚSICA CAIPIRA E SERTANEJA

Surgem aqui duas questões fundamentais: de onde vem a diferenciação entre Caipira e Sertanejo? E quais os interesses existem nessa demarcação e diferenciação entre ambos estilos musicais?

O que fica claro com esse debate é uma certeza: que foi uma estratégia das gravadoras e produtoras destes artistas para a promoção e a vendagem de discos. No meio urbano ela era vendida como Música Sertaneja, um resgate da memória dos interiores. E já para os interiores e comunidades rurais ela era vendida como a Música Caipira, “autêntica”, de Raiz.

Nota-se que esse debate, que surge na década de 70, foi mais acirrado dentro da academia do que na própria diferenciação da musicalidade e/ou disputa por espaços pelos artistas. Pois, artistas caipiras gravavam músicas sertanejas e artistas sertanejos gravam músicas caipiras (CALDAS, 1977). Essa discussão será mais destrinchada adiante.

Outro autor que corrobora a visão de José de Souza Martins e serve como um dos teóricos de viés demarcador entre Música Caipira e Música Sertaneja, é o pesquisador Waldenyr Caldas, em seu livro *Acorde na Aurora - Música sertaneja e Indústria cultural* (1977). Caldas salienta, em sua análise, o papel da Indústria Cultural como “corruptora da pureza artística” da Música Caipira. Essa foi a principal linha de raciocínio nos anos 70 para entender o fenômeno de mutação da Música Caipira em Música Sertaneja, argumentando que a modernização, urbanização e industrialização que o país sofria, estava transformando o caipira (já inserido na cidade pela migração) e reconfigurando seus hábitos e gostos musicais. E, dentro desse processo, ia se transformando também a temática da música produzida nesse contexto, num fluxo contínuo, na qual os temas como o boi, a roça, plantação, comitivas, iam sendo substituídas por caminhão, estrada, amores e temáticas urbanizadoras (MARTINS, 1975 e CALDAS, 1977).

Na análise, tanto de Caldas quanto de Martins, percebemos um certo romantismo por parte dos pesquisadores, pois desprezam o real valor artístico da Música Sertaneja e só consideram a questão da música como reflexo da realidade da vida camponesa. Nessa perspectiva, o trabalhador rural é massacrado pela transformação do caipira em trabalhador

das cidades grandes, engrossando a classe operária urbana, vítima de um estilo musical que “corrompe” sua essência cultural⁷.

Pois, quando os autores se debruçaram sobre as obras sertanejas visavam ter um contato com as condições, de fato, dos elementos da cultura caipira e esta música devia refletir o cotidiano e as vivências desse povo. E, como não tiveram essa leitura na Música Sertaneja, tacharam-na como um estilo musical alienado, que só servia ao mercado fonográfico, à Indústria Cultural massificadora. Sem contar, também, o grande viés do marxismo, que permeia tais pesquisas acadêmicas, conforme avaliação de Alonso (2012, p.10).

Nesse ínterim, foram demarcadas durante a década de 70 as distinções entre Música Caipira e Sertaneja. Mas, criticamente falando, a Música Caipira também foi uma música inventada como pura, autêntica, como real espelho da sociedade e da cultura do povo dos interiores. Descrição esta forjada por acadêmicos como Antonio Candido, José de Souza Martins e Waldenyr Caldas, cujas concepções intelectuais também forjaram a distinção em relação à Música Sertaneja, que foi tratada como corruptora e fruto da alienação do trabalhador camponês que está na cidade (ALONSO, 2012, pp. 11-15).

E um produto cultural que só visava o mercado e o lucro, com temáticas muito distantes do espectro da cultura caipira. Essa diferença foi gerada dentro do ambiente acadêmico de forma gradual, no qual percebemos a total desatenção desses autores para com a questão das mudanças sociais, as mudanças culturais e a dinâmica intrínseca da cultura, que tende a mudar constantemente. E a participação popular (o público), tanto do gênero Caipira quanto do gênero Sertanejo, foi decisiva para o sucesso e inserção desses estilos no cenário musical brasileiro. E não só uma manipulação midiática e do mercado que protagonizaram essa metamorfose.

Paralelo a este processo de distinção, criou-se a ideia legitimada por intelectuais de diversos matizes, de que haveria uma música que de fato representava o trabalhador do campo. Esta seria a música “caipira”. Nos anos 60, mas sobretudo nos anos 70, vários intelectuais paulistas interagiram no debate da música popular em defesa da música do campo “autêntica” e acusaram os sertanejos de serem representantes de uma música “corrupta”, porque fruto da indústria

⁷ Pensamentos intelectuais estes que trazem a ideia da “autenticidade”, de como seria a verdadeira música do povo brasileiro. Que busca afirmar que no estilo musical dos interiores existe essa autenticidade, e veem na Indústria Cultural, na grande produção de discos de Música Sertaneja, um fator de alienação e uma música menor, fruto de um processo de urbanização advindo da migração dos trabalhadores rurais para os centros urbanos do país (ALONSO, 2012, p.441).

cultural e “alienante”, por desviar o camponês do seu papel revolucionário. (ALONSO, 2012, pg. 441).

Vale ressaltar, que a afirmação de Alonso refere-se estritamente aos estudos sobre a música caipira e a música sertaneja, nos debates acadêmicos durante as décadas de 60 e 70 na academia paulista. Sendo, uma crítica do autor em relação a visão puritana de José de Souza Martins e Valdenyr Caldas sobre suas concepções concernentes à música sertaneja. Comungo da afirmação de Alonso, que vê nesse processo de mudanças que aconteceram neste estilo musical, como reflexos de transformações sociais, fluxos migratórios de trabalhadores rurais para as cidades. E não somente uma empreitada da indústria fonográfica para a comercialização de uma música alienante, sem compromisso com as raízes caipiras.

II.1. O que é essa Música Caipira?

Para os autores, a Música Caipira se caracteriza pela estreita relação de comunidade e sociabilidade entre os pares. Nessas sociedades rurais que estão se desagregando, a música já não tem essa função. É o caso de comunidades que têm músicas de trabalho como a Carpição da Roça, na forma de mutirão, como a construção de uma casa de pau a pique e/ou mutirão para o plantio de feijão ou milho, momento em que a música ocorre como um fator de interação entre os indivíduos (CANDIDO, 1975).

Espero demonstrar que *música caipira e música sertaneja não são designações equivalentes*. Quando empregadas nessa acepção, denotam um profundo desconhecimento de cada um desses tipos de música, das realidades sociais em que se inserem e das condições concretas de sua manifestação(...)A música caipira nunca aparece só, enquanto música. Não apenas porque tem sempre acompanhamento vocal, mas porque *é sempre acompanhamento de algum ritual* de religião, de trabalho ou lazer (grifos do autor, MARTINS, 1974, pp. 23-47).

Na questão da composição (autoria), cai-se no domínio público, não tendo muito essa ideia autoral na Música Caipira nas comunidades mais tradicionais. Quase nunca se sabe o compositor, o autor da melodia, isso enquanto Música Caipira nos encontros de festividades religiosas (Folias, Terços...), encontro de grupos de Catireiros, trata-se de uma música de domínio de todos (MARTINS, 1975). O autor, de maneira negativa (em relação ao fazer artístico), que compõe os versos, as melodias, quase nunca consegue ter um respaldo ou visibilidade com suas obras (CALDAS, 1977). Negativa, no sentido dos autores de letras e

músicas nunca serem reconhecidos e remunerados por suas obras. Essa é uma afirmação de Caldas.

Na Música Caipira, há sempre o acompanhamento vocal em rituais de religiosidade, na música de trabalho, de lazer ou até em cantorias coletivas, como a Catira, modas-de-abater⁸, etc. Além disso, a música é um produto de relações sociais, intercâmbio entre as pessoas, como reforça Antonio Candido. A música torna-se um instrumento de coletividade e de narração de hábitos, do ambiente em que se insere (MARTINS, 1975).

Para Caldas, a autêntica Música Caipira não teria êxito se fosse angariar a indústria do disco e espaços nas rádios, devido a seu tempo de execução ser demasiadamente longo e de musicalidade simples e que remete a temas estritamente ligados à verve e ao universo rural, com seus costumes e peculiaridades. Transpor obras caipiras como, *missas caboclas*, *folias de Reis*, *terço do Divino* ou versos de *Catireiros* para LPs seria uma tarefa muito difícil de ser adotada pela indústria fonográfica da época, que preferia um estilo de música enxuto, entre dois a três minutos e meio⁹ (MARTINS, 1975). E isso mudaria drasticamente o verdadeiro intento da musicalidade para o caipira. Esse excesso de síntese, descaracterizaria, de fato, a essência da Música Caipira, ela passaria a ser um mero produto cultural, descolado de sua função social e de seu real significado.

II.2. A metamorfose em Sertaneja

Retornando mais uma vez a Cornélio Pires, podemos afirmar que este foi o real precursor da dita Música Sertaneja. Pois, na visão de Martins e Caldas, Cornélio era um contador de causos, escritor de anedotas, imitador de brincadeiras e trejeitos caipiras. Ou seja, ele já tratava esse tipo humano como um produto que poderia ser divulgado para outros públicos, que poderia abrir oportunidades para espetáculos e angariar recursos com isso, em uma abordagem mais empreendedora, para usarmos um termo mais atual (ALMEIDA e MACIEL, 2011).

⁸ Desafio entre dois violeiros, com modas de ultraje ou desmerecendo um ao outro, num tom de escárnio e desmoralização do oponente. Lembrando um duelo de Repentistas, porém, nesse caso as “modas” já estão compostas.

⁹ Tempo padrão usado pelas gravadoras de discos nas faixas gravadas. Geralmente, os primeiros 78 Rotações (RPM) tinham uma faixa de cada lado do disco. Já os posteriores LPs, continham primeiramente 8 músicas (os famosos 10 polegadas) e depois surgiram LPs de 12 e 14 faixas. Com o surgimento dos CDs no Brasil, em meados da década de 80, esse tempo pôde ser ampliado.

É quando ele toma a iniciativa de reunir alguns violeiros e fazer uma viagem por várias regiões de São Paulo, que ficaria conhecida como a *Turma Caipira Cornélio Pires*, cujo objetivo era de apresentar-se profissionalmente em todo o interior de São Paulo e na Capital, cantando modas-de-viola, cateretê, toadas¹⁰ e contando os causos tradicionais dos caipiras. Já fazendo essa Cultura tornar-se um produto de mercado para ser consumido pelas plateias por todo estado.

A estratégia de Cornélio Pires deu muito certo e, a partir disso, as viagens com a *Turma do Cornélio*, com vários artistas caipiras, percorreram todo o estado de São Paulo. Um projeto inovador para a época, pois naquele período pouco se falava e quase não havia sequer interesse em trazer essa “música dos interiores” para a cidade grande e, principalmente, comercializá-la em forma de discos ou nas programações de Rádio.

O ápice da coragem de Cornélio foi tentar buscar apoio de gravadoras para a prensagem de discos de Música Caipira, da trupe que viajava com ele. Uma tarefa muito difícil na qual a única gravadora que se propôs a aceitar foi a Byington e Cia. (que respondia à gravadora Columbia no Brasil). Com certo desdém, mesmo assim o diretor da gravadora à época, Jackson Byington Júnior, firmou um contrato com Cornélio para prensagem de 1.000 discos de 78 rotações, com pagamento antecipado.

Essa iniciativa de Cornélio Pires seria o divisor de águas para o surgimento da Música Sertaneja e para as primeiras duplas deste gênero musical registrarem suas obras, que gravaram Caçula e Mariano, Zico Dias e Ferrinho, Mandi e Sorocabinha e Arlindo Santana, os pioneiros das gravações sertanejas no Brasil. A partir dessa iniciativa, surge também a tradição das duplas caipiras que seriam marcas registradas dessa musicalidade oriunda dos rincões e interiores (MARTINS, 1975; CALDAS, 1977; ALMEIDA e MACIEL, 2011).

De maneira bem sintética, é a partir dessa empreitada que a Música Caipira sai do estágio de “autêntica” e amadora para se tornar uma música para o consumo do público. Ou seja, passa a ser um produto de uma Indústria Cultural (CALDAS, 1977).

Com isso, um fato definitivamente seria provado: a Música Sertaneja (não mais Caipira), já não era mais um fenômeno das populações interioranas. Ela já estava inserida na

¹⁰ A música caipira é caracterizada por sua grande variedade de ritmos musicais como, por exemplo, o Cururu, Cateretê (origem indígena), Batuque de viola, Corta-Jaca, Lundú (origem africana), Guarânia, Polca (origem paraguaia), dentre outros (CORRÊA, 2000).

cidade, despontando como um novo produto cultural. Devido ao grande êxodo de caipiras para as grandes cidades em busca de trabalho e melhores condições, esse público aumentou consideravelmente. Público esse que seria o grande consumidor da Música Sertaneja. Essa, criticada pelos autores no debate acadêmico durante a década de 70.

Foi durante esta década, que surgiram no cenário musical brasileiro duplas como: Léo Canhoto e Robertinho, Milionário e José Rico, João Mineiro e Marciano e o Trio Parada Dura, cuja musicalidade é o emblema dessa diferenciação da música Caipira para Sertaneja, na questão das letras, das temáticas e dos tons musicais usados por esses artistas, que trazem gêneros internacionais como por exemplo as *Guarânicas* paraguaias e ritmos mexicanos como o *Corrido* e a *Rancheira* (ALONSO, 2012)¹¹. Mostrando com isso um processo também de internacionalização da Música Sertaneja, que agora é composta com novas vestimentas e novos estilos.

“O linguajar técnico, o sotaque padronizado e a conquista de um público de maioria jovem marcaram uma nova fase da história da música sertaneja, caipira em terras brasileiras” (ALMEIDA e MACIEL, 2011, p. 92).

Ainda em fase de transição, essa “nova música” foi permeada por incrementos na questão eletrônica, como o uso de guitarras e contrabaixos e na questão de estilos mais dançantes, que conseguiram angariar um novo público, e aos poucos também foi trazendo para si os mais tradicionais e saudosos da Música Caipira (ALONSO, 2012).

As duplas Chitãozinho e Xororó, Leandro e Leonardo, Alan e Aladim, César e Paulinho e, posteriormente, Zezé di Camargo e Luciano, foram os principais nomes desse processo, que já compreende os fins da década de 70 até meados da década de 90 (ALMEIDA e MACIEL, 2011). Durante esse período, que remonta à pesquisa de Waldenyr Caldas em 1977, até o início dos anos 90, ficou evidente a instrumentação eletrônica da nova Música Sertaneja, no qual o público desse estilo teve grande adesão da juventude e que passou

¹¹ É importante ressaltar que a inserção de gêneros internacionais na Música Caipira já havia ocorrido muito antes, mais precisamente na década de 50, com a dupla *Cascatinha e Inhana*. Dupla que gravou muitos dos estilos paraguaios como a *Guarânia* e a *Polca Paraguaia*. Porém, com as temáticas das letras e musicalidade muito próxima da *dolência* e da *melancolia* do estilo Caipira. Agora, com a inserção de temas românticos e melodramáticos, os gêneros mexicanos tiveram melhor aceitação, pois cabiam nas letras de dor por amores, desilusões e alusões à bebida. Temas mais próximos de uma questão urbana e com um linguajar não tão ligado aos assuntos do campo. Para um estudo mais profundo referente aos gêneros musicais na Música Caipira e Sertaneja ver: CORRÊA (2019) e VILELA (2013).

também por um processo de profissionalização dos agentes culturais, que trabalhavam tanto na logística e produção de shows. Quanto na profissionalização da gravação de discos, quanto na profissionalização da carreira dos artistas, agora de fato, a lógica de uma indústria cultural permeava e marcava essa metamorfose.

II.3. Nem Caipira nem Sertaneja, agora é Universitário

Discussões sobre a música sertaneja frequentemente questionam o apodo "universitário"¹² atribuído ao gênero nos dias de hoje. Dentre os artistas deste gênero estão César Menotti & Fabiano, João Bosco & Vinicius, Luan Santana, Fernando & Sorocaba, Jorge & Mateus, Maria Cecília & Rodolfo, Victor & Léo, Michel Teló entre outros. Se alguém ainda não ouviu falar deles, vive em outro país que não o Brasil (ALONSO, 2012, p.99).

Atualmente, existe no âmbito musical uma corrente que afirma que o Sertanejo continua a mesma coisa. Com duplas melodramáticas, letras exageradas em relação a temas como amor, paixões perdidas e a uma inserção muito mais comercial que outrora dentro de uma Indústria Cultural. E essa busca por um nicho do mercado musical brasileiro é que cunhou esse termo: “Universitário” (ALONSO, 2012)¹³. Mostrando aqui, mais uma vez, a indústria fonográfica como protagonista desta “mudança”, não considerando a participação do público consumidor como principal fator de sucesso desse recente gênero musical no cenário nacional (ANTUNES, 2012).

Esta mesma corrente enfatiza que o termo Universitário serviu para atrair públicos de classes mais abastadas, dentre os quais, estudantes de classe média das universidades e um público mais jovem e oriundo de centros urbanos (ANTUNES, 2012). Afirma-se, entre os adeptos dessa ideia, que não haveria nada de inovador no “novo Sertanejo Universitário”, trata-se de mais uma reformulação do estilo que visa manter um mercado consumidor e a vendagem de discos, agora nos formatos de CDs e DVDs.

¹² A curta bibliografia sobre o tema insiste em dizer que a nova música é produto de projetos da indústria cultural, ecoando diversos setores da sociedade críticos ao novo gênero. Para um estudo mais apurado sobre o novo Sertanejo Universitário ver: BASTOS, 2009.

¹³ Cabe ressaltar aqui que a denominação “Universitário” ainda está tentando angariar um consenso, tanto entre os pesquisadores desse fenômeno musical, quanto entre os próprios artistas sertanejos da nova e da velha geração. O intuito aqui, para efeito de clareza, é mostrar como essa resignificação do estilo musical mostra muito sobre o Brasil recente. E as questões sociais e culturais que advém com esses processos metamórficos e como a música reproduz essas dinâmicas socioculturais.

Outro ponto importante para o grande crescimento do público desse estilo novo é, sem sombra de dúvidas, o advento das redes sociais como Facebook e Instagram e *streamings* de música, como o Spotify, ambientes nos quais os artistas postam suas apresentações, seus momentos de privacidade e fatos sobre sua vida. O artista sertanejo de hoje tem um *status* de *Pop Star* e a badalação de suas intimidades é um fator que difere da geração sertaneja dos anos 80 e 90 (ALONSO, 2012), fazendo com que o Sertanejo Universitário entre numa nova era com a marca da tecnologia e também a popularização e “viralização” de músicas e *hits*.

Espaços estes, em que os artistas ficam mais independentes para a divulgação e fruição do seu trabalho artístico, sem a participação tão massiva de gravadoras e produtoras. Agora, o próprio artista pode divulgar seu trabalho por essas redes sociais e ter mais alcance de público com essas inovações tecnológicas (LANFRANCHI e SERGL, 2020).

Tido como mercadológico, meramente comercial, o Sertanejo Universitário conquista cada vez mais espaço na sociedade brasileira e se legitima em bairros ricos e espaços urbanos pelo país. Atualmente existem espaços exclusivamente para esse novo público do gênero, como bares especializados, casas de show, etc (ANTUNES, 2012). Mostrando que, sem a legitimação por parte da sociedade, ou seja, do público consumidor, nenhum estilo musical consegue tanta ênfase, chegando aos patamares em que chegou o novo Sertanejo Universitário (ALONSO, 2012). O sucesso destas duplas e cantores solo, atualmente, é inegável. Exemplos como Victor e Léo, Edson e Hudson, Michel Teló, Luan Santana, Marília Mendonça são alguns dos vários artistas desse novo *boom* que a Música Sertaneja vive dos anos 2000 para cá (ANTUNES, 2012).

Notamos, nessa transição do gênero, um tom mais moderno, com o uso do teclado no lugar da sanfona, violões e guitarras mais estridentes e o estilo de canto mais próximo do *Pop*, diferente daquela dolência lírica de vozes agudíssimas como Chitãozinho e Xororó e Zezé di Camargo e Luciano, por exemplo (ALONSO, 2012 e ANTUNES, 2012).

No tocante à temática musical do Sertanejo Universitário, ela difere muito do Sertanejo das décadas de 80 e 90, cujos assuntos mais abordados eram os amores não correspondidos, e a “dor de corno” (ALONSO, 2012). Porém, atualmente, os temas preferidos fazem alusão à festa (a balada), à curtidão, dar a volta por cima em relação aos amores perdidos e uma ênfase nos relacionamentos curtos e descompromissados (ANTUNES,

2012)¹⁴. Podemos afirmar que essa é uma primeira metamorfose de um período para o outro concernente ao conteúdo das músicas sertanejas universitárias.

Outro ponto de mudança que percebemos foi a máxima do "tô nem aí" (ALONSO, 2012). Sair bem de relações amorosas, alusão mais forte às relações e paixões efêmeras e o fim dos relacionamentos tidos como algo bom. O que destoa do "sofrer eternamente por alguém", que permeou as letras da geração de sertanejos anterior. A lógica agora é outra. Em grande parte das canções atuais não vemos o sofrimento por ciúme e amores não correspondidos e a volta por cima é sempre a temática mais preferida desta nova geração.

A Música Sertaneja da atualidade foge um pouco dos melodramas (quase operísticos de antes) e os ritmos são muito mais ligados à *Música Pop* do que propriamente à tradição Sertaneja (ALONSO, 2012). Outra novidade dessa expressão musical é que a viola caipira e os duetos chorosos são quase imperceptíveis. Salvo raros momentos em que os artistas trazem a viola e interpretam as canções tradicionais do cancionário Caipira/Sertanejo (ANTUNES, 2012).

Semelhante à trajetória da Bossa Nova, criada nos anos 50 por João Gilberto, Tom Jobim e Vinícius de Moraes, o Sertanejo Universitário abriu novos caminhos sentimentais para uma grande parcela da sociedade brasileira, mostrando novas formas de sentir, dar e receber amor (ANTUNES, 2012). Lugar no qual o melodrama caiu no ostracismo e a ideia de superação e novas formas de relacionamentos, caracteristicamente mais fluidas, é que tomaram conta do “estilo universitário”.

As mudanças na música sertaneja são a principal justificativa para o grande sucesso do gênero. Segundo o empresário de João Bosco & Vinícius, Euler Coelho (autor da canção *Chora me liga*), a música sertaneja “se tornou mais jovem, ganhou uma batida mais animada, mais pop e rock. E não é mais tão chorada, triste”. Contrariando o próprio título de sua canção mais famosa, o empresário enfatiza que o sertanejo universitário se adequou a um novo Brasil, distante do “luar do sertão” e das “cabras pastando” [...] A música sertaneja nunca havia sido associada à estética universitária antes da invenção do apodo “sertanejo universitário”, por volta de 2005. Pelo contrário, o gênero sertanejo sempre foi visto como algo exógeno à universidade, de mau-gosto, brega, cafona demais, melodramático, fora da sensibilidade de pessoas ditas “cultas” (ALONSO, 2012, pp.104 e 107).

Alguns pesquisadores afirmam que o rótulo Sertanejo Universitário foi criado por

¹⁴Para Antunes, diferentemente das canções “de corno” da década anterior, na qual as tônicas eram os amores não retribuídos e a distância como tema hegemônico, agora há a supervalorização da individualidade e do indivíduo como solucionador de seus próprios problemas. Ambas vertentes, no entanto, são problemáticas, pois pressupõem metafísicas e certezas como respostas claras para lidar com o sofrimento pessoal. Mas o que é importante aqui é que são metafísicas vividas de forma diametralmente oposta.

gravadoras e produtoras. Porém, um ponto a se pensar foi a grande inovação e renovação pelos interiores do país dessa nova Música Sertaneja e que, com o advento da Internet e Mídias Sociais, surgiram novas duplas e ídolos que ganharam as paradas de sucesso de maneira muito mais rápida, maior facilidade na gravação de CDs e a disponibilidade das músicas nas plataformas digitais (ANTUNES, 2012).

O surgimento do Sertanejo Universitário também se deve a um fator social muito comum no início dos anos 2000: a criação de políticas estudantis para jovens vindos dos interiores e comunidades carentes, com oportunidade de acesso à Universidade. Os jovens que migravam para o *campus* para estudar, levavam os seus violões e reuniam-se em barzinhos para cantar, dançar e tocar clássicos sertanejos. E, no âmbito da MPB, como não apareciam novidades, os jovens sentiam-se órfãos musicalmente, na concepção de Antunes. E foi essa brecha descoberta que culminou na propagação da Música Sertaneja à juventude e proporcionou o surgimento de vários artistas do gênero, agora com projeção nacional (ANTUNES, 2012).

Entre alguns artistas que se destacaram dentro do âmbito acadêmico, enquanto estudantes, podemos destacar: João Bosco e Vinícius, João Neto e Frederico, Fernando e Sorocaba, Jorge e Mateus, Maria Cecília e Rodolfo, que fizeram suas primeiras plateias, dos seus próprios colegas de faculdade (ANTUNES, 2012).

Enquanto as duplas dos anos 80 e 90 passaram pela grande crise econômica em nosso país, essa nova geração sertaneja se conheceu nas faculdades, inserida em uma nova realidade sociocultural e vivendo em uma era digital. À sua disposição, a facilidade e acessibilidade para a divulgação de trabalhos artísticos em redes sociais, também é um fator determinante para essa guinada na Música Sertaneja, que agora é Universitária.

A temática do universitário difere bastante da do sertanejo romântico. Suas músicas são um reflexo direto do seu tempo e por isso falam de amores rápidos, relacionamentos sem compromisso, festas e baladas, além de uma grande dose de independência individual. Outra marca do estilo universitário é o andamento rápido, agitado e muito mais dançante de suas músicas (ANTUNES, 2012, p. 90).

Em suma, o processo de metamorfose musical não para no tempo. E a História realmente fará jus a esse período da Música Sertaneja para a História da MPB. O que virá depois, não sabemos. Contudo, não só a Música Caipira mas também a Música Sertaneja e, recentemente, o Sertanejo Universitário, continuarão a evoluir de uma forma antropofágica e

dinâmica. Pois, toda cultura de hoje é fruto de um passado, se mistura com outros ritmos e musicalidades e absorve influências num processo dialético. Porém, sempre mantém sua gênese com a ligação de temas do campo, de suas origens onde tudo começou e da tradição de cantar em vozes duetadas, sempre em duplas, salvo exemplos de cantores solo como Eduardo Costa, Michel Teló e Luan Santana, por exemplo (ANTUNES, 2012).

Uma coisa é certa, o espectro cultural e o universo sertanejo continuam e continuarão sempre sendo uma manifestação popular, das várias camadas sociais e seu principal intento é levar alegria e a festa aos ouvintes e apologistas.

A despeito das críticas do ambiente acadêmico, o universo sertanejo sempre trará novos talentos e desde os pioneiros, passando pela década de 70, aos ícones dos anos 80 e 90, chegando até nossos dias, é um estilo que veio para ficar e sempre se ressignifica, acompanhando as mudanças sociais e culturais através dos tempos sendo a música um campo fértil de estudos para compreensão de mudanças sociais.

Todos esses artistas tiveram seu auge, não só devido a uma Indústria Cultural determinante, de cunho mercadológico, mas também pela legitimação de um público. Público o qual, se renova e que se mantém sempre um assíduo espectador desse estilo musical no país.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em síntese, essa monografia buscou fazer uma relação do processo de metamorfose da Música Caipira até a Música Sertaneja e destrinchar nuances do Sertanejo Universitário da atualidade.

No Capítulo I abordamos a constituição do Caipira enquanto povo, apresentando seus costumes e características culturais, bem como as significações que esse termo traz consigo. No Capítulo II trabalhamos o debate ocorrido durante a década de 70 na academia Paulista e as diferenças entre Música Caipira e Sertaneja, apontadas pelos teóricos acerca do tema e fizemos um debate referente aos vários pontos de vista. E, por fim, tratamos desta musicalidade na atualidade, o chamado Sertanejo Universitário, mostrando que o universo musical e suas mudanças são dinâmicos e estão sempre atrelados às transformações socioculturais que ocorrem no país. Onde vemos a Música como um fator de análise muito rico para compreendermos melhor essas mudanças sociais.

A proposta aqui, foi fazer uma reflexão sobre estudos referente à Música que só focam o som e características técnicas como objeto de estudo, desconsiderando os aspectos social e cultural da música produzida por um determinado povo ou uma determinada época. Também apontamos, uma crítica aos estudos de História que desconsideram as sonoridades e musicalidades de um grupo ou região, como ricas fontes de pesquisa para entender-se determinados contextos e particularidades de um determinado período histórico ou fenômeno cultural.

Também, trouxemos a questão de que muitos trabalhos sobre Música Popular Brasileira, se respaldam equivocadamente em análises por referenciais teóricos da Música Erudita, concernente à forma, à escrita e a rítmica, e despreza os valores culturais imbricados nessa nossa musicalidade de origens rurais, tão peculiar.

Em suma, essa monografia fez um recorte analítico com base nas ideias de tradição e modernização de um gênero musical. Nosso intento, é que temas ligados às manifestações populares sejam mais difundidos. E que mais pesquisas acerca da temática sejam realizadas por novos pesquisadores dessa música tão nossa, que está em constante transformação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ALMEIDA, José da Silva e MACIEL, José Mauro. **Música Caipira: breve introdução histórica**. Aparecida, SP: Editora Santuário, 2011.
- ALONSO, Gustavo. **Jeca Tatu e Jeca Total: a construção da oposição entre Música Caipira e Música Sertaneja na academia paulista (1954-1977)**. Contemporânea – Revista de Sociologia da UFSCar. São Carlos, v. 2, n. 2, jul-dez 2012, pp. 439-463.
- _____. **Oposição no sertão: a construção da distinção entre música caipira e música sertaneja**. Revista Outros Tempos, vol. 10, n.15, 2013. ISSN:1808-8031.
- _____. **Cowboys do asfalto: Música Sertaneja e modernização brasileira**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2015.
- ANTUNES, Edvan . **De Caipira a Universitário: a história de sucesso da Música Sertaneja**. Rio de Janeiro: Editora Matrix, 2012.
- ARANTES, Antônio A. **O que é cultura popular?** 1ª Edição. São Paulo: Brasiliense,1981.
- BASTOS, Gustavo de Moura. **Jovem Música Sertaneja: construção de marca dos artistas sertanejos contemporâneos**. Monografia de Comunicação Social. UnB. 2009.
- CALDAS, Waldenyr. **Acorde na aurora: música sertaneja e indústria cultural**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1977.
- CANDIDO, Antonio. **Os parceiros do Rio Bonito**. São Paulo: Duas Cidades, 1975
- CORRÊA, Roberto. **A arte de Pontear Viola**. Brasília/Curitiba: Edição do Autor. Ed. Viola Corrêa, 2000.
- _____. **Viola Caipira: das práticas populares à escritura da arte**. Brasília: Ed. Viola Corrêa, 2019.
- FERRETE, João Luís. **Capitão Furtado, Viola Caipira ou Sertaneja?** Rio de Janeiro: Funarte, 1985.
- LANFRANCHI, Karen H. Bueno; SERGL, Marcos Júlio. **Influência das redes sociais de informação no rádio e na veiculação musical**. In: Extraprensa, São Paulo, v.13, n.2, p.123-143, Jan./Jun., 2020.
- LOPES, Israel. **Turma Caipira Cornélio Pires: os pioneiros da moda-de-viola em 1929**. São Paulo: Ver Curiosidades, 1999.
- MARTINS, José de Souza. **Viola quebrada**. In: Revista Debate e Crítica, número 04, de novembro de 1974.
- _____. **Capitalismo e Tradicionalismo: estudos sobre as contradições da sociedade agrária no Brasil**. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1975.
- NEPOMUCENO, Rosa. **Música Caipira: da roça ao rodeio**. São Paulo: Editora 34, 1999.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. **Bairros rurais paulistas**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1973.

RIBEIRO, José Hamilton. **Música Caipira: as 270 maiores modas de todos os tempos**. São Paulo: Editora Globo, 2006.

SANT'ANNA, Romildo. **A Moda é viola**. São Paulo: Arte e Ciência, 2000.

TINHORÃO, José Ramos. **Música Sertaneja é esse negócio**, In: **Cultura Popular: temas e questões**. São Paulo: Editora 34, 2001.

VILELA, Ivan. **Cantando a própria história: música caipira e enraizamento**. São Paulo: EDUSP, 2013.