

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS

EDNA ROSANE DE SOUZA SAMPAIO

**A MÚSICA SERTANEJA COMO UMA DAS VERTENTES DA
IDENTIDADE GOIANA**

Goiânia
2010

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS

EDNA ROSANE DE SOUZA SAMPAIO

**A MÚSICA SERTANEJA COMO UMA DAS VERTENTES DA
IDENTIDADE GOIANA**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em
Música da Escola de Música e Artes Cênicas da
Universidade Federal de Goiás, para obtenção do
título de Mestre em Música

Área de Concentração: Música, Cultura e Sociedade

Orientador: Prof. Dr. Wolney Alfredo Arruda Unes

Goiânia
2010

Ao meu amado pai, **Olívio Thomé de Souza** (*in memorian*), pela força incentivadora, pelo suporte emocional, intelectual e espiritual que sempre me oportunizou. Meu “tudo”!

À minha mãezinha, **Deusdith**, parte integrante desse “tudo”, pelo muito desvelo e dedicação a mim dispensados, além do constante estímulo para que eu me intelectualizasse cada vez mais.

Aos meus filhos **Layonel** e **Lyncoln**, pelo afeto, compreensão, colaboração e também por sempre me proporcionarem alegria e motivação, essas que me fazem continuar acreditando que posso “crescer” cada vez mais.

E, por fim, ao meu esposo, **João Sampaio**, companheiro e grande incentivador da minha batalha pela ampliação de meus conhecimentos, pelo apoio e, principalmente, por ter me inspirado a desenvolver o tema desta pesquisa.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus - Ser Supremo, Autor e Responsável pela minha vida - cuja benevolência e fortalecimento me tornaram capaz de concluir este trabalho e, conseqüentemente, este Curso, apesar dos tantos infortúnios.

Aos meus grandes amigos, Professor Robervaldo Linhares e Martha Reis, que por “apostarem” em mim como profissional, foram incansáveis incentivadores e, de certa forma, os responsáveis por eu estar, agora, recebendo o título de Mestre.

Às minhas grandes amigas e companheiras do Quinteto Harmonizza: Grace Tipple, Martha Reis, Loertina Santana e Elza de Almeida. Aliás, cometeria uma enorme injustiça se não tornasse público o apoio, a ajuda, o estímulo, o suporte, e a presteza que esta também colega de Curso, Elza de Almeida, me dedicou, se dispondo a ajudar-me continuamente para que eu não optasse por desistir do meu intento.

Às minhas “irmãs”: Coordenadora de Música Adriana Andraus, Sônia Camargo e Beth Londe que procuraram, especialmente neste último ano, criar condições para que eu tivesse forças para me dedicar mais ao meu Curso, demonstrando imensurável solidariedade e profundo respeito pelo momento de extrema dor que vivi neste último ano.

Aos meus familiares e parentes pela confiança e expectativa que sempre depositaram em mim, não se importando com os muitos momentos em que o estudo distanciou-me da convivência de quase todos.

A todos os professores das disciplinas do Mestrado, bem como aos Coordenadores do Curso, pela organização, seriedade e competência com que desempenham suas funções

Ao Maestro José Eduardo Moraes, aos Professores Dr. Sidney Valadares Pimentel, Dr. Wolney Alfredo Arruda Unes – orientador desta pesquisa - e Professora Dra. Ana Guiomar Rêgo Souza, membros da Banca de Qualificação, que muito me orientaram em relação aos “rumos” da minha pesquisa.

Aos membros da Banca da Defesa do presente estudo, em especial à Profa. Dra. Martha Ulhôa, pela disposição e solicitude com as quais aceitou o convite de compor a referida banca.

À Anileide Silva Barros, Secretária do Mestrado, cuja dedicação, presteza, humanitarismo e solicitude tornaram-na uma amiga inesquecível.

E agradeço, de forma especial, ao meu orientador - Professor Doutor Wolney Unes - mestre dedicado, amigo, compreensivo, que de maneira tão profícua, contribuiu com a abertura de novas fontes de conhecimento e “*insights*” que me proporcionaram maiores e melhores condições de desenvolvimento do tema desta pesquisa.

Enfim, agradeço a todos que, de alguma forma, me ajudaram a construir este trabalho. A cada um que, com sua importância singular, soube demonstrar a força da amizade ao contribuir de maneira fundamental durante todo o processo.

“Na poesia e na música sertaneja está a alma do nosso povo.”

(RUI BARBOSA - 1922)

RESUMO

A presente pesquisa tem como objetivo promover um estudo de visão histórico-musical sobre o **gênero sertanejo** como uma das vertentes da identidade goiana. Foram consideradas as várias transformações ou fases desse gênero – aqui denominadas **momentos**-, além de explorada a influência de fatores como o hibridismo, a indústria cultural e a globalização neste processo de mutação e, às vezes, até de descaracterização da música sertaneja.

No decorrer dessa análise ficou evidente que o Estado de Goiás, não só é grande consumidor do gênero musical, como também destaque na geração, produção e fomento de duplas sertanejas de destaque, seja nas fases pioneiras ou já na indústria cultural. A música do gênero sertanejo é aqui analisada sob um olhar que considera a situação pós-moderna e a transmissão de uma identidade cultural musical ligada às raízes formadoras do Estado.

Palavras-Chaves: música sertaneja, Goiás, identidade.

ABSTRACT

The present research has the objective of studying the **sertanejo genre** as one of the sources of the identity of the goiano people, considering some transformations and phases of this genre – here called **moments**. Besides, it was tried, in this study, to explore the influence exerted by factors of impact such as hybridism, cultural industry and globalization in this process of mutation and, sometimes, even of descharacterization of sertanejo music.

A critical analysis of the subject made evident that the State of Goiás is not only great consumer of this musical genre, but also has an important role in generation, production and promotion of sertanejo groups. The music of the sertanejo genre here is analysed under a look that considers the post-modern situation and the transmission of a musical cultural identity since the beginning of the State.

Key Words: sertanejo music, Goiás, identity.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
I – O SERTÃO E SUA CULTURA.....	34
1.1- O ESPAÇO GEOGRÁFICO.....	34
1.2- O SIGNO <i>SERTÃO</i> SOB O ENFOQUE DA CULTURA BRASILEIRA.....	39
1.3- A CULTURA DO SERTÃO.....	44
1.4- A MÚSICA DO SERTÃO.....	49
1.4.1 – Catira ou Cateretê.....	50
1.4.2 – Cururu.....	52
1.4.3 – Cana-verde.....	53
1.4.4 – Toada.....	54
1.4.5 – Moda de Viola.....	55
II – MÚSICA SERTANEJA.....	58
2.1- ORIGENS E VARIANTES.....	58
2.1.1 – Origens.....	58
2.1.2 – A viola.....	65
2.2- OS DIVERSOS MOMENTOS.....	71
2.2.1 – O caipira.....	71
2.2.2 – Músicas caipira e sertaneja.....	77
2.2.2.1 – A música caipira ou sertaneja-raiz.....	82
2.2.2.2 – A música sertaneja.....	94
2.2.2.3 – A música neo-sertaneja, sertaneja pop ou sertaneja romântica.....	99
2.2.2.4 – Um novo subgênero sertanejo.....	104
III – A MÚSICA E A IDENTIDADE CULTURAL EM GOIÁS.....	112
3.1- O ESTADO DE GOIÁS: HISTÓRICO.....	112
3.2- TROPEIROS, CARREIROS E PEÕES DE BOIADEIROS.....	119

3.3- A IDENTIDADE CULTURAL DE GOIÁS:	
PROVÍNCIA E METRÓPOLE	127
3.4- A MÚSICA SERTANEJA EM GOIÁS.....	137
3.4.1- Considerações Gerais.....	137
3.4.2- A utilização do rádio na divulgação e articulação mercadológica do gênero sertanejo em Goiânia.....	139
3.4.3- A cultura musical sertaneja em emissoras de TV.....	142
3.4.4- A relação entre o gênero sertanejo e as Exposições Agropecuárias do Estado de Goiás.....	146
IV – CONSIDERAÇÕES FINAIS	152
4.1- QUADRO SINÓPTICO DO GÊNERO SERTANEJO.....	156
V – REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	158
VI - ANEXOS	170

INTRODUÇÃO

A música sertaneja, gênero musical comum na área que abrange o interior de São Paulo, os Estados de Minas Gerais, Goiás, Mato Grosso do Sul e Paraná, região também conhecida como “sertão” (PIMENTEL, 1997, p. 21), encontra-se em maior evidência já há algumas décadas. O gênero que foi conquistando pouco a pouco a fidelidade de seu público, com o advento do rádio e a partir da indústria do disco, passou a ser exibido nas programações das emissoras AMs em horários nobres. Com o decorrer do tempo, tornou-se comum também a veiculação de músicas sertanejas em diversas rádios FM goianas, tendo, inclusive, algumas delas conseguido ocupar os primeiros lugares em audiência, por anos e anos a fio, conforme pesquisas divulgadas pela imprensa e pelas próprias rádios em questão. Um dentre vários exemplos é a Rádio Terra FM, que esteve no topo da audiência nesta capital por 20 anos ininterruptos (SERPES, 2008).

A partir da análise das diversas fases da música do gênero sertanejo, nesta pesquisa denominadas **momentos**, pretendeu-se chegar ao entendimento de que o público apreciador desse gênero não mais corresponde somente àquele que se interessava por essa música nos seus primórdios. O público que atualmente adquire CDs, que nos shows de seus ídolos canta os refrões curtos e repetitivos agitando os braços e dançando no embalo do ritmo da música sertaneja, não mais está representado por um único tipo ou perfil populacional, mas sim, por fãs de diversas “tribos”, como se autodenominam os jovens.

Partindo da premissa de que o grande consumo da música sertaneja verificado na atualidade está ligado não só às transformações sofridas pela sociedade no mundo moderno (com destaque para a ampliação dos canais de divulgação), mas, principalmente a uma questão de identificação do povo goiano com o gênero sertanejo enquanto parte de suas raízes, propõe-se, através da presente pesquisa intitulada **A música sertaneja como uma das vertentes da identidade goiana**, promover um estudo sobre essa vertente identitária, considerando as modificações sofridas por esse gênero, levando em conta, ainda, as influências da Globalização e da indústria cultural na Pós-modernidade.

Para melhor compreensão do tema e um desenvolvimento mais elaborado dos argumentos, optou-se por estabelecer uma relação entre o “sertão” e a vertente sertaneja vista como parte da identidade goiana, além de proceder a uma análise histórica das origens e modificações sofridas pelo gênero sertanejo. Claro está que não se podem desenvolver idéias ligadas à música sertaneja sem considerar que ela está intrinsecamente ligada a um aspecto

identitário não só do goiano, mas de toda a região do sertão, aquela mencionada por Pimentel (não por coincidência, a mesma região em que proliferou a música sertaneja).

A presente pesquisa, de natureza Qualitativa Bibliográfica, a partir da análise crítica do tema, e considerando diversificados enfoques contidos em obras de diferentes autores, busca apresentar uma resposta para o problema formulado, conforme assevera Medeiros (2006, p. 54): “É feita com o propósito de se atingir um determinado objetivo e oferecer resposta a um problema científico”. Para subsidiar essa pesquisa serão considerados como motivadores os aspectos regionais, econômicos, históricos e culturais da população. Buscou-se analisar, inclusive, a relação tradição/modernidade, mas sob uma perspectiva de continuidade e mudança, não como aspectos excludentes, e sim complementares de um mesmo processo social.

Como abordagem fenomenológica, o estudo em questão permitirá um olhar crítico, suscetível a mudanças caso elas se façam necessárias. Segundo Clifton (apud FREIRE, CAVAZOTTI, 2007, p. 44), “uma descrição fenomenológica não se concentra nos fatos em si, mas nas essências, e procura revelar o que é essencial (ou necessário) em um objeto e em sua experiência, de tal forma que o objeto possa ser reconhecido como tal”. Mudanças quanto ao olhar da pesquisadora sobre o objeto de pesquisa poderão ocorrer ao se procurar revelar o que é essencial ou necessário para essa pesquisa. As possíveis mudanças serão decorrentes de um contínuo exame da maneira de pensar e de conhecer da pesquisadora sobre o objeto pesquisado. Aspectos subjetivos poderão incorrer numa abordagem interpretativa. Na visão de Flávio Romero Guimarães, “em qualquer área do conhecimento, o êxito de uma pesquisa pressupõe o envolvimento do pesquisador com seu objeto de investigação – é um ato de paixão” (2002, p. 21).

Atitudes que envolvem manifestações artísticas e culturais condensam em si compromisso com o social e o político, além de serem reflexos da experiência de vida do indivíduo. A sociedade pós-moderna possui uma complexa gama cultural que Bosi (2002, p. 370) considera como fenômenos simbólicos pelos quais se exprime a vida. Reitera-se que a música do gênero sertanejo é aqui analisada sob um olhar que considera essa situação pós-moderna e a transmissão de uma identidade cultural musical ligada às raízes formadoras do Estado e aos efeitos da globalização, fenômeno este decorrente do hibridismo cultural.

Cabe aqui destacar também, a influência da indústria cultural no processo de transformação da música sertaneja, gênero que não tem escapado dos efeitos nem dos processos fomentados pela já mencionada Globalização, como a diversidade cultural, as

práticas musicais espetaculosas, a exemplo dos mega shows assistidos e comentados por públicos recordes. Na abordagem dos processos discutidos na contemporaneidade foram consideradas as reflexões de Guy Debord (1967) e Edgar Morin (1990).

Iniciando o desenvolvimento de questões pertinentes ao Hibridismo Cultural, deve-se partir da conceituação de Canclini (2001, p. XIX): “*hibridismo cultural* são processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (grifo do autor).

Há quem argumente que o “hibridismo” e o sincretismo – a fusão entre diferentes tradições culturais – constituem uma poderosa fonte criativa, produzindo novas formas de cultura, mais apropriadas à modernidade tardia que às velhas e objetadas identidades do passado. Mas há também quem assevere que o hibridismo, com a indeterminação, a “dupla consciência” e o relativismo que implica tem, igualmente, seus custos e perigos (Hall, 2006, p. 91). E mesmo diante dessa controvérsia, o momento em que a análise acerca dos processos da hibridação a diversos processos culturais ganha mais destaque é na década final do século XX.

A partir desse período, segundo Vargas (2007, p. 61), os conceitos de hibridismo e mestiçagem cultural têm sido bastante utilizados, principalmente devido aos estudos concernentes à pós-modernidade e, em especial, sobre a cultura latino-americana. Em geral, as noções englobadas pelo hibridismo são sincretismo, mescla, fusão e relação. Na verdade, aplicados à cultura, à arte e à comunicação, todos esses termos remetem à idéia de colocar em risco no terreno da cultura e das mídias “um complexo e radical processo de misturas que rompe com os modelos únicos de análise que, por sua vez, circunscrevem seus objetos a conceitos pouco ou nada flexíveis, sobretudo os lineares e evolucionistas” (Idem).

Concordando com as idéias de Canclini (2003, p. XXVII), Vargas (2007) – este que aponta aquele autor como sendo um dos primeiros teóricos a utilizar e sistematizar a noção de hibridismo na cultura latino-americana - reafirma a utilidade do conceito de hibridação em algumas pesquisas com o objetivo de abranger conjuntamente contatos interculturais que costumam receber nomes diferentes: as fusões raciais ou étnicas denominadas *mestiçagens*, o *sincretismo* de crenças, *crioulização* (grifos do autor) e também outras misturas modernas entre o artesanal e o industrial, o culto e o popular, o escrito e o visual nas mensagens midiáticas (Idem). Canclini esclarece, ainda, que sob o seu ponto de vista, hibridação não é sinônimo de fusão sem contradições, mas, sim, que pode ajudar a dar conta de formas particulares de conflito geradas na interculturalidade recente, em meio à decadência de

projetos nacionais de modernização na América Latina. Esse autor considera a região supracitada “como uma articulação mais complexa de tradições e modernidades (diversas, desiguais), um continente heterogêneo formado por países onde, em cada um, coexistem múltiplas lógicas de desenvolvimento”. (CANCLINI, 2000, p. 28).

Claro está que, num processo híbrido, não há somente um componente, mas uma gama de determinantes, indicativos e configurações que funcionam, de forma complexa, fora dos processos mecânicos de determinação ou subordinação fácil e imediata. Além disso, o termo *híbrido*, ao ser transferido da biologia às análises socioculturais, ganhou campos de aplicação, mas perdeu univocidade. Por isso alguns preferem continuar a falar de sincretismo em questões religiosas, de mestiçagem em história e antropologia, de fusão em música. E ao apresentar uma conceituação de hibridação, Canclini prefere fazê-lo enquadrando-o nas ciências sociais: “entendo por hibridação processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas”. (2003, p. XIX).

Então, pode-se deduzir que os estudos de hibridação modificaram o modo de falar sobre identidade, cultura, diferença, desigualdade, multiculturalismo e sobre pares organizadores dos conflitos nas ciências sociais: tradição-modernidade, norte-sul, local-global (Ibidem, p. XVII).

De todo modo, a intensificação da interculturalidade favorece intercâmbios, misturas maiores e mais diversificadas do que em outros tempos; por exemplo, gente que é brasileira por nacionalidade, portuguesa pela língua, russa ou japonesa pela origem, e católica ou afro-americana pela religião. Essa variabilidade de regimes de pertença desafia mais uma vez o pensamento binário a qualquer tentativa de ordenar o mundo em identidades puras e oposições simples. É necessário registrar aquilo que, nos entrecruzamentos, permanece diferente (Ibidem, p. XXXIII).

Ainda em relação à América Latina, Canclini a considera como um espaço de confluência e convivência entre tradição, modernidade e pós-modernidade. E, em relação ao hibridismo nessa América, Adorno pontua (apud VARGAS, 2007, p. 62) que é realmente desafiador entender as complexidades e justaposições sem reduzi-las a padrões teóricos unidirecionais, evolucionismos que embutem as práticas culturais latino-americanas numa linha de progressão previamente articulada a partir de parâmetros modernos, “sem também circunscrever essas músicas aos limites estreitos e, ao mesmo tempo, porosos das fronteiras nacionais, e, ainda, na busca de suplantar o entendimento adorniano da indústria cultural como fenômeno castrador da percepção e da criatividade na música popular”. (VARGAS, 2007, p. 62).

Vargas acrescenta que a música popular Latino-Americana, sobretudo a partir de sua transformação pelos meios de reprodução e de comunicação, é feita de sua adequação em mesclas e sobreposições de elementos arcaicos e modernos, nacionais e estrangeiros.

Desde os tempos da colonização, com as fusões da harmonia tonal européia e das polirritmias e melodias modais dos africanos e indígenas, até a difusão em massa por veículos como o rádio e a TV ou no formato mercantil do disco, da fita cassete, do *compact disc* e do MP3 (forma compacta em arquivo digital), a dinâmica da canção popular sempre foi a da incorporação de elementos externos e da experimentação em novos formatos e instrumentações, apesar mesmo da estandardização imposta pelos processos de mercantilização da música pela indústria fonográfica e pelas mídias (VARGAS, 2007, p. 62-63).

É difícil estabelecer as características de um produto cultural híbrido, a não ser que seja levada em conta sua própria transitoriedade e complexidade. Por ser sempre o resultado de fusões de séries de elementos e nunca ser dado como concluído, o estado híbrido requer um entendimento muito mais atento às variações do que às permanências, ou seja, para analisá-lo devem-se levar em conta as diferenças e nunca as questões estáveis ou fixas.

Devido a sua origem encontrar-se na mistura e na multiplicidade, o objeto cultural híbrido implica idéias de fratura, deslocamento e transitividade. Não é o resultado de um aspecto, nem se reduz ao que é único, mas tende a se mostrar por várias facetas, cada uma delas concebida por fontes distintas e pouco delineadas, um vez que dentro dos processos de mistura, já não são o que eram inicialmente. Assim, “sua origem está no trânsito complexo das determinações”. (Idem).

Mas isso não significa que o híbrido seja totalmente indeterminado; sua determinação percorre caminhos dificilmente projetados por padrões teóricos mais ordenadores. O híbrido se deixa levar pela instabilidade da mudança constante e propõe uma espécie de estratégia teórica por não se deixar nomear por classificações conhecidas, daí a imperativa necessidade de “ciências sociais nômades” transitando entre diversos saberes e relacionando conceitos. (CANCLINI, 2000, p. 19).

O potencial híbrido é latente na música popular latino-americana, por exemplo. Vários autores comentam e analisam essa música em distintos matizes, enfoques e nomenclaturas, sob a ótica do hibridismo. Há unanimidade no que diz respeito aos aspectos do processo musical ocorrido no continente, sempre alterando os padrões oriundos da Europa, da África e dos indígenas. Na história da música popular da América Latina, escalas e ritmos foram adaptados, instrumentos foram tocados de novas maneiras, o que era aristocrático tornou-se plebeu, rituais sagrados se misturaram a práticas mundanas, distintos materiais começaram a

ser utilizados na construção de instrumentos, novos nomes foram colocados em gêneros em gestação, e assim por diante. E ainda, se as mesclas produzidas criaram novas formas de fazer, de ouvir e de entender a canção, as tecnologias de produção e reprodução musicais reforçaram ainda mais esse caráter híbrido. “Surgem desses contatos novas formas melódicas, rítmicas e harmônicas, diferentes meneios vocais e *performances* e inusitados instrumentos”. (VARGAS, 2007, p. 67).

Por outro lado, Stuart Hall ressalta que existem também fortes tentativas para se reconstruírem identidades purificadas, para se restaurar a coesão, o “fechamento” e a tradição, frente ao hibridismo e à diversidade. Bons exemplos são o ressurgimento do nacionalismo na Europa Oriental e o crescimento do fundamentalismo. Como se pode perceber, tanto em termos étnicos quanto religiosos, há quem busque criar entidades políticas em torno de identidades culturais homogêneas. (2006, p. 92).

A tendência à “homogeneização global” tem seu paralelo num poderoso *revival* da “etnia, algumas vezes de variedades mais híbridas ou simbólicas, mas também frequentemente das variedades exclusivas ou ‘essencialistas’” (Idem, *ibidem*). Bauman refere-se ao “ressurgimento da etnia” como uma das principais razões pelas quais as versões mais extremas, bruscas ou indeterminadas do que acontece com a identidade sob o impacto do “pós-moderno global” exige uma séria qualificação: “Há uma poderosa demanda por uma distintividade étnica pronunciada (embora simbólica) e não por uma distintividade étnica institucionalizada”. (2005 apud HALL, 2006, p. 96).

Enfim, embora as faculdades combinatórias dos consumidores sejam ampliadas nos processos globalizantes, o mesmo quase nunca acontece com a *hibridação endógena*, ou seja, nos circuitos de produção locais, esses que estão cada vez mais condicionados por uma hibridação heterônoma, coercitiva, que concentra as iniciativas combinatórias em poucas sedes transnacionais de geração de mensagens e bens, de edição e administração do sentido social. O hibridismo apresenta-se, portanto, como um processo violento que rompe estabilidades teóricas, recepções padronizadas e esperanças de unicidade semântica, mas, paralelamente a isso, mostra-se docemente criativo por ter em si germes de novas alternativas para novas combinações.

Partindo agora para uma rápida abordagem sobre indústria cultural, pode-se considerar que o termo em questão foi originalmente formulado por Adorno e Horkheimer, na década de 1930. Theodor Wiesengrund Adorno (1903-1969), filósofo e músico, e seu colaborador Horkheimer viveram num período em que a produção em grande escala, baseada na

racionalização e na divisão técnica do trabalho, promovia a desarticulação de formas progressas. As invenções do fonógrafo e do cinematógrafo, abalando dois ramos específicos da arte - o som e a imagem - constituíam a prova de que a industrialização acabara de invadir a área artística.

Adorno interessava-se bastante pela música. E foi a utilização de meios mecânicos para multiplicar as possibilidades de audição de um concerto que lhe sugeriu a criação e utilização do termo “indústria cultural” (*Kulturindustrie*). Nesse termo integrou-se também a noção de difusão da indústria no interior do domínio das artes e a de criatividade, trazendo conseqüências diversas como a divisão fisicamente intransponível entre criadores, artistas e público.

Paulo Puterman afirma que Adorno e Horkheimer viam com revolta “a possibilidade de a produção cultural de uma determinada sociedade vir a ter sua comercialização organizada da mesma maneira que a distribuição dos produtos habituais” (1994, p. 14). Para eles a indústria cultural visava tão somente o aspecto comercial do processo de criação, buscando a quantidade e aumentando a rentabilidade. Em atitude de condenação, Adorno e Horkheimer acreditavam que a indústria cultural contribuía para uma cultura de massas e propiciava a homogeneização da sociedade, o que instalava o conformismo e atrofiava a imaginação e a espontaneidade dos consumidores.

E, embora muitos autores considerem retrógradas as considerações de Adorno e Horkheimer em relação à indústria cultural, nas palavras de Alfredo Bosi pode-se constatar também, uma certa preocupação com relação à atuação da indústria cultural na sociedade: “Porque somos uma sociedade de consumidores de coisas, de notícias, de signos, essa indústria cultural é a que nos penetra mais assiduamente, nos invade, nos habita e nos modela” (2002, p. 330).

Os aspectos econômicos passavam a ser dominantes no âmbito da arte. A ambição de lucro por parte de artistas criadores e artistas executantes ultrapassava o puro prazer de criar e de executar, tornando o usufruir da música passível de ser alcançado em qualquer lugar e momento. Com violentas declarações, Adorno manifestava seu radical desacordo em relação à utilização dos meios mecânicos de transmissão musical ou de qualquer outra utilização de obras de arte em geral:

Sob o peso dos monopólios, toda civilização de massas é idêntica e a ossatura de seu esqueleto conceitual fabricado por este modelo começa a se revelar. Os dirigentes não se preocupam mesmo em dissimulá-la; sua violência cresce à medida que sua brutalidade se mostra à luz do dia. O cinema e o rádio não têm mais a necessidade de se fazerem passar por arte.

o passam de um negócio, aí está sua verdade e sua ideologia, que eles usam para legitimar as baboseiras que produzem deliberadamente (PUTERMAN, 1994, p. 11-12).

Revolução industrial, capitalismo liberal, economia de mercado, sociedade de consumo além das Eras da Eletricidade e da Eletrônica (quando o poder de penetração dos meios de comunicação se tornou praticamente irrefreável). Segundo Teixeira Coelho (1980, p. 12), esse era o quadro caracterizador da indústria cultural. O momento de instalação definitiva dessa cultura seria mesmo o século XX, quando o capitalismo não mais dito liberal, mas sim um capitalismo de organização (ou monopolista) criaria as condições para uma efetiva sociedade de consumo muito bem alicerçada por veículos como a TV.

Embora Adorno considere sinônimas as expressões “Cultura de massa” e “indústria cultural”, Monteiro (1998, p. 32) discorda e reforça que não deve ficar a impressão de que cultura de massa seja “*uma forma contemporânea de arte popular surgida espontaneamente das próprias massas*” (grifo dos autores). E completa com a explicação dada por Teixeira Coelho em sua obra *O que é indústria cultural*, na qual distingue as expressões a partir do exemplo de romances de folhetim inseridos nos jornais, que caracterizavam indústria cultural da época:

Os romances de folhetim destilavam em episódios, e para amplo público, uma arte fácil que se servia de esquemas simplificadores para traçar um quadro da vida na época (mesma acusação hoje feita às novelas de TV). Esse seria, sim, um produto típico da cultura de massa, uma vez que ostentaria um outro traço caracterizador desta: o fato de não ser feito por aqueles que o consumiam (COELHO, 1980 apud MONTEIRO, 1998, p. 33).

Na interpretação de Coelho, a cultura de massa é imposta por produtores que simplificam a linguagem artística de certa forma de expressão, como o folhetim massifica o romance de arte, sem os personagens complexos e trama ou situações que exaltem a natureza humana, mas sim com narrativas elementares, personagens lineares e situações banais. Mas, principalmente, que se trata de exemplos de cultura de massa, porque são produzidos para um público que não conhece a forma e a técnica originais de um romance de arte, ou seja, a massa.

Coelho menciona também outras formas de arte, ou apenas técnicas conhecidas atualmente, que nada mais são do que massificações ou simplificações de formas primitivas de expressão artística como: o **teatro de revista**, como massificação do teatro; **a opereta**, como massificação da ópera e ainda, **o cartaz**, como massificação da pintura, dentre outras.

Ana Cecília Monteiro argumenta que é possível diferenciar cultura de massa de indústria cultural, uma vez que a relação desta diz respeito ao efeito, ao consumo, como por exemplo, o valor da obra de arte que se transformou num bem de consumo, enquanto aquela (a cultura de massa) apresenta estreitas ligações com a forma de apresentação de um determinado produto artístico. Em suma, o processo de transformação de um produto cultural em bem de consumo é característico da indústria cultural. Já a forma e as características físicas desse processo, bem como a parte estética e a diluição dos elementos dessa forma artística, além das características finais, constituem a cultura de massa.

Mas Dwigth MacDonald menciona outras duas formas de manifestação cultural além da já abordada cultura “de massa” - pejorativamente **masscult** (ou cultura inferior, uma vez que para ele não se trata nem de uma cultura, nem de massa). São elas: a **cultura superior** e a **do meio**, esta conhecida também como média ou **midcult** (que remete ao universo dos valores pequeno-burgueses. (COELHO, 1980, p. 14).

Coelho cita dois exemplos: o compact-disc com as nove sinfonias de Beethoven sob a regência de Herbert von Karajan, lançado entre 1982 e 1985, e o lançamento do primeiro disco de Elvis Presley, em 1956, que ao serem analisados revelam que o conceito de massa, tal como foi cunhado na época de Adorno e Horkheimer, e que representava uma coletividade monolítica e desumanizada, cuja cabeça e cujos gostos foram formados pelas técnicas industriais de comunicação, não tinha sido, na verdade, nem mesmo no momento em que viveram os dois autores, representativo do que verdadeiramente existia em qualquer sociedade do mundo. Realmente, a noção de massa apagava toda a existência de diferenciações no interior das coletividades, como se não houvesse divisões em camadas sociais, em grupos étnicos, em setores sócio-profissionais, em variações de instrução, em distinções de gênero. O conceito de massa também acoplava o sentido de que haveria em todas as sociedades uma tendência à uniformização do saber e dos costumes, independente da situação sócio-econômica e de outras diferenciações, devido à aspiração de igualdade que mais se espalhava pelas diversas populações ocidentais, e, muito mais ainda, devido ao acelerado progresso e à difusão das técnicas de comunicação, que resultavam numa expansão rápida de conhecimentos da arte. (Ibidem, p. 20).

Mas, segundo Expedito Silva, a cultura de massa como também a cultura de elite exercem influência sobre a cultura popular, essa que é produzida a partir de manifestações das classes populares. Vale ressaltar que a cultura popular pode ser difundida até mesmo nos espaços típicos dos segmentos de elite. “A canção popular, por exemplo, que abrange desde as

manifestações folclóricas até as manifestações de contexto urbano, tende a participar de todos os territórios”. (2003, p. 23).

O consumidor da cultura de massa decodifica a mensagem de acordo com seu interesse, sua vivência e sua expectativa. Não há um controle *stricto sensu* por parte dos meios de comunicação, já que as produções culturais de massa, de elite ou popular, apesar de serem produtos culturais de natureza diferente, ocupam teoricamente os mesmos espaços.

De acordo com Waldenyr Caldas (1986, p. 83),

A cultura de massa consiste na produção industrial de um universo muito grande de produtos que abrangem setores como moda, o lazer no sentido mais amplo, incluindo os esportes, o cinema, a imprensa escrita e falada, a música, a literatura, enfim... tudo o que envolve a vida do homem contemporâneo.

Destaca-se que a cultura de massa tende a se apropriar dos meios de comunicação e ditar o que deve ser veiculado. Além disso, ela procura se promover em muitos outros locais de penetração restrita como shows em casas noturnas, boates, etc.

Os meios de comunicação de massa têm também um forte poder, em curto prazo, para construir ou destruir a imagem de um ídolo popular, seja na política ou em qualquer outra atividade profissional, como na música. A exemplo disso pode-se afirmar que, no Brasil, nos últimos tempos, vários fenômenos musicais já foram criados pela indústria cultural como a lambada, o *axé music*, o samba, a música sertaneja, o pagode, o forró e outros. (SILVA, 2003, p. 24).

A cultura moderna das cidades costuma estar associada à cultura de consumo de bens culturais. Do ponto de vista do mercado cultural, o imigrante que se instala nos bairros periféricos das metrópoles é um consumidor em potencial, inclusive de música sertaneja, uma vez que essa canção estabelece uma ponte entre as duas realidades vivenciadas por esses sujeitos: fala a linguagem da sua identidade cultural originária e fornece elementos que facilitam a sua identificação com a cultura urbana.

Se de fato a estratificação da sociedade se vê refletida nos espaços públicos de divulgação da música popular, é inegável que há um esforço paralelo da indústria cultural e de seus produtos no sentido de contribuir para a homogeneização dos consumidores dos bens culturais. [...] Uma outra estratégia da indústria cultural, visando à integração desse novo personagem urbanizado é a massificação dos produtos de consumo. Objetiva-se, assim, concretizar o ideal consumista (Ibidem, p. 26).

Conforme defende Adorno, a indústria cultural não se preocupa em produzir arte, mas em oferecer um produto como qualquer outro do setor industrial. Por isso, essa indústria cultural pode ser considerada um poderoso arsenal do sistema capitalista. Através dela um

produto torna-se acessível a todos. Entretanto, a produção cultural segundo os cânones da indústria cultural segmenta o mercado, determinando a marca que cada consumidor deve comprar, de acordo com suas possibilidades financeiras, constringendo o indivíduo a adaptar-se ao que lhe é oferecido. Assim, o empresário da indústria cultural indica baseado em pesquisa, o que será melhor para o público que se convence e acaba aceitando as indicações devido à grande divulgação. “Nessa visão, a base empresarial (...) perverte em todos os aspectos e todos os comportamentos: penetrando no âmbito da cultura, corrompe-a totalmente e, com isso, corrompe também os consumidores”. (PUTERMAN, 1994, p. 16).

Pode-se deduzir, então, a partir das idéias defendidas pelos autores abordados, que a cultura de massa é um produto da indústria cultural e que essa indústria deve ser entendida como o processo pelo qual a arte é transformada em objeto de consumo. É, pois, o pressuposto de uma indústria real, baseada no capitalismo e com o intuito do lucro. É a representação da arte feita em série para o grande consumo da população. Pode ser vista como o aproveitamento de detalhes de um todo, como uma simplificação que, no caso da música sertaneja, por exemplo, se resumiria à forma nasalada de cantar e ao fato de os cantores, em sua maioria, apresentarem-se em duplas.

Já no tocante à Globalização, iniciar-se-á a abordagem de alguns de seus pressupostos a partir do conceito apresentado por Anthony McGrew (1992 apud Hall, 2006, p. 67):

A globalização pode ser sintetizada como um complexo de processos e forças de mudança; refere-se aos processos atuantes numa escala global, que atravessam fronteiras nacionais, integrando e conectando comunidades e organizações em novas combinações de espaço-tempo, tornando o mundo, em realidade e em experiência, mais interconectado. A globalização implica um movimento de distanciamento da idéia sociológica clássica da “sociedade” como um sistema bem delimitado e sua substituição por uma perspectiva que se concentra na forma social como a vida está ordenada ao longo do tempo e do espaço.

O cientista político Samuel P. Huntington, ideólogo do neoconservadorismo norte-americano, enxerga a globalização como processo de expansão da cultura ocidental e do sistema capitalista sobre os demais modos de vida e de produção do mundo, que conduziria inevitavelmente a um "choque de civilizações".

Giddens (1990, p. 63) assevera que “a modernidade é inerentemente globalizante”. Entretanto, o fenômeno da globalização não é recente, embora tanto a tendência à autonomia nacional, quanto a tendência à globalização estejam profundamente enraizadas na modernidade. (WALLERSTEIN, 1991 apud HALL, 2006, p. 68).

Uma das hipóteses da origem desse fenômeno capitalista e complexo é a de que ele pode ter começado na era dos descobrimentos e alcançado maior desenvolvimento a partir da Revolução Industrial. No entanto, atualmente, muitos economistas analisam a globalização como resultado pós Segunda Guerra Mundial ou da Revolução Tecnológica. Mas outros estudiosos sugerem que sua origem pode estar ligada ao período mercantilista, iniciado aproximadamente no século XV estendendo-se até o século XVIII, quando ocorreu a queda dos custos dos transportes marítimos e o aumento da complexidade das relações políticas européias durante o período. Além disso, nesta época foi registrado grande aumento no fluxo de força de trabalho entre os países e continentes, particularmente nas novas colônias européias, mudanças que se enquadram perfeitamente no perfil da globalização.

Retomando a questão do desenvolvimento do fluxo comercial mundial que teve como principal fator a modernização dos transportes, especialmente o marítimo, deve-se clarificar que através deste ocorre grande parte das transações comerciais, tais como importação e exportação. Isso talvez se deva ao fato de o transporte marítimo possuir elevada capacidade de carga, o que contribui para o transporte de uma gama de mercadorias, como também a mundialização dessas, ou seja, um mesmo produto pode ser encontrado em diversas regiões do planeta.

Já em meio à Segunda Guerra Mundial surgiu, em 1941, um dos primeiros sintomas da globalização das comunicações: o pacote cultural-ideológico dos Estados Unidos incluía várias edições diárias de *O Repórter Esso*, uma síntese noticiosa de cinco minutos rigidamente cronometrados, a primeira de caráter global, transmitido em 14 países do continente americano por 59 estações de rádio, constituindo-se na mais ampla rede radiofônica mundial. Redes de televisão e imprensa multimídia em geral também sofreram um grande impacto da globalização. Um país com imprensa livre hoje em dia pode ter acesso, às vezes, através de televisão por assinatura ou satélite, a emissoras do mundo inteiro, desde NHK do Japão até Cartoon Network americana.

Contudo, a globalização das comunicações tem sua face mais visível na internet, a rede mundial de computadores, possível graças a acordos e protocolos entre diferentes entidades privadas da área de telecomunicações e governos no mundo. Isso permitiu um fluxo de troca de idéias e informações sem critérios na história da humanidade. Se antes, uma pessoa estava limitada à imprensa local, agora ela mesma pode se tornar parte da imprensa e observar as tendências do mundo inteiro, tendo apenas como fator de limitação a barreira linguística.

Outra característica da globalização das comunicações é a universalização do acesso a meios de comunicação, graças ao barateamento dos aparelhos, principalmente celulares e os de infraestrutura para as operadoras, com aumento da cobertura e incremento geral da qualidade graças a inovação tecnológica. Hoje uma inovação criada no Japão pode aparecer no mercado português ou brasileiro em poucos dias e virar sucesso de mercado. Um exemplo da universalização do acesso à informação pode ser o próprio Brasil, hoje com 42 milhões de telefones instalados, e um aumento crescente de número de telefones celulares tendo há muito ultrapassado a barreira de 150 milhões de aparelhos.

Pode-se dizer que esse incremento no acesso à comunicação em massa acionado pela globalização tem causado impacto até mesmo nas estruturas de poder já estabelecidas, com forte conotação à democracia, auxiliando pessoas antes alienadas a um pequeno grupo de radiodifusão, de informação, a terem acesso a informações de todo o mundo, dando a elas a oportunidade de se inteirarem sobre como o mundo se comporta na atualidade.

Assim, certifica-se que, de fato, as inovações tecnológicas, principalmente nas telecomunicações e na informática, incrementaram o processo de globalização. A partir da rede de telecomunicações (telefonia fixa e móvel, internet, televisão, aparelho de fax, dentre outros) foi possível a difusão de informações entre empresas e instituições financeiras, promovendo maior conectividade aos mercados do mundo.

Além disso, a globalização estreitou as relações comerciais entre os países e as empresas. As multinacionais ou transnacionais contribuíram para a efetivação do processo de globalização, tendo em vista que essas empresas desenvolvem atividades em diferentes territórios.

A partir dos anos 70, tanto o alcance quanto o ritmo da integração global aumentaram enormemente, acelerando os fluxos e os laços entre as nações. Isso ao mesmo tempo que fez com que a globalização se estabelecesse, segundo Stuart Hall, também gerou conseqüências no que diz respeito às identidades culturais adulterando-as conforme ele explica abaixo:

- a) As identidades nacionais estão se *desintegrando*, como resultado do crescimento da homogeneização cultural e do “pós-moderno global”.
- b) As identidades nacionais e outras identidades “locais” ou particularistas estão sendo *reforçadas* pela resistência à globalização.
- c) As identidades nacionais estão em declínio, mas *novas* identidades – híbridas – estão tomando seu lugar (Hall, 2006, p. 69).

Um impacto da globalização sobre as identidades nacionais é a compressão “espaço-tempo”, através do qual a aceleração dos processos globais, de forma que se sente que o mundo é menor e as distâncias mais curtas, que os eventos em um determinado lugar tem um impacto imediato sobre pessoas e lugares situados a uma grande distância.

À medida que o espaço se encolhe para se tornar uma aldeia “global” de telecomunicações e uma “espaçonave planetária” de interdependências econômicas e ecológicas – para usar apenas duas imagens familiares e cotidianas – e à medida em que os horizontes temporais se encurtam até ao ponto em que o presente é tudo que existe, temos que aprender a lidar com um sentimento avassalador de compressão de nossos mundos espaciais e temporais (Harvey, 1989, p. 240).

De acordo com as concepções de Canclini, os anos 90 reduziram o atrativo do pensamento pós-moderno e colocaram, no centro das ciências naturais, a globalização. Assim como hoje se percebe com mais clareza que o pós-moderno não encerrou a modernidade, a problemática global também não permite desinteressar-se dela. Alguns dos teóricos mais destacados da globalização como Anthony Giddens e Ulrich Beck estudam-na como culminação das tendências e conflitos modernos. Nas palavras de Beck, “a globalização nos coloca ante o desafio de configurar uma ‘segunda modernidade’, mais reflexiva, que não imponha sua racionalidade secularizante e, sim, que aceite pluralmente tradições diversas (1998 apud CANCLINI, 2003, p. XXXI).

Quando se observam os movimentos recentes da globalização, infere-se que estes não só integram e geram mestiçagens; também segregam, produzem novas desigualdades e estimulam reações diferenciadoras. Às vezes, aproveita-se da globalização empresarial e do consumo para afirmar e expandir particularidades étnicas ou regiões culturais, como ocorre com a música latina na atualidade (conforme abordagem realizada sobre o hibridismo, neste estudo).

Os processos globalizadores acentuam a interculturalidade moderna quando criam mercados mundiais de bens materiais e dinheiro, mensagens e migrantes. Os fluxos e as interações que ocorrem nesses processos diminuíram fronteiras e alfândegas, assim como a autonomia das tradições locais; propiciaram mais formas de hibridação produtiva, comunicacional e estilos de consumo do que no passado. Às modalidades clássicas de fusão, derivadas de migrações, intercâmbios comerciais e das políticas de integração educacional impulsionadas por Estados nacionais, acrescentaram-se as misturas geradas pelas indústrias culturais (Idem).

O processo de Globalização no século XXI e os meios de comunicação começam a superar parte das realidades democráticas e, conseqüentemente, a participação do homem

público. Na atual conjuntura da globalização, Estados Unidos, Japão e Europa Ocidental (principalmente Alemanha) despontam como os principais nomes de força do processo, juntamente com as corporações transnacionais e organizações multilaterais. No entanto, o capitalismo global – ou neoliberalismo – agrava as contradições sociais em todos os setores e isso se dá mais fortemente nos países dependentes, periféricos, atrasados, de terceiro mundo. (IANNI, 1995, p. 144).

Enfim, a globalização é um processo que muito beneficiou e tem beneficiado o mundo em geral, em especial pela aproximação de interesses e processos. Entretanto, é importante que se saiba lidar com o progresso, com a tecnologia e ao mesmo tempo com o rompimento de barreiras, estas que não devem levar a um distanciamento do contato humano e da convivência nem mesmo à obrigação de aderência a toda a parafernália tecnológica disponível, entre outros. Não se pode esquecer, apesar de todo o desenvolvimento e aprimoramento que o homem tem conseguido com o advento da globalização, que esta deve ser revertida em benefício do próprio homem. Por isso é tão importante que se mantenha a identidade cultural, a moral e o respeito pelo semelhante, bem como as demais práticas necessárias neste processo evolutivo.

Estruturalmente, a presente pesquisa foi desenvolvida em três Capítulos. Almejando alcançar um desenvolvimento mais consistente do tema proposto, buscou-se, no Primeiro Capítulo, explorar o sertão nas suas mais diversas conceituações e também a sua cultura. Aragão (1988), Candido (1979), Cunha (1996), Galli (2005) Marchezan (2006), Lippi (1998), Pimentel (1997), Roncari (2006) e outros autores representaram significativas fontes de pesquisa e fundamentação teórica.

Termos como agricultura e pecuária estão diretamente ligados ao adjetivo *sertanejo* que originalmente se refere a tudo que é próprio dos “sertões”, cuja relação é estabelecida não só pelo que diz respeito ao espaço geográfico, mas também no que concerne ao âmbito da cultura.

No Segundo Capítulo foram explorados símbolos e representações os quais, certamente, constituem informações componentes do imaginário do povo goiano, consideradas as diferentes classes sociais. Autores como Caldas (1987), Pimentel (1997), Alves (2008), Nepomuceno (1999), Ulhôa (1993) e Taborda (2002), entre outros, constituíram a base da fundamentação teórica deste Capítulo, o que propiciou maior embasamento às idéias apresentadas.

Entretanto, antes de avançar é importante que se apresente uma rápida discussão sobre o conceito de **gênero**, de modo a elucidar as várias mudanças ocorridas na música sertaneja.

Há muito se tem discutido sobre a questão dos gêneros artísticos: literários, pictóricos, por exemplo. Isso se deve à gama de interpretações sugeridas pelo termo, o que não raro tem gerado muita polêmica no que concerne a uma perfeita compreensão de seu significado.

Em primeiro lugar, para esclarecer o campo semântico do termo “gênero”, pode-se partir do senso comum. Ora, os sentidos atribuídos pelo senso comum encontram-se consignados nos dicionários de língua. Assim, verificando essas acepções, pode-se encontrar no *Dicionário Houaiss*, a definição de gênero como “um conjunto de espécies com a mesma característica; (...) classe de estilo, técnica ou natureza artística ou literária” (2001, p. 219). Já no *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*, gênero é considerado, “nas obras de um artista, de uma escola, cada uma das categorias que, por tradição, se definem e classificam segundo o estilo, a natureza ou a técnica” (1986, p. 844). Essas definições, no entanto, não determinam limites entre estilo e gênero, nem entram no mérito da gênese ou clarificam o conjunto formador de um gênero.

Para dar sequência à discussão, convém, portanto, investigar abordagens mais aprofundadas em relação aos significados possíveis do termo. Assim, uma das mais antigas referências que se tem sobre a questão dos **gêneros**, no Ocidente, é atribuída a Platão.

(...) Sem nenhuma imitação, é que se faz uma narração simples. (...) A poesia e a mitologia podem constar inteiramente de imitação, tal como se dá na tragédia e na comédia (...) ou apenas da exposição do poeta. Os melhores exemplos desse tipo de composição encontrarás nos ditirambos; há uma terceira modalidade, em que se dá a combinação dos dois processos: é o que se verifica na epopéia e em muitas outras formas de poesia” (Rep. III, 394b e 394c apud LIMA, 2002, p. 255).

Esse pressuposto de Platão, bem como sua obra foram radicalmente modificados pela *Poética aristotélica*, em que não só foi afirmada a dignidade do fazer poético, mas também diversificada a classificação de seus gêneros (LIMA, 2002, p. 255). Assim, o princípio da mimese estabelecido por Platão deu lugar, em Aristóteles, à exploração direta na qual “o modo da imitação” passa a contemplar “a distinta trindade”: a tragédia, a comédia e a epopéia (idem). Infere-se daí que a abrangência da arte supunha duas decisões: a de caracterizá-la como mimese ou a de discriminar seus modos constituintes. Considerando que o mundo empírico não é tematizado da mesma maneira que o mundo das imagens fica claro que não se pode estabelecer uma linha contínua entre a recepção do mundo real e a recepção dos objetos de arte.

Já no século XX, Colwell afiança que a base da distinção entre os gêneros concentra-se na relação entre **autor, obra, público e estrutura** (esta que no caso musical pode incluir **caráter, tema musical e letra**). “Como no desenvolvimento natural da vida, a arte não pode permanecer estanque; ela desenvolve e muda. Ela está sempre buscando novidades e variedades” (1968, p. 85). Embora essa abordagem se refira basicamente aos gêneros literários, elas podem, perfeitamente, ser análogas aos gêneros musicais.

Retornando no tempo, Luiz Costa Lima (2002) lembra que na Idade Média, os gêneros e sua organização se deram em função de outros conteúdos, principalmente por efeito da ruptura com a tradição clássica e também pelo desaparecimento dos teatros. Porém, a tradição clássica foi retomada com os humanistas do Renascimento e o momento em que tal tradição se firmou foi o do rigor preceptístico, ao qual o próprio Aristóteles se viu submetido.

No século XVIII, não se modificou o tom preceptístico a que o tratamento dos gêneros se associava. Assinalou-se, nesta fase, mais largamente, a articulação entre mimese e normatividade. “Para os neoclássicos, a imitação nos entregava uma realidade polida e depurada” (LIMA, 2002, p. 261). É fato que, embora muito se refletisse sobre a poesia neste século, fora da reflexão filosófica, a teoria dos gêneros teve pouca significação, conforme observa M. H. Abrams (apud LIMA): “Enfatizar as regras e as máximas de uma arte é conatural a toda crítica que se funde nas demandas do auditório (...)”.

Mas, com o advento do Romantismo, ocorreu a falência das preceptísticas e, paralelamente, o ocaso da mimese como imitação idealizada. Reinou, então, de forma inquestionável, a concepção da poesia (ou da arte) como expressão individual. Assim, a questão dos gêneros ficou, neste período, associada a uma visão antiquada, já que a expressão individual tornou-se a tônica, quando a cada autor cumpria definir e formular os próprios gêneros em que atuaria. No século XIX, a única teorização comumente lembrada é a de Brunetière que enfatiza a existência de leis que presidem a transformação dos gêneros. “(...) A diferenciação dos gêneros se opera na história como a das espécies da natureza (...) *Um gênero nasce, cresce, alcança sua perfeição, declina e enfim, morre*” (BRUNETIÈRE apud LIMA, 2002, p. 263).

Já para Croce, a idéia organicista da obra de arte ressurgiria e o julgamento artístico se converteria em tão individual e inefável quanto a própria atividade criadora:

A atividade que se julga se chama gosto; a atividade produtora: gênio. Gênio e gosto são, portanto, substancialmente idênticos. (...) O critério do gosto é absoluto, mas diverso do absoluto do intelecto, que se desenvolve no raciocínio; é absoluto com o absoluto intuitivo da fantasia (CROCE apud LIMA, 2002, p. 270).

No século XX, Medvedev e Bakhtin pontuaram que as dificuldades encontradas pelos formalistas em relação à caracterização do gênero residiam nas propriedades da linguagem poeticamente usada, sem se preocupar com a “construção da obra”. Assinalaram que cada gênero traz consigo um feixe de expectativas e de seleção possíveis da realidade. E estabeleceram uma dupla orientação contida em qualquer gênero: “Em primeiro lugar, a obra é orientada para o ouvinte e perceptor e para as condições definidas de execução e percepção. Em segundo lugar, a obra é orientada na vida, com referência a seus eventos, problemas etc.” (Ibidem, 2002, p. 271).

Portanto, compartilhando ainda das idéias expressas por Lima (2002), é notória a impossibilidade de se definirem, com precisão, os traços constitutivos de um gênero. Disso infere-se que, em vez de considerar o gênero como algo fechado, delimitado por um número determinado de traços a partir dos quais se pode ter consciência e possibilidades de julgamentos de valor, o gênero apresenta uma junção instável de marcas, nunca plenamente conscientes, que orientam a fruição e a produção sem, entretanto, assegurar que as marcas orientadoras sejam as mesmas.

Feita essa discussão, as várias considerações tecidas acerca da polêmica há muito estabelecida em torno da definição dos gêneros, principalmente musicais, mostram a dificuldade de se fixarem limites precisos em relação ao **gênero sertanejo**, bem como aos seus vários momentos e subgêneros. A exemplo do que ocorre quando se fala em música clássica, ou seja, considerando as diversas interpretações e imprecisões geradas por essa expressão, no presente trabalho utilizar-se-á o termo **sertanejo** para designar a música comum ao sertão do Brasil, como já mencionado anteriormente, área que abrange o interior de São Paulo, os Estados de Minas Gerais, Goiás, Mato Grosso do Sul e Paraná (PIMENTEL, 1997, p. 21), sem enfoque na definição e delimitação precisa do gênero.

Portanto, para fins de organização e sistematização das transformações musicais ocorridas no cenário nacional em relação ao gênero sertanejo, o Segundo Capítulo desta pesquisa promove uma abordagem diacrônica sobre os **momentos** do gênero sertanejo, neste trabalho denominados: **Música Caipira** (que representa o **Primeiro Momento**), **Música Sertaneja** (que corresponde ao **Segundo Momento**), **Música Neo-sertaneja (Terceiro Momento)** e **Música Sertaneja Universitária** (expoente da atualidade, como o Quarto Momento). É prudente que se esclareça que, embora o estilo Country, tão presente nas manifestações populares ligadas às festas de rodeio esteja também inserido nesse “mundo”

sertanejo, neste estudo o referido estilo não será visto de forma aprofundada, mas apenas superficialmente mencionado, por não ser ele considerado o foco desta pesquisa.

O Segundo Capítulo apresenta, ainda, um estudo das questões relacionadas à origem da música sertaneja, bem como do canto sertanejo e de seu principal instrumento de acompanhamento, a viola. Além disso, exhibe uma explanação detalhada da figura, dos hábitos e costumes do ser, do homem caipira. Como base teórica para tal desenvolvimento foram explorados autores como Darcy Ribeiro (1995), Catelan & Couto (2006), Sant’anna (2000), Taborda (2002), Tinhorão (1998), Lobato (1988) em meio a tantos outros.

A história nos mostra que a matriz cultural de toda a região do sertão Centro-Sul do Brasil foram as expedições bandeirantistas oriundas de São Paulo. No contexto paulista, merece menção especial o Vale do Paraíba, região na qual os moradores recebiam a alcunha de *caipira*. Dessa mesma região, vem a música “caipira”, que se constitui, portanto, em matriz de todo o gênero que denominamos sertanejo. Logo, como se viu, a música caipira é o primeiro momento do gênero em estudo, o berço da moda de viola, essa que se destacava pela melodia simples e melancólica e que será adiante, discutida com maior profundidade.

Atualmente, numa clara referência às transformações históricas do gênero, faz-se também menção a este momento como música **sertaneja-raiz**, como que numa busca de valorização da tradição. Para compreensão dessa terminologia, pode-se recorrer à analogia entre a árvore e a totalidade social, na medida em que se atribui à raiz o significado de tradição. Tal idéia, bastante recorrente não só em relatos etnográficos, mas também na literatura em prosa e verso, foi apresentada por Ellen F. Woortmann (1995), em sua obra *Herdeiros, Parentes e Compadres – Colonos do Sul e Sitiantes do Nordeste*. Na segunda parte da referida obra, Woortmann compara a árvore a um conceito ampliado de família, ou à unidade maior de identidade alicerçada nos laços de parentesco:

A árvore é, então, uma forma de pensar o tempo – um tempo genealógico, poder-se-ia dizer. Os membros mais antigos, localizados num tempo histórico-mítico, constituem a “raiz” da árvore. (...) Esses antepassados são pensados como “estando embaixo da terra” (...) porque são a raiz da árvore, porque são a base de uma descendência que se define a partir deles. São, considerando-se o conjunto de árvores, a base, a raiz de toda a cultura teuto-brasileira, que se opõe ao que é “lusó” (1994, p. 133).

Na década de 1950, após a música caipira (primeiro momento) passar por muitas modificações empreendidas pela modernização, ela foi se distanciando cada vez mais da “simplicidade da gente do campo, da originalidade da cultura caipira e da tradição que vem do interior” (PIMENTEL, 1997, p. 197). E foi neste ponto que ocorreu a consolidação da música

sertaneja, dando início ao seu segundo momento. É prudente que se esclareça que o termo sertanejo já vinha sendo adotado há algum tempo, mas só se estabeleceu verdadeiramente a partir de quando a música caipira passou a ser impregnada de signos das mais diversas procedências que a afastaram de suas raízes (NEPOMUCENO, 1999, p. 112). Ainda nesse segundo momento, com o mundo já globalizado, a música sertaneja sofreu forte influência estrangeira, como a paraguaia, a mexicana e a americana, por exemplo. Assim, teve modificada sua temática, arranjos e ritmos e também “incorporou algo totalmente novo, ou seja, o imaginário do sertão” (PIMENTEL, 1997, p. 219). Além disso, algum tempo após o surgimento dessa música sertaneja, em seu segundo momento, ela acabou por incorporar a música Country numa significação que contempla outra imagem do sertão, “o do sertão civilizado, através do reordenamento do que, até então, estivera disperso: o mundo do caipira e o mundo do sertanejo” (Ibidem, p. 221).

A partir de 1980, a música sertaneja sofreria transformações que a fariam ser merecedora de novo nome: neo-sertanejo (terceiro momento). Com o surgimento de inúmeros artistas (normalmente em duplas) lançados por gravadoras e expostos como produto da cultura de massa, a música neo-sertaneja abandona a temática rural das músicas caipira e sertaneja para agradar aos habitantes de cidades grandes privilegiando, em geral, temas como o amor não correspondido e a traição.

As mudanças de estilo e prestígio crescentes atribuídos à música sertaneja refletem tanto os sentimentos pessoais em relação à vida e às biografias de seus constituintes, como ilustram o impacto de mudanças complexas do Brasil no Século XX: migração interna, urbanização, industrialização e modernização dos meios de comunicação e transporte. Mais do que refletir uma visão de mundo e as influências histórico-sociais sobre um grupo social tradicional, a música sertaneja tem se transformado num agente de mudança ao apresentar modelos de sociabilidade modernos, facilitando a absorção de novos valores culturais – ela se torna mediadora da adaptação de pessoas a uma nova realidade (ULHÔA, 1996, p. 2).

E, a partir de 2000, surgiria ainda uma nova vertente da música sertaneja, o quarto momento, atualmente conhecido como música sertaneja universitária, essa que parece sugerir um novo gênero. Tal música tem unido públicos diversos, que até então manifestavam diferentes gostos. Artistas e empresários apontam como causa do crescimento do momento atual sertanejo as mudanças estéticas pelas quais a música passou (Jornal *O Globo*, 29/3/2010).

Mas as transformações não ocorreram da noite para o dia. O início da mudança se deu com a primeira gravação em disco, feita por Cornélio Pires, em 1929. Até então, o gênero sertanejo encontrava-se em seu primeiro momento, na qual, conforme já foi mencionado, era

conhecida como música caipira. A partir desse evento (1929), inicia-se um segundo período (ainda do primeiro momento), a fase em que tem início o processo de apropriação da música caipira pela indústria cultural. Observa-se que, mesmo sob a influência da indústria cultural, fato que abriria novas possibilidades de divulgação do gênero, as composições conservaram a temática da fase inicial, entre outras características. E só na década de 1950, considerando o fato de que a massa passara a ter como referência essa nova música ditada pela indústria cultural e todo o universo contido nela, foram propagados novos conceitos dentro do gênero sertanejo, não exatamente os mesmos de suas origens: a temática das letras, a instrumentação, o vestuário e o comportamento dos artistas como ídolos, dentre outros aspectos.

Com a existência da indústria por trás de tudo isso, houve o incentivo do consumo em grande escala da música sertaneja. Para tanto, foram necessárias mais algumas mudanças em seu universo, mudanças que atendessem à necessidade do mercado, buscando o ponto comum do mundo capitalista que é o lucro. Em relação a isso, Schurmann (1990, p. 181) aponta que “a música vem adaptar-se, assim, à moderna *sociedade de consumo*”, o que faz prevalecer a valorização da visão de que a ordem é consumir, consumir música – essa que parece ter se tornado um alimento vital ao ser humano – a qualquer hora, em qualquer lugar, com fim de lazer, de entrosamento, de fonte de renda. Assim, o não convívio freqüente com a música parecia representar um silêncio pavoroso, uma solidão extrema, um distanciamento da atualidade, bem como explica Schafer (2001, p. 354) “o silêncio, para o homem ocidental, equivale à interrupção da comunicação. [...] Temendo a morte como ninguém antes dele a temer, o homem moderno evita o silêncio para nutrir sua fantasia de vida eterna”. Em outras palavras, a música acaba sendo vista como uma boa estratégia para se livrar da solidão imposta pela modernidade.

O Terceiro Capítulo inicia-se com uma explanação histórica da ocupação européia dessa região, cujas raízes aclaram a familiaridade de muitos goianos com o gênero em estudo.

Reitera-se que a colonização de Goiás deveu-se, além da atividade de extração do ouro (iniciada com os bandeirantes), principalmente à migração de pecuaristas que partiram de São Paulo, em meados do Séc. XVIII, em busca de melhores terras para o gado. É importante mencionar que o território goiano é caracterizado pela típica vegetação do Cerrado, cujo subsolo apresenta água em abundância. Por volta de 1820, ao mesmo tempo em que findava a atividade da mineração do ouro, a lavoura e a pecuária tornavam-se as atividades principais da região que, hoje, detém o terceiro maior rebanho de gado bovino do país.

Também neste Terceiro Capítulo foram tecidas considerações acerca da dialógica tradicional/moderno, a partir de fundamentação estruturada por Hall (2000 e 2006), Coelho (2007), Puterman (1994), Costa (2007), Chaul (1995 e 1997), Bauman (2005), Canclini (1997 e 2003), bem como de outros autores envolvidos com tais temas.

Considerando as idéias de Stuart Hall (2006, p. 108), “as identidades estão sujeitas a uma historicidade radical, estando constantemente em processo de mudança e transformação”. Partindo de uma perspectiva de análise histórico-processual, pode-se afirmar que a identidade sertaneja tem sido reproduzida, com muito destaque e sucesso, não só nas Exposições Agropecuárias que ocorrem nesta capital, mas, com maior freqüência, em bares da cidade e shows que são promovidos com a certeza de públicos cada vez mais expressivos.

Para Sekeff, a globalização consiste num “processo de generalização de um imaginário que se mundializa, açula e inquieta. [...] Para alguns, a globalização propicia a massificação das artes e da música. [...] Para outros ela estimula a criação local de qualidade internacional” (2006, p. 93).

Já Bauman associa esses conceitos: “Com a globalização, a identidade (em todas as suas formas) se torna um assunto acalorado” (2005, p. 54). A identidade não tem a solidez de uma rocha, não é garantia para toda vida; é negociável e revogável. No entanto, há de se considerar que em alguns casos ocorre grande empenho em se reforçar a identidade local.

E, ainda sob a ótica de Canclini (como já se viu), os processos de hibridação cultural (misturas interculturais) são “incessantes, variados e levam à relativização da noção de identidade” (2003, p. XXII).

Ao que parece, Adorno e Horkheimer tiveram uma visão um tanto quanto distorcida daquilo que representaria a Indústria Cultural para a sociedade. As mudanças vistas de forma tão negativa pelos referidos autores apresentaram conotações diferentes das previstas por eles. Partilhando das idéias de Sekeff, Bauman e Canclini, conclui-se que a Globalização favoreceu uma gama de conhecimentos e uma heterogeneidade cultural capazes de gerar estímulos dos mais diversos à sociedade. E isso deve ser visto de forma bastante positiva uma vez que, na contemporaneidade, a velocidade dos acontecimentos, das mudanças, bem como do repasse de informações, faz com que haja uma relativização de valores, de ações culturais e, conseqüentemente, da noção de identidade.

Enfim, buscou-se elucidar através desta pesquisa, que as transformações do tempo levaram a um processo de mudança também dentro do gênero sertanejo, em seus vários momentos. E que, se observadas e relacionadas algumas características peculiares a cada

estilo, pode-se perceber que hoje a música dos momentos sertanejos anteriores sobrevive às ondas transformistas, apesar de conviver permanentemente em meio a acaloradas discussões e significativa divisão do público. Assim, hoje, ao lado do dominante sertanejo universitário, encontra-se a música caipira (travestida sob o nome de música sertaneja-raiz), bem como o sertanejo e o neo-sertanejo. A música dos quatro momentos convive na atualidade, não sem conflitos, mas com a certeza de espaço para cada qual, com a garantia de seu nicho de público e uso.

Essa divisão mostra que, ao mesmo tempo em que há pessoas que cultuam e valorizam a música sertaneja, há quem a deprecie, seja por mera questão de insegurança, seja por temor de assumir sua identidade sertaneja (ou caipira), ou mesmo por temer ser considerada pessoa de mau gosto musical.

Portanto, no presente trabalho, o termo *sertanejo* aparecerá com dois significados: o primeiro deles refere-se ao gênero como um todo, à música forjada e criada no espaço cultural do sertão Centro-Sul brasileiro. Em segundo lugar, o termo aplica-se também a um momento específico das transformações pelas quais passa o gênero: o segundo momento, a partir da década de 1950. Naquele momento, a expressão “música sertaneja” passa a ser usada em substituição a “música caipira”, termo este caído em desuso em consequência das diversas associações negativas a ele atribuídas, fato que acabou efetivando o seu sentido pejorativo.

I – O SERTÃO E SUA CULTURA

Propõe-se, ao iniciar este capítulo, apresentar e discutir os diferentes significados que a palavra “sertão” assume no pensamento social brasileiro. Desde o início da colonização portuguesa, o relacionamento com a natureza permeou-se de um pensamento que marcaria a própria construção do Brasil enquanto nação.

A versão da terra como natureza paradisíaca está presente desde sua “certidão de nascimento” com a carta de Pero Vaz de Caminha e vem sendo retomada como mito de origem que perdura até os dias de hoje. A versão oposta, a que fala dos perigos da natureza tropical pode ser encontrada também desde os primórdios da colonização no discurso dos “soldados de Cristo”, ou seja, dos jesuítas no Brasil (CARVALHO, 1996 apud OLIVEIRA, 1998, p. 196).

Complementando a premissa anterior, Lúcia Lippi Oliveira (Ibidem) assevera que para o jesuíta, essa natureza era luxuriante, soberba, avassaladora, misteriosa, estranha e terrível. “Grávida de perigos e surpresas”. Assim, ora com um sentido positivo, ora com um sentido negativo, o lugar geográfico ou social identificado como sertão prevalece em meio a essa dualidade.

A dualidade a que se refere pode estar ligada à inexistência remota de um passado histórico como a ausência de catedrais góticas, por exemplo. Tal ausência acabou promovendo a busca de raízes em fontes galgadas em mitos, no folclore, ou em traços culturais primeiros do português, do índio e do negro, conforme já visto no capítulo anterior. Mas as referências conseguidas parecem ter de certa forma, produzido mais a consciência das distinções do que a da integração. Em contrapartida, a consciência de espaço, territorialidade, certamente serviu como base para a integração necessária à estruturação de um projeto de nação.

Pode-se inferir, então, em relação à dualidade mencionada, que ela sempre permeou o pensamento brasileiro refletindo continuamente sobre as distinções entre litoral e interior, cidade e sertão, demarcando as diferenças de vida social e de tipos humanos. “Civilização *versus* barbárie, cosmopolitismo *versus* brasilidade parecem marcar o paradoxo do ‘estilo tropical’ que permanece como um dos traços do pensamento brasileiro” (OLIVEIRA, 1998, p. 202).

1.1 - O ESPAÇO GEOGRÁFICO

No interstício compreendido entre a descoberta do Brasil e o final da década de 1920, o signo sertão era representado por um sem-número de significados. Entretanto, a maioria

deles convergia para a idéia de perigo virtual e sugeria noções de longa distância, de uma terra sem lei, de um lugar povoado por indígenas e feras, enfim, de um espaço sem conforto, oposto às conquistas permitidas pelo litoral; lugar de bandoleiros, selvagens e desordeiros (PIMENTEL, 1997, p. 17).

Na década de 1930, Fernando de Azevedo (1963 apud PIMENTEL, 1997, p. 23) pontuou que a compreensão do signo sertão, que até então não significava mais do que a nomeação da hinterlândia¹, foi, pouco a pouco, sendo deslocado para a identificação do espaço-sertão com a atividade econômica pastoril.

Freqüentemente era nas rotas dos rebanhos que marchavam as bandeiras e, quando a velha Minas foi varejada pelos bandeirantes, já os criadores de gado haviam aberto os caminhos às zonas mais próximas dos centros de mineração. Os rebanhos precediam os bandeirantes, que não raro se fixavam, transformando-se em criadores e fecundando o deserto, e em cujas pegadas, com a descoberta das “minas”, surgiam faiscadores de ouro e pescadores de diamantes e se assinalava, nas vilas e cidades, que brotavam da terra, a marcha da civilização pelos sertões. Os dois ciclos econômicos, o do gado e do ouro, cruzavam-se, interpenetrando-se às vezes de tal modo que a expansão territorial do gado facilitava às bandeiras o acesso aos sertões, pelos velhos caminhos de todas as direções, promoviam o avanço e a multiplicação dos rebanhos (Ibidem).

Na concepção de Azevedo, uma diferenciação iria acompanhar a categoria sertão ao longo de todo o século XX: “o *sertão-plural*, como expressão da totalidade dos sertões brasileiros no interior da multiplicidade de compreensões sobre o que a palavra significa, e o *sertão-singular*, como forma de nomear a economia, a sociedade e a cultura pastoril”. Para ele, é o *sertão-singular* que engloba a diversidade, isto é, a multiplicidade dos sertões naquilo que ele tem de específico, que é ser o espaço de criação de gado, “fator da unidade nacional e elemento preponderante em nossa formação” (1963 apud PIMENTEL, 1997, p. 24).

Para Oliveira (1998, p. 197), as definições de sertão fazem referência a traços geográficos, demográficos e culturais: região agreste, semi-árida, longe do litoral, distante de povoações, ou de terras cultivadas, pouco povoadas e onde predominam tradições e costumes antigos. Lugar inóspito, desconhecido, que proporciona uma vida difícil, mas habitado por pessoas fortes. Percebe-se nítido consenso entre a idéia defendida por Oliveira e a opinião de Azevedo no que concerne à existência de mais de um sertão: “Para além destes atributos, aparece no imaginário social a idéia de que não há um sertão, mas muitos sertões e que o sertão pode e deve ser tomado como metáfora no Brasil” (Ibidem).

¹ De acordo com o *Novo Dicionário Aurélio*, hinterlândia “é o território situado por trás de uma costa marítima ou de um rio; interior: [...] Região servida por um determinado porto” (1986, p. 896).

Oliveira esclarece que, para o habitante da cidade, o sertão representa um espaço desconhecido, habitado por índios, feras e seres indomáveis. Para o bandeirante, era interior perigoso, mas fonte de riquezas. Para os portugueses comandantes das capitanias, significava exílio temporário. Para os expulsos da sociedade colonial tinha a conotação de liberdade e esperança de uma vida melhor. “Desde o início da História do Brasil, portanto, sertão configurou uma perspectiva dual, contendo, em seu interior, uma virtualidade: a da inversão. Inferno ou paraíso, tudo dependeria do lugar de quem falava” (AMADO, 1995 apud OLIVEIRA, 1998, p. 197).

Duas perspectivas na conotação de sertão podem ser identificadas com a tradição romântica e a realista no trato do espaço geográfico e do homem que o habita. Na perspectiva romântica, o sertanejo aparece como símbolo da nacionalidade pelo seu admirável modo de vida, caracterizado pela destreza e simplicidade. Natureza e organização social se fundem na base deste julgamento positivo, opondo-se à vida degradada e corrompida do litoral, ou seja, das cidades. Na perspectiva realista, a vida interior perde esta visão idealizada. O sertão passa a ser visto como um problema para a nação e se opõe à urbanidade do litoral. Sob a visão cientificista do final do século XIX, as explicações raciais sustentam uma suspeita sobre os tipos miscigenados portadores da degeneração. Aqui o sertão atinge o seu ápice como antítese da nação desejada (SOUZA, 1994 apud OLIVEIRA, 1998, p. 197).

Retomando as idéias de Pimentel (1997, p. 18), observa-se que elas vão ao encontro daquelas mencionadas por Oliveira na abordagem que se refere à visualização de significados de sertão articulados em duas vertentes semânticas que ora se juntam, ora se afastam. Mas, de acordo com Pimentel, a partir do século XX, novos discursos apareceram desconstruindo o discurso original e dominante que existia, ou seja, a partir de então, iniciou-se um trabalho de revalorização e ressignificação da idéia de sertão.

Sobre a primeira vertente, Pimentel (Ibidem) assevera que ela é constituída por um viés interpretativo que busca na ocupação territorial do oeste norte-americano a imagem restaurada do sertão. A premissa partiu de um debate entre intelectuais como Fernando de Azevedo, Cassiano Ricardo, Viana Moog e Otávio Guilherme Velho, dentre muitos outros.

Se esse momento pode ser compreendido como parte da versão erudita que produz o espelhamento da alteridade do sertão brasileiro em relação ao oeste dos Estados Unidos, a versão popular da mesma fase está contida na duplicidade de representação da festa do peão², isto é, no fato de que, ao mesmo tempo em que

² Segundo Roque de Barros Laraia, professor emérito da Universidade de Brasília, a festa do Peão de Boiadeiro, tema principal da obra de Sidney Valadares - *O chão é o limite* (1997) – “trata-se de um acontecimento novo, originado no interior paulista, que concilia uma tradição caipira nacional com o *country* americano (...) Não se trata de uma simples importação de padrões culturais alienígenas decorrente do tão badalado processo de Globalização. Os padrões importados foram reformulados para se conciliar com a tradição local. As vestimentas, os chapéus, os adereços são estrangeiros, mas a música é caipira, a habilidade dos peões é sertaneja e a fé é brasileira”. Destaca-se que, embora os rodeios americanos sejam festas profanas, a idéia de

oferece visibilidade a símbolos que remetem imediatamente ao oeste norte-americano, o imaginário a que se refere é sempre o do sertão pastoril brasileiro. A segunda vertente semântica é constituída pelo próprio processo de ressignificação para cujo desenvolvimento concorrem expressões eruditas e populares nos campos da música, da literatura e das ciências humanas. A primeira fase do processo se inicia pouco antes de 1930, com a invenção de um novo gênero musical, o da música caipira, que se separa da chamada música popular brasileira para constituir um movimento musical com características próprias. Criada a partir daquilo que um grupo de compositores e cantores (nativos de regiões paulistas e mineiras comumente identificadas com a *cultura caipira*) considerava os critérios mais adequados para se marcar a autenticidade musical, as composições desse momento terão como referência o ciclo do cotidiano do caipira, isto é, sua vida doméstica, sua pequena atividade produtiva voltada para a agricultura de subsistência, suas práticas mágico-religiosas, seus ritmos e instrumentos musicais, etc. (PIMENTEL, 1987, p. 18-19).

Visando complementar as informações em relação à gama semântica do termo sertão, para maior compreensão das referências e reconhecimento da alteridade sertaneja, necessário se faz a apresentação de definições de diferentes tipos que se ocultam na vastidão do imaginário de historiadores, literatos, sociólogos e outros.

Quando se toma o sertão como um lugar passível de ser geograficamente identificado, pode-se ter como referência as idéias de Walnice Ferreira Galvão mencionadas por Schettino (1995 apud PIMENTEL, 1997, p. 21). Para Galvão, o sertão se encontra no centro do país:

Dá-se o nome de sertão a uma vasta e indefinida área do interior do Brasil, que abrange boa parte dos Estados de Minas Gerais, Bahia, Sergipe, Alagoas, Paraíba, Pernambuco, Rio Grande do Norte, Ceará, Piauí, Maranhão, Goiás e Mato Grosso. É o núcleo central do país. Sua continuidade é dada mais pela forma econômica predominante, que é a pecuária extensiva, do que pelas características físicas, como tipo de solo, clima e vegetação.

Nesse processo geográfico de identificação, Galvão estabelece uma relação igualitária entre ambientes culturalmente tão distintos como o interior de Sergipe e o de Goiás. Se geograficamente identificamos ambas as regiões como *sertão*, em termos culturais há pelo menos duas acepções bem definidas do termo: o sertão nordestino e o sertão do Centro-Sul do País, como se verá no próximo tópico.

E, sob a ótica do próprio Pimentel, numa acepção geográfica que leva em consideração também o mito,

O sertão constitui-se num espaço imaginado, cuja especificidade está diretamente relacionada às significações de cada momento. Como espaço imaginado, o sertão se assemelha bastante à ilusão ótica do arco-íris, no que este tem de impressionante

sagrado está presente na festa do Peão de Boiadeiro, fato que fez com que ela ocupasse o espaço da antiga festa religiosa de Nossa Senhora d'Abadia.

majestosamente visível à distância e fugidio à medida que o observador se aproxima do ponto onde, a princípio, ele parecia antes se localizar (1997, p. 20-21).

Ainda numa conceituação geográfica, a partir das informações oferecidas pelo *Dicionário Houaiss*, sertão pode ser entendido como: “região agreste, afastada do centro urbano e das terras cultivadas; o interior do país” (2001, p. 405).

Podem-se perceber semelhanças entre o conceito apresentado anteriormente e este expresso pelo *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*, no qual sertão é assim definido:

Região agreste, distante das povoações ou das terras cultivadas. Terreno coberto de mato, longe do litoral. Interior pouco povoado. Zona pouco povoada do interior do País, em especial do interior semi-árido da parte norte – ocidental mais seca do que a caatinga, onde a criação de gado prevalece sobre a agricultura e onde perduram tradições e costumes antigos (1986, p. 1377).

Estabelecendo-se uma relação entre as conceituações registradas pelos dicionários acima citados, verifica-se que, apesar de serem apresentadas em datas distintas e distantes, nelas pouco se observam mudanças de significado do vocábulo sertão, exceto pelo fato de ter este se tornado um mundo cujo imaginário passou a referir-se também às ligações pastoris. Conforme Sidney Valadares Pimentel (1997, p. 27), a partir daí, uma metamorfose se operaria no signo – sertão, segundo a qual a imagem do “mau-sertão” ampliaria cada vez mais o espaço para a construção ideológica do “bom-sertão”.

Salma Saddi Waress Paiva, após referir-se à definição de sertão expressa no *Dicionário Aurélio*, argumenta que:

É difícil abordar o sertão sem que se recorra ao ser humano como ingrediente, sem prescindir do sertanejo e suas matizes, a começar de sua forma mais original – o indígena. [...] Não há como dissociar o sertanejo da mãe terra, do meio ambiente que a tudo provê. O respeito às condições ambientais é condição fundamental de sua sobrevivência. [...] O sertão nunca esteve. O sertão é. Absoluto, numa imobilidade milenar, a não ser em eras geológicas impensáveis, quando talvez tenha sido mar (2006, p. 25 e 26).

É irrefutável que a historiografia esteja repleta de conceitos e relatos considerados responsáveis pela ampliação da categoria sertão em direção à universalidade. Entretanto, é perfeitamente possível detectar, na cultura literária brasileira, um certo paralelismo entre a construção da categoria sertão como objeto teórico e a constituição do regionalismo na literatura. E nesse quesito, a obra de Guimarães Rosa se destaca na medida em que privilegia o sertão como signo constitutivo da identidade nacional que se reconhece universal mesmo nas suas manifestações mais locais.

Não seria precisamente por isso que, da perspectiva de Guimarães Rosa (1972), “o sertão é do tamanho do mundo”? (p. 71). Ou: “Sertão é isto: o senhor empurra para trás, mas de repente ele volta a rodear o senhor dos lados. Sertão é quando menos se espera” (p. 271). Ou ainda: “O sertão é sem lugar” (p. 334). “O sertão é bom. Tudo aqui é perdido, tudo aqui é achado” (p. 427) (ROSA, 1972 apud PIMENTEL, 1997, p. 22).

O sertão sempre foi o cenário de estórias, aventuras, o lugar das fábulas. A criança, antes de adormecer, se transportava para aquele lugar fantástico, tão distante e tão perto. O lugar de sonhos era também o mesmo lugar em que residia o medo; paradoxo que alimentou e fez fecundar a literatura brasileira (RONCARI, 2006, p. 48).

Candice Vidal e Souza, em sua obra intitulada *A Pátria Geográfica – sertão e litoral no pensamento brasileiro*, afirma acreditar que “se encontra no sertão a reserva do ‘Brasil autêntico, real, primitivo, sem falsificações e artificios’. O cerne da nacionalidade designado por Euclides da Cunha está igualmente localizado no interior, segundo outros mapeamentos do País” (1997, p. 106).

A seguir, conhecer-se-á o sertão transformado em signo linguístico da nova realidade nacional, conforme o imaginário de escritores brasileiros.

1.2 - O SIGNO *SERTÃO* SOB O ENFOQUE DA CULTURA BRASILEIRA

É importante que se inicie o estudo do termo *sertão* sob o enfoque da literatura, a partir da história da palavra “sertão” que Willi Bolle relata em seu livro *grandesertão.br*, aludindo à abordagem de Walnice Galvão, realizada com base nas pesquisas de Gustavo Barroso (1983):

A palavra já era usada na África e até mesmo em Portugal. [...] Nada tinha a ver com a noção de deserto (aridez, secura, esterilidade), mas sim com a de “interior”, de distante da costa: por isso o sertão pode até ser formado por florestas, contanto que sejam afastadas do mar. [...] O vocábulo se escrevia mais frequentemente com *c* (*certam e certão*) [...] do que com *s*. [G. Barroso] vai encontrar a etimologia correta no *Dicionário da Língua Bunda de Angola*, de frei Bernardo Maria de Carnecatim (1804), onde o verbete *muceltão*, bem como sua corruptela *certão*, é dado como *locus mediterraneus*, isto é, um lugar que fica no centro ou no meio das terras. Ainda mais, na língua original era sinônimo de “mato”, sentido corretamente usado na África Portuguesa, só depois ampliando-se para “mato longe da costa”. Os portugueses levaram-na para sua pátria e logo trouxeram-na para o Brasil, onde teve longa vida, aplicação e destino literário (GALVÃO apud BOLLE, 2004, p. 48).

A origem da palavra *sertão* defendida por Bolle, vai ao encontro do que já se conhecia nacionalmente, segundo vários autores que afirmam ter esse vocábulo migrado para o Brasil a

partir de Portugal, locais em que esse pode designar o “incerto”, o “desconhecido”, o “longínquo”, o “interior”, o “inculto”. Esse vocábulo traz em si, por dentro e por fora, as marcas do processo colonizador.

A obscuridade etimológica que envolve o termo sertão constitui um dos elementos motivadores das várias significações que ele foi adquirindo, à medida que o espaço brasileiro foi se ampliando para Oeste. O percurso dessa transformação se deixa ler ao longo da poesia brasileira, não só através de mudanças operadas no significante escrito e falado [**sartão** – **çartão** – **certam** – **sertão** – **Sertão** – **sertões** – e o lúdico **ser tão**], mas principalmente pela incorporação de conteúdos provenientes da configuração geográfica do Brasil, com 4.328 km de extensão Leste-Oeste (e 4.320 km de Norte a Sul), do que resultaram grandes áreas vazias no Centro, no Planalto Central, que só a partir de 1950 começam a ser efetivamente ocupadas. Isso explica o sentido popular, segundo o qual o sertão é outro lugar, é o lugar do outro: fala-se dele, mas ele sempre está longe da enunciação. É a concepção metropolitana que pôs a palavra em circulação no século XVI, que se amparava num demonstrativo, num advérbio ou num dêitico [esse, ali, lá, acolá, mais além] para melhor caracterizá-lo. [...] Pode-se falar no “entrelugar” do sertão, espaço entre a língua e a linguagem, entre a observação que se quer científica e a imaginação que o leva à literatura (TELES, 2009, p. 111-112).

Reportando-se aos pressupostos de Willi Bolle, esse autor destaca que, a partir da visão dos viajantes das primeiras décadas do século XIX, foram estabelecidas algumas bases teóricas para a construção da “*paisagem nacional*” como retrato do país. A solidez dessa construção representou um rico repertório de informes e procedimentos, que subsidiaram Euclides da Cunha e Guimarães Rosa na produção de suas obras *Os Sertões* e de *Grande Sertão: Veredas*, respectivamente (2004, p. 48-49).

Bolle menciona que o processo de formação do narrador na literatura brasileira através da aprendizagem com os viajantes estrangeiros, foi estudado por Flora Süssekind, que distingue três tipos de narradores:

- a) A partir da grafia de notas de observação da natureza e dos tipos humanos, a exemplo do que faziam os viajantes, o narrador, ao “organizar a paisagem brasileira”, propõe-se a ser um *guia*, um *descobridor* (grifo do autor), ressaltando, assim as figuras do narrador-geógrafo que cede a prioridade ao narrador-historiador. Visconde de Taunay, com sua obra *Inocência* (1872), é um exemplo desse tipo de narrador (Ibidem, p. 52).
- b) O segundo estilo de narrador é aquele estigmatizado por José de Alencar que, “ao incorporar informações dos relatos e tratados de Hans Staden, Jean de Léry, Gandavo e Gabriel Soares, ‘dá armadura histórica ao modo de descrever a natureza brasileira’”.
- c) O terceiro momento caracteriza-se pela ruptura da perspectiva fixa do foco narrativo, ou pela “corrosão do narrar convencional”, cujo maior exemplo é Machado de Assis. “No momento em que o narrador viaja para conhecer sua própria geografia, transformando-se ele

próprio em paisagem,, a viagem passa a ser, como conclui Flora Süssekind, a ‘figura interna’ do procedimento narrativo” (Idem).

Evidencia-se que as referências feitas ao ato de narrar e, principalmente ao narrador, pretendeu justificar as formas como vários autores desenvolveram o tema *sertão*, tendo como base de seu papel histórico a economia pastoril, essa que, segundo Bolle, “fez com que o *sertão* se configurasse com o duplo perfil de região atrasada e de espaço portador de uma brasilidade mais específica” (Ibidem, p. 53).

Já Cristóvão (1993 apud Oliveira, 1998, p. 200) considera que na literatura brasileira o tema sertão pode aparecer por pelo menos três perspectivas. A primeira é o “sertão como paraíso”, normalmente expresso no romantismo. Busca-se aí um paraíso perdido, um modelo de perfeição, beleza e justiça, em cuja linguagem havia a evidência de uma pureza original própria para ser apreciada e preservada. Essa linha data do século XX e é defendida e trabalhada por figuras expressivas como Catulo da Paixão Cearense, representante do gênero popular e Afonso Arinos, mais ligado ao erudito e à elite.

A segunda forma de lidar com o sertão, ainda conforme o mesmo autor é lidar com o inferno. As intempéries da natureza, a angústia e aflição dos que por ele circulavam (retirantes, cangaceiros, beatos), a violência como conduta freqüente, a desgraça, o fatalismo são os principais pontos que o evidenciam. Como representante dessa leitura de espaço do sertão como inferno, aponta-se Euclides da Cunha, ainda que sua argumentação se prenda mais ao aspecto político-cultural.

Por fim, Cristóvão assinala o sertão como o purgatório. Lugar de passagem, de travessia, garantido pela prática da liberdade e pela dramaticidade da escolha de cada um. Identificado como lugar de penitência e de reflexão, o sertão aparece como reino a ser desencantado e decifrado. Este é o mundo de Guimarães Rosa, mundo no qual ele apresenta um sertão fantástico, mítico em vários estudos messiânicos no Brasil.

Frei Vicente do Salvador, considerado o primeiro historiador brasileiro, já que sua *História do Brasil* data de 1627, ao mencionar o termo sertão, atribui-lhe definitivamente “o sentido de terras de dentro do país, em oposição às terras ‘de fora’, isto é, as que se estendem pela costa brasileira” (Ibid, 2009, p. 116).

Euclides da Cunha pode ser considerado como uma das matrizes do olhar sobre os sertões.

Para Euclides, a questão não se refere somente à distância espacial, mas principalmente à distância temporal. Esta distância poria em risco a nacionalidade. Para pensar e propor o encontro do litoral com o sertão (sociedades separadas,

indiferentes uma à outra), Euclides terá que superar o dilema derivado das teorias raciais de seu tempo. Mesmo descrevendo os traços mais expressivos das sub-raças sertanejas, resultado do cruzamento do branco com o índio, não decreta a inviabilidade da nação. A homogeneidade étnica não é apresentada como condição indispensável ao progresso civilizatório. Mais importante será colocar lado a lado sertão e litoral, unificar os diferentes ritmos civilizatórios. Para Euclides era fundamental tornar a totalidade do espaço territorial um espaço nacional, considerando que o sertão era a prova da existência de fronteiras internas que ameaçavam essa nacionalidade (Idem).

Luiz Gonzaga Marchezan, em seu artigo *O sertão no interior da máquina do mundo* (2006, p. 55), reitera as idéias de Oliveira (1998) em relação a Euclides da Cunha, destacando que este nomeia e dimensiona o espaço sertanejo. E ele o faz por apenas uma parte desse espaço, o da caatinga, além de, noutro momento, em sua obra *Os sertões* (1902), sem revelá-lo fisicamente, fazer referência a ermo, algo descampado, desabitado, denominação retomada também por Hugo de Carvalho Ramos, que direciona a atenção de seu narrador para o tipo de sertão goiano: “esses sertões” constituídos por serros, campos, campinas, orlas de mata, chapadas, sem deixar de notar o traçado das “estradas ermas”. Bernardo Élis, conterrâneo de Hugo de Carvalho Ramos, destacou em suas narrativas a noção de ermo³ e da noite ao representar os ermos noturnos do sertão goiano.

Marchezan assevera ainda que Graciliano Ramos, como Euclides da Cunha, para dimensionar o espaço sertanejo, não se afasta da sua aridez generalizada como exemplifica esta passagem, uma narração contida em *Vidas Secas*: “Chegariam a uma terra desconhecida e civilizada, ficariam presos nela. E o sertão continuaria a mandar gente para lá. O sertão mandaria para a cidade homens fortes, brutos, como Fabiano, sinhá Vitória e os dois meninos” (Idem).

Assim, fica claro que a palavra sertão, aos poucos, vai se configurando como um lugar dramático no texto da literatura regionalista nacional.

Hugo de Carvalho Ramos, num artigo de sua autoria denominado “O Interior Goyano”, veiculado na Revista *A Informação Goyana*⁴ (Out/1918, p. 35), não se furta a apresentar a sua opinião em relação ao sertão:

³ Em depoimento à professora Enid Yatsuda, Bernardo Élis esclareceu que “ermo significa deserto, descampado, solitário, como era grande parte do planalto central do Brasil” (2006, p. 55).

⁴ A Revista *A Informação Goyana*, idealizada por dois goianos, Henrique Silva e Americano do Brasil, começou a circular mensalmente entre os anos de 1917 e 1935. Editada na cidade do Rio de Janeiro e distribuída por todo o Brasil, tinha como objetivo informar que os “horizontes do Brasil estavam muito mais além do que haviam delimitado os paulistas, fluminenses e mineiros, principalmente”.

Sertão para muitos abrange todos esses vastos latifúndios, onde não chegou ainda o silvo da locomotiva, e que se presume totalmente desertos, quando não são abalados pelo uivo nocturno das cangussús e sussuaranas à beira dos bebedouros, ou o chocalhar das cascaveis e sucurys, á espreita da preá fácil nos paluedes e remansos dos grandes rios mysteriosos... Alguns mesmo, incluem na dominação villarejos e cidades que nos assignala o mappa por aqui e além semeados nessas solidões, se também não são mettidas em conta duas ou três capitaes de Estado, Goyaz, Cuyabá, Therezina, todas de mui problemática existência no concerto da União (sic).

Para Guimarães Rosa, o sertão existe e está localizado na geografia dos gerais, nos campos do Planalto Central, “dentro de uma compreensão geográfica”. Engendra-se na espacialidade do sertão, o cenário dos padecimentos humanos do qual o escritor destaca um entendimento sobre a vida, sobre o mundo da existência jagunça: “Sertão. Sabe o senhor: sertão é onde o pensamento da gente se forma mais forte do que o poder do lugar”. Por isso, nas narrativas de Guimarães Rosa, o sertão se fez “do tamanho do mundo”. E pode-se ver ainda, nas narrativas desse autor, assim como na vida e no mundo, que “Sertão é quando menos se espera...” (ROSA apud MARCHEZAN, 2006, p. 58).

Referindo-se ainda a Guimarães Rosa, Pimentel afiança que, para Rosa, “o sertão deixa de ser o indesejável para se converter no inevitável. É como se o autor dissesse: ainda que eu não o entenda como o único, o sertão é o espaço privilegiado do ser humano (1997, p. 19).

Mas é Darcy Ribeiro, em sua obra *O Povo Brasileiro*, que descreve, como num retrato, o real cenário que constitui o sertão brasileiro:

Para além da faixa nordestina das terras frescas e férteis do massapé, com rica cobertura florestal, onde se implantaram os engenhos de açúcar, desdobram-se as terras de uma outra área ecológica. Começam pela orla descontínua ainda úmida do agreste e prosseguem com as enormes extensões semi-áridas das caatingas. Mais além, penetrando já o Brasil Central, se elevam em planalto como campos cerrados que se estendem por milhares de léguas quadradas.

Toda essa área conforma um vastíssimo mediterrâneo de vegetação rala, confinado, de um lado, pela floresta amazônica e fechado ao sul por zonas de matas e campinas naturais. Faixas de florestas em galeria cortam esse mediterrâneo, acompanhando o curso dos rios principais adensando-se em capões de mata ou palmeirais de carnaúba, buriti ou babaçu, onde encontra terreno mais úmido. A vegetação comum, porém é pobre, formada de pastos naturais ralos e secos e de arbustos enfezados que exprimem em seus troncos e ramos tortuosos, em seu enfolhamento maciço e duro, a pobreza das terras e a irregularidade do regime de chuvas. Nos cerrados e, sobretudo, nas caatingas, a vegetação alcança já uma plena adaptação à secura do clima, predominando as cactáceas, os espinhos e as xerófilas, organizadas para condensar a umidade atmosférica das madrugadas frescas e para conservar nas folhas fibrosas e nos tubérculos as águas da estação chuvosa (1995, p. 339-340).

Conclui-se, portanto, que conforme referenda Marchezan, os conceitos de sertão, tanto em seu sentido literal quanto naquele instituído no imaginário, sentido devidamente captado e identificado pela literatura, “nasceram da identificação com o não-idêntico, da apreensão da diferença entre o espaço organizado, projetado, construído – situado nas cercanias do litoral, urbano – e o não-construído, natural – entendido como um espaço de campos e matos” (2006, p. 59).

Após o estudo das raízes etimológicas do sertão e análise de diversas propostas de como defini-lo, vê-se como indispensável para a complementação desta pesquisa e compreensão do sertão em todo o seu contexto. Proceder-se-á, em seguida, uma abordagem sobre a cultura desse sertão.

1.3 - A CULTURA DO SERTÃO

O gado trazido pelos portugueses das Ilhas de Cabo Verde, provavelmente aclimatado para a criação extensiva, requeria mão-de-obra hábil para conduzi-lo às suas aguadas e seu alimento. Tal mão-de-obra consistia num tipo particular de população, a sertaneja, marcada por sua especialização no pastoreio, por sua dispersão espacial e por traços característicos identificáveis no modo de vida, na organização familiar, na estruturação do poder, na vestimenta típica, nos folguedos estacionais, na dieta, na culinária, na visão de mundo e na religiosidade (RIBEIRO, 1995, p. 340-341).

A expansão desse pastoreio se fazia pela multiplicação e dispersão dos currais, dependendo da posse do rebanho e do domínio das terras de criação. O gado devia ser comprado, mas as terras, pertencendo nominalmente à Coroa, eram concedidas gratuitamente em sesmarias aos que se fizessem merecedores do favor real. Nos primeiros tempos, os próprios senhores de engenho da costa se faziam sesmeiros da orla do sertão, criando ali o gado que consumiam. [...] Como os currais só se podiam instalar junto às raras aguadas permanentes e não muito longe dos barreiros naturais onde o gado satisfazia sua fome de sal e em virtude da qualidade paupérrima dos pastos naturais, essas sesmarias se fizeram imensas, com seus currais por vezes distanciados dias de viagem uns dos outros, entregues aos vaqueiros. Estes davam conta do rebanho periodicamente, separando uma rês, como pagamento, para cada três marcadas para o dono (Ibidem).

Num momento posterior, Carmo Bernardes assevera que a ocupação do espaço pelo gado se deu quando o próprio gado tocava o dono ou o vaqueiro, mais do que o inverso (1995, p. 23). Em 1722, Bartolomeu Bueno da Silva Filho ficou surpreso ao encontrar sinais de gado onde hoje está o Distrito Federal, visto que isso remetia à presença de rebanho na região, antecipadamente à “real descoberta” deste espaço.

As famílias do vaqueiro e de seus ajudantes aprendizes, estes no aguardo de um dia receberem também seu gado como pagamento, viviam nas proximidades dos currais que, periodicamente eram visitados pelos boiadeiros que arrebanhavam o gado para conduzi-lo sertão afora, até a costa onde seria vendido.

Os núcleos formados nos currais plantavam seus roçados e amansavam algumas vacas para delas retirarem o leite para beber, para a coalhada e produção de queijos. Matavam às vezes uma rês que garantiria o sustento das famílias com mais fartura e segurança do que qualquer núcleo rural brasileiro.

Havia uma relação hierarquizada entre o senhor e os seus servidores, entretanto não tão desigual quanto a relação entre o senhor e os trabalhadores do engenho. Enquanto dono e senhor, o proprietário tinha uma autoridade inquestionável sobre os bens e às vezes pretendia tê-la sobre as vidas, sobre as mulheres que lhes interessassem. Mas as arbitrariedades registradas nessa sociedade nada tinham a ver com a brutalidade das relações prevalecentes nas áreas da cultura crioula. Muitos mestiços se aventuraram a dirigir-se ao pastoreio, como vaqueiros e ajudantes, na esperança de um dia se fazerem criadores. Só isso pode explicar o fenótipo predominantemente brancóide de base indígena do vaqueiro nordestino, baiano e goiano.

Apesar das enormes distâncias entre os núcleos humanos desses currais dispersos pelo sertão deserto, certas formas de sociabilidade se foram desenvolvendo entre os moradores dos currais da mesma ribeira. A necessidade de recuperar e apartar o gado alçado nos campos ensejava formas de cooperação como as vaquejadas, que se tornaram prélios de habilidade entre os vaqueiros, acabando, às vezes, por transformar-se em festas regionais. O culto dos santos padroeiros e as festividades do calendário religioso – centralizado nas capelas com os respectivos cemitérios, dispersos pelo sertão, cada qual com seu círculo de devotos representados por todos os moradores das terras circundantes – proporcionavam ocasiões regulares de convívio entre as famílias de vaqueiros de que resultavam festas, bailes e casamentos. Afora essa convivência vicinal e que se circunscrevia aos vaqueiros da mesma área, o que prevalecia era o isolamento dos núcleos sertanejos, cada qual estruturado autarquicamente e voltado sobre si mesmo, na imensidade dos sertões. [...] No curso desse movimento de expansão, todo o sertão foi sendo ocupado e cortado por estradas abertas pela batida das boiadas (RIBEIRO, 1995, p. 344-345).

Antes da expansão capitalista, muitos agregados tiveram, então, permissão para plantar roças, árvores frutíferas e criar alguns animais domésticos (geralmente galinha, porco e vaca) em benefício próprio. Por vezes, fazendeiros e agregados tornavam-se compadres, o que estreitava os laços sociais entre ambos. Porém, depois da expansão capitalista, com a multiplicação da pecuária, formou-se uma força de trabalho excedente, o que fez com que as fazendas deixassem de pagar os vaqueiros com reses, estabelecendo sistemas de salários em

dinheiro. Cada criador procurou tornar-se lavrador para assim ocupar melhor as famílias e uma hoste atraída pelas novas culturas, povoando, assim, ainda mais os sertões semi-áridos.

Atualmente, os agregados permanecem pouco tempo em uma mesma propriedade. Isso ocorre por não se agradarem das condições de trabalho e, por conseguinte, não se entenderem com os patrões. Estes também, por sua vez, não ficam muito tempo com um mesmo agregado ou família em sua propriedade, para evitar que eles adquiram maiores direitos. Dessa forma, o capitalismo vem alterando tanto as relações de trabalho quanto as relações sociais de uma forma mais ampla, como por exemplo, as relações de compadrio.

Ainda no que concerne à caracterização do sertanejo arcaico, Ribeiro assevera que ele se destacava por sua religiosidade singela tendente ao messianismo fanático, por seu apego ao passado no que diz respeito aos seus hábitos, por sua brevidade de fala ou de escrita e aspreza, por sua tendência ao sacrifício e à violência.

E, ainda, pelas qualidades morais características das formações pastoris do mundo inteiro, como o culto da honra pessoal, o brio e a fidelidade e suas chefaturas. Esses traços peculiares ensejaram muitas vezes o desenvolvimento de formas anômicas de conduta que envolveram enormes multidões, criando problemas sociais da maior gravidade. Suas duas formas principais de expressão foram o cangaço e o fanatismo religioso, desencadeados ambos pelas condições de penúria que suporta o sertanejo, mas conformadas pelas singularidades do seu mundo cultural (Ribeiro, 1995, p. 355).

Talvez, por ter adquirido muitos dos seus conhecimentos através da transmissão oral, isto é, sem a utilização da escrita, muitos moradores do sertão tornaram-se exímios contadores de casos e histórias. A ausência de formas escritas, seguramente exigia que o sertanejo dedicasse o máximo de seu sentido às conversas, propiciando-lhe uma grande capacidade, tanto de assimilá-las, quanto de repassá-las adiante, através da forma oral.

Muitos acontecimentos (caçadas, pescadas, festas, divergências, brigas, passeios a cavalo, viagens tocando boiada ou carro de bois) tornaram-se histórias, quase epopéias, na boca do sertanejo. Muitas delas foram musicadas e hoje compõem o rol das músicas caipira/sertaneja. São inúmeras histórias fabulosas de animais que dão lição de moral no homem; histórias trágicas que terminam em morte; histórias de valentia e de proezas fora do comum; histórias de situações constrangedoras e sofrimentos; histórias de namoros impossíveis, nas quais um dos dois ou os dois já eram casados, mas se amavam em segredo; histórias de assombração, etc.

Linhares (2005, p. 80-81) afiança que em um meio hostil, sem recursos, onde a natureza impunha respeito e o sobrenatural bem como os males que atacavam a saúde

causavam grande perplexidade, vários infortúnios eram contornados com simpatias, benzedura, rezas e ab-renúncias. Uma tempestade forte, um incêndio difícil de controlar, uma peste que atacava os animais, o aparecimento e ataque de cobras ao gado, mau olhado, espinhela-caída, vento-virado, quebranto, “espinho” de peixe atravessado na garganta, tudo isso era resolvido através dos procedimentos anteriormente mencionados.

Havia e ainda há, entre os moradores do campo mais antigos, uma espécie de calendário lunar que norteia muitas atividades no meio rural. Para que haja maior êxito e melhor rendimento, muitas dessas atividades são realizadas levando em conta as fases da lua: o milho, o feijão e o arroz são plantados nas luas nova, crescente e cheia, evitando-se a lua minguante. A castração de animais, como porco, cavalo e boi é realizada, preferencialmente, nas luas nova e cheia. As folhas e verduras são plantadas na fase da lua nova, enquanto os tubérculos como mandioca, batata e inhame, são plantados na lua minguante. A minguante é também a fase mais adequada para roçar pasto e cortar madeira quando se pretender fazer alguma cerca, curral, paiol ou madeiramento para cobrir casas, pois, tal lua evita a destruição por carunchos e a deterioração precoce da madeira. A lua crescente não é a mais indicada para uma boa pescaria. E quando se deseja que o cabelo diminua ou se torne mais fino, a lua mais indicada para cortá-lo é a minguante; para fazê-lo crescer, ele deve ser cortado na lua crescente; e para que os cabelos aumentem as luas mais indicadas para o corte é a lua nova ou cheia.

O acesso aos meios de comunicação e a própria globalização vieram proporcionar a valorização dos saberes adquiridos via educação oficial, ou seja, a educação regulamentada pelos órgãos do Estado e transmitida através das escolas. Diante desse fato, a cultura erudita passou a ser priorizada em detrimento da cultura popular. Tais avanços acabaram contribuindo, de certa forma, para que muitos costumes, mitos, tradições, saberes consuetudinários e todo o imaginário da cultura do homem do campo fossem invariavelmente ignorados como formas autênticas e válidas de manifestações culturais, o que tem causado o seu esquecimento.

No que diz respeito às lendas e fábulas com finalidade pedagógica, ou responsáveis por transmitir valores religiosos para as crianças e adultos, parte do folclore comumente usado no sertão brasileiro, elas “inibiam” as crianças pequenas a saírem sozinhas para determinados lugares, evitando se depararem com o pai-da-mata, com o bicho-papão, com o lobisomem e tantos outros seres que lhes causavam medo. Não era concebível caçar, comer carne, cortar o

cabelo e fazer várias outras coisas na quaresma, pois se corria o risco de ver alguém indesejável ou sofrer alguma consequência maléfica.

Com a educação formal e a introdução da comunicação escrita, até aquele padrão de linguagem, próprio do caipira ou sertanejo, tem sido alterado; o sertanejo, aos poucos vem perdendo o hábito e a espontaneidade para contar seus “causos” oralmente. O costume de contar histórias tornou-se até desinteressante e não desperta mais a atenção das pessoas, principalmente se essas pessoas pertencem a gerações mais recentes.

Mas, seguramente, a educação formal não é a única responsável pelo fenômeno; a televisão, o celular e tantas outras novidades são atrativos mais poderosos e envolventes e ocupam bastante o tempo das pessoas de diversas gerações e idades.

Também é possível afirmar que os conhecimentos transmitidos pelas instituições oficiais esvaziaram os mitos, tradições e saberes consuetudinários, uma vez que se acredita que os mesmos não têm compromisso com o rigor e a veracidade exigidos pela ciência. Amedrontar ou fantasiar o imaginário de uma criança falando de seres que não existem, como o pai-da-mata e o bicho-papão são, atualmente, práticas desaconselhadas por pedagogos e psicólogos.

Enfim, o sertanejo mestiço não seguiu o estilo de vida organizado e disciplinado dos missionários capuchinhos, jesuítas e franciscanos dos séculos XVII e XVIII, mas conhece como ninguém a região que habita, principalmente durante os períodos de seca. A simplicidade do cotidiano do vaqueiro contrasta tanto com sua bravura nos períodos de seca como com a grandeza de suas esperanças messiânicas. Não obstante, encontra ocasião para mostrar sua valentia e força heróica no estouro da boiada, evento único que rompe com a sua rotina diária (RIBEIRO, 1995, p. 347).

A umbuzada, a cavalhada, as danças, os sambas, os cateretês que vibram no choradinho ou baião, assim como a religião mestiça e o culto dos mortos se associam à história e sociabilidade sertaneja. Não procura nos traços remanescentes da cultura indígena, negra e portuguesa as origens daquelas tradições, porém as vincula sociologicamente àquela coletividade que habita a região marcada pelos empreendimentos dos primeiros povoadores. Ainda assim, a cultura caipira ou sertaneja, recuada no tempo, guarda sobrevivência do passado português.

1.4 – A MÚSICA DO SERTÃO

Numa típica manifestação do *hibridismo cultural*, foram introduzidos no Brasil, em diferentes épocas, alguns ritmos e canções que aos poucos foram se modificando a partir do contato e interação entre as diversas culturas ali presentes.

Esses ritmos e canções, após passarem por diversas transformações e se adaptarem à realidade brasileira e às diferenças regionais, dariam origem ao que seria conhecido como o gênero música sertaneja. Assim, verificar essas manifestações musicais anteriores à formação e ao estabelecimento do gênero sertanejo é bastante significativo, uma vez que remete à essência dessa formação.

No ambiente do sertão, a música possuía várias e importantes funções em meio à sociedade formada pelo homem do interior do Brasil.

Além da evidente função lúdica, a música caipira tinha também as funções de lazer, de se destacar na produção econômica através de mutirões, nos rituais religiosos das festas tradicionais da Igreja e, funcionava, principalmente, como elemento agregador da própria comunidade, mantendo-a coesa através da prática e da preservação dos seus valores culturais (CALDAS, 1987, p. 15).

Uma das principais características dessa música do sertão, frente à ampla diversidade da cultura musical brasileira foi, de acordo com Pimentel (1997, p. 196), sua limitação a poucos ritmos, como veremos a seguir. Essa limitação sugeria, também, um número restrito de instrumentos utilizados, fatores que, juntos, expressavam a sensibilidade musical de um grupo de artistas originários de São Paulo, mas que aos poucos se expandiria para toda a “região caipira” e, mais tarde, para a “região sertaneja”.

Como parece ser evidente a suposição de que, tecnicamente, existe um mútuo condicionamento entre instrumentos e ritmo, um e outro se viram limitados à idéia geral de que a simplicidade dos instrumentos leva a uma relação simbólica de tradição mais ou menos direta da “simplicidade da gente do campo”, da “originalidade da cultura caipira”, da “tradição que vem do interior”. Deste modo, ocorreu sempre uma adequação entre ritmos (catira, moda de viola, cururu, cana-verde, cateretê, toada) e instrumentalização (violão, viola, sanfona, pandeiro) (PIMENTEL, 1997, p. 197).

E em meio aos ritmos relacionados por Pimentel, a catira e a moda de viola, bem como instrumentos como a viola e o violão destacaram-se e se tornaram os mais valorizados por compositores, produtores e consumidores da música do sertão. Tal destaque foi em decorrência de estarem esses entre os itens que expressam com maior completude os signos identitários do imaginário do homem do sertão (Ibidem).

A seguir, far-se-á uma rápida compilação descritiva sobre alguns dos gêneros e formas mencionados por Caldas, Alvarenga e Pimentel. Ressalta-se que especial destaque será dado àqueles ritmos que esses autores consideram os mais valorizados pela cultura popular sertaneja, visto que, a partir deles, foi constituída a música sertaneja constante do primeiro momento dessa pesquisa, ou música caipira, atualmente conhecida também como música sertaneja-raiz.

1.4.1 - Catira ou Cateretê

A Catira ou Cateretê nasceu de uma dança religiosa indígena – o *caateretê*. O Pe. José de Anchieta é apontado como o responsável pela sua inserção em festas religiosas (Santa Cruz, Divino Espírito Santo e outras), a fim de facilitar o trabalho de substituição de Tupã pelo Deus católico. Com a ampliação e surgimento de outros povoados, a dança acabou conhecida nas regiões de São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais, Goiás e Mato Grosso, chegando a ser registrada na zona Sergipe-Bahia alcançando, inclusive, vários estados do Nordeste (ALVARENGA, 1982, p. 210). Mas desenvolveu-se com mais solidez em São Paulo e norte de Minas. O gênero possui traços originais na forma de cantar versos, em solo e coro, versos que são acompanhados de sapateado e palmeados. É constituída de dois violeiros-cantadores e vários dançadores – os palmeiros.

A folclorista Regina Lacerda (apud Bariani Ortêncio, 1983, p. 93) assim explica a Catira:

É dança só de homens. Considerado versão do Cateretê paulista, é a mais brasileira de todas as danças, no dizer de Couto de Magalhães. Ao som da viola, catireiros palmeiam e batem pés alternadamente, em evoluções variadas de entremeio ao canto da ‘moda’, dançando logo a seguir o *Recortado*. Uma boa Catira vara a noite nas festas das fazendas.

Ampliando as considerações sobre a Catira temos, segundo análise procedida pelo autor de *O chão é o limite* que:

Da relação da catira com a música caipira importa destacar e considerar melodia e letra como uma totalidade que tem sentido em si mesma. A parte executada na viola e a parte cantada que às vezes recebem metonimicamente o nome de catira podem ser divididas em dois conjuntos significativos a que se dão os nomes de *moda* e *recortado* (ou *recorte*). A moda é um tipo de criação composta de letra e melodia e estruturada, quase sempre, em redondilha maior. [...] Em geral, a primeira parte da catira (ou moda) desenvolve um tema dentro de determinados padrões de sobriedade, de moderação, de comedimento. A moda quase sempre conta uma história num leve ou acentuado tom de dramaticidade, colocando em relevo no relato suas dimensões melancólica, épica, trágica ou heróica. Já a segunda parte (ou recortado), completamente diferente da primeira em ritmo, melodia, andamento e

temática é, por excelência, o espaço do dionisíaco, do grotesco, da hilaridade (PIMENTEL, 1997, p. 198-199).

Do exposto deduz-se que a Catira reúne elementos antagônicos que só se combinam em decorrência da totalidade do rito: na **moda** pode-se verificar o erudito, o dramático, o épico, o trágico, o heróico (características apolíneas), enquanto no **recortado** verifica-se o popular, o grotesco, o hilariante, o rebaixamento da seriedade, o paródico (manifestações dionisíacas).

Depois de compostos e incorporados ao domínio popular, tudo se passa como se as modas e os recortados adquirissem vida própria e, de então em diante, pudessem ser tanto combinados infinitamente, quanto aparecer isolados em momentos distintos. Como fenômeno ligado à indústria cultural, o mais comum é que a moda e o recortado sejam compostos e gravados isoladamente e somente sejam justapostos no momento da recepção (Ibidem).

Na tentativa de melhor explorar as características da Catira, são apresentadas novas considerações sobre esse gênero: Segundo Carmo Bernardes (apud Ortêncio, p. 185) o Catira, no masculino, refere-se à dança, ao sapateado e as evoluções dos catireiros que animam a moda de viola. E na visão de Couto Magalhães (Idem) essa “é a mais brasileira de todas as danças”.

Edésio Daher (Ibidem, p. 186) também apresenta o seu conceito de Catira: “Catira é rostos magros e amarelos a girar e a sorrir e pés descalços a bater no chão de terra sacada, inchados e feridos de fazer dó. Catira é o suspiro do sertão”.

E para melhor compreensão do gênero Catira, em sua totalidade, Caroline Miranda Borges, em seu artigo intitulado *O povo brasileiro e a Catira*, desenvolve idéias que ressaltam toda a evolução desse gênero, passo a passo, conforme abaixo:

A Catira, gênero que une as influências indígenas, européia e africana, desenvolve uma espécie de sapateado brasileiro executado com "bate-pé" ao som de palmas e violas. Tanto é exercitado somente por homens, como também por um conjunto de mulheres, como na dança indígena. É praticada largamente no interior do Brasil, especialmente nos estados de Minas Gerais, São Paulo, Goiás, Mato Grosso do Sul, Tocantins e, em menor escala, na região Nordeste e Sul.

Nas apresentações, homens e mulheres usam trajes comuns de passeio: chapéu, botina, calça comprida, camisa manga longa e gravatas de lenços. O ritmo da dança é marcado por violas e batidas das mãos (palmas).

A coreografia varia de região para região, sendo Minas Gerais o estado mais tradicionalista. Em São Paulo e Goiás, sob a influências da linha country americana, a catira é assim apresentada:

No início, o violeiro puxa o “rasqueado” e os dançadores fazem a "escova", isto é, um rápido bate-pé, bate-mão. A seguir, o violeiro canta parte da moda, ajudado pelo "segunda" (violeiro que acompanha o cantador) e volta ao "rasqueado". Os dançadores entram no bate-pé, bate-mão e, dependendo da região, podem ser incluídos pulos, transpasses e voltas.

Depois disso, o violeiro prossegue com o canto da moda, recitando mais uns versos que são seguidos de bate-pé, bate-mão e pulos. Quando finaliza a moda os dançadores, após o bate-pé e bate-mão, realizam a figura que se denomina "Serra Acima", na qual rodam uns atrás dos outros, da esquerda para a direita, batendo os pés e depois as mãos.

Feita a volta completa, os dançadores viram-se e se voltam para trás, realizando o que se denomina "Serra Abaixo", sempre a alternar o bate-pé e o bate-mão. Ao terminar o "Serra Abaixo", cada um deve estar no seu lugar a fim de executar novamente as batidas de pés e mãos.

Para grupos femininos o ritmo é mais ameno, mas atualmente, em Goiás, muitos grupos se apresentam com graciosidade e cadência até de salto alto.

A catira encerra-se com o *Recortado*, que consiste na troca de lugar das fileiras, bem como dos dançadores, até que o violeiro e seu "segunda" se coloquem na extremidade oposta e, depois, até que os violeiros voltem aos seus lugares de origem. Durante o *recortado*, depois do *levante*, no qual todos levantam a melodia, cantando em coro, os cantadores entoam quadrinhas em ritmo vivo. Essa forma de apresentação é muito comum nas regiões que abrangem o interior de São Paulo e de Goiás. No final do recortado, os dançadores executam novamente o bate-pé, o bate-mão e os pulos, acentuando mais o ritmo, exigindo uma maior coordenação e preparo físico dos participantes.

Esses ensinamentos são repassados de pai para filho nas festas comunitárias e shows temáticos, com o intuito de perpetuar a cultura e divulgar as raízes que influenciaram a etnia do povo brasileiro (2009, p. 139).

Enfim, ao concluir o estudo desse gênero, conclui-se que há pouca documentação musical referente a ele. Em geral, as Catiras ou Cateretês são desenvolvidos em compasso ternário, ritmo simples, além de serem considerados pobres melodicamente. Esses gêneros também condensam uma tristeza branda e constante, características marcantes da música popular de São Paulo e Minas Gerais.

E, finalizando, Oneyda Alvarenga (1982, p. 211) complementa que devido ao canto se desenvolver independentemente da dança, as melodias da Catira ou Cateretê não possuem nenhum caráter coreográfico. Tais melodias são, por natureza, cantos legitimamente puros, perfeitamente iguais, como espírito e estrutura, às chamadas Modas de viola. A estas comumente se aparentam seus textos, que são sempre fixos, historiados ou narrativos.

1.4.2 - Cururu

Alguns pesquisadores afirmam ser essa uma dança de origem tupi-guarani, de função ritualística. Outros consideram que tal dança recebeu igual influência do misticismo indígena, dos ofícios jesuítas e dos negros africanos. Inicialmente reconhecida como dança de roda e usada pelos jesuítas na catequese, evoluiu para as apresentações em festas religiosas. É uma dança folclórica regional típica da região Centro-Oeste (Mato Grosso e Mato Grosso do Sul), mas originária de São Paulo.

O Cururu também pode ser somente cantado por dois violeiros que disputam versos e repentis, ou seja, cada violeiro desafia o outro, como um repentista. O tempo é marcado pela viola e pelo público, que acompanha cada verso e resposta.

No Centro-Oeste, o Cururu é típico das festas dos santos padroeiros, principalmente do Divino Espírito Santo e de São Benedito enquadrando-se, portanto, na categoria dos gêneros religiosos. Nas festas religiosas, o Cururu é cantado e dançado após a formação de grandes rodas em frente ao altar ou oratório, somente pelos homens que ali rezam, cantam e marcam o ritmo com os pés (NEPOMUCENO, 1999, p. 58). A apresentação alcança seu clímax quando o Divino "pousa" e o cururueiro (ou canturião) canta e saúda a sua chegada. Neste momento, ele deve mostrar sua habilidade em citar versos bíblicos e, a partir deles, criar histórias cujo roteiro possa constituir uma narrativa.

Há duas teorias relacionadas à origem do nome. Enquanto uma delas diz que sua origem vem de "caruru", uma planta que era cozida com o feijão servido antes do início das orações e da dança, a outra afirma ser o termo oriundo do sapo-cururu.

O gênero só se tornou nacionalmente conhecido quando foi levado como espetáculo ao público, por Cornélio Pires, em 1910. Hoje, como tantas outras tradições folclóricas, parece ter quase caído no esquecimento. Mas em regiões que mantêm a tradição do cururu, ele é comumente caracterizado como um desafio improvisado, um "combate poético", um repente-caipira, entre violeiros e cantadores. Perdeu o caráter essencialmente religioso, embora se saúdem os santos no início da função, assim que se arma a roda. Em seguida,

Quatro cantadores e um violeiro se desafiam por cerca de uma hora e meia, até completar a *rodada*; primeiro fazem a saudação aos santos e às pessoas presentes, depois escolhem a *carreira*, com a rima que vão adotar. A *carreira* de São João, por exemplo, rima com *ão*. A do Divino, com *ino*. Depois formam as duas duplas para os desafios. A mais engraçada ganha a simpatia da platéia, que torce e aplaude. Para atacar, vale qualquer tema que combine com a ocasião, desde dizer que o adversário é *pinguço* e preguiçoso, até brincar que um deles foi visto de *fio dental* na porta do mercado (VESTINA⁵ apud NEPOMUCENO, 1999, p. 58).

1.4.3 – Cana-verde

Tipo predominante da dança popular portuguesa, a Cana-verde ou Caninha-verde existe especialmente no Centro e no Sul do Brasil. O compositor e folclorista Luciano Gallet

⁵ VESTINA, Elvira Marcelo é produtora e apresentadora de festas de cururu na região de Sorocaba e viúva de Ésio, conhecido cururueiro da região.

detalha a Cana-verde vista no Estado do Rio, na qual há duas ou mais rodas de duas pessoas (dois pares) cada uma. “Ao som da viola e do descante vão dançando e fechando a roda às vezes, e outras vezes seguem num compasso lento”.

O historiador e escritor Renato Almeida refere-se à Cana-verde dançada nos fandangos do Paraná, em que os pares também se dispõem em “grupos de 4 (2 damas e 2 cavalheiros)”, numa formação inicialmente linear que depois se transforma em círculo. Essa disposição dos figurantes mencionada acima é a que mais se aproxima, segundo Alvarenga (1982, p. 204) da Cana-verde portuguesa. A transformação única ou periódica das fileiras em roda e a mudança de lugares que os pares fazem com os dançarinos dispostos à frente ou com os da outra roda durante o canto, e no sapateado quando o canto cessa, lembra a Quadrilha. A *Cana-verde de passagem* se diferencia da *simples* (já citada), apenas por uma troca sequencial de pares que vai ocorrendo até o fim da dança. As mudanças são feitas somente durante a estrofe poética fixa que funciona como refrão coral. Já nas estrofes solistas, os dançarinos simplesmente meneiam o corpo sem sair do lugar, numa espécie de “balanceado”.

Aos dois violeiros (geralmente é esse o número) compete cantar a melodia com o “verso”-refrão que servirá para a dança. Entretanto, no decorrer desta, qualquer pessoa pode tirar “versos”, aos quais todos os dançadores responderão em coro com o “verso”-refrão. O canto é em terças.

“Musicalmente, a Cana-verde apresenta um movimento melódico pouco amplo, que se desenvolve num ritmo de colcheias, sem síncopas. São quadradas e em compasso 2/4” (ALVARENGA, 1982, p. 207).

1.4.4 – Toada

Essa variedade da canção se espalhou por quase todo o Brasil, motivo pelo qual talvez reflita as peculiaridades musicais de cada região (ALVARENGA, 1982, p. 319). São marcantes em sua estrutura os textos curtos, amorosos, líricos ou cômicos que fogem à forma de romance, apresentando apenas estrofe e refrão. Musicalmente as Toadas apresentam características variadas, mas geralmente conservam “as melodias simples, quase sempre em movimento conjunto, por um ar muito igual de melancolia dolente que corre em quase todas elas e pelo processo comum de entonação a duas vozes em terça” (Ibidem).

Conforme Muignani Jr. (2001, p. 178), “a Toada ou canção de melodia dolente e andamento moderado é ideal para letras sertanejas melancólicas, nostálgicas ou românticas”. Na verdade, em relação aos versos e à música, a Toada possui características que muito se

assemelham à Moda de Viola. As Toadas propõem um andamento contido e letras que refletem o *banzo*, a nostalgia do negro retirado de sua pátria.

No entanto, a Moda de viola constitui, sem sombra de dúvida, a maior expressão musical do caipira e de sua sociedade, gênero musical que será explorado a seguir.

1.4.5 – Moda de Viola

O termo *Moda*, em regra geral, tanto no Brasil quanto em Portugal pode referir-se a qualquer canto, melodia ou música. Já a Moda de viola é reconhecida como um tipo de canção rural que tem sua zona geográfica limitada aos Estados de São Paulo, Minas Gerais, Mato Grosso, Goiás e Rio (ALVARENGA, 1982, p. 314).

Pela natureza de seus textos, a grande maioria das Modas constituem legítimos romances em sua essência, ou seja, é a narrativa de fatos que impressionam a imaginação popular, casos de todo gênero, descrição satírica de costumes, histórias divertidas de bichos. Podem também ser líricas e amorosas e às vezes apresentam-se com um teor quase surrealista, absolutamente desinteressadas da inteligibilidade lógica.”A esta, os caipiras de São Paulo dão o nome de *Moda da Patacoada*, isto é, de absurdos, de tolices” (Ibidem).

Na verdade, a música caipira procurava explorar, de um modo geral, a vida do homem em contato com o mundo campestre. Assim, a temática dessas canções estava ligada frequentemente aos problemas da comunidade rural, seu comportamento, seu trabalho, sua religiosidade e misticismo, seu lazer, seus reflexos sócio-econômicos. É importante ressaltar que o enredo das letras de músicas reproduz o esquema tradicional de princípio, meio e fim. São histórias marcadas por tragédias, por aventuras, pelo espírito quase épico que reproduz o modelo de vida nômade e destemida do peão de boiadeiro e do tropeiro, que viajavam, orgulhosa e corajosamente, pelo sertão sem fim (CATELAN & COUTO, 2005, p. 24).

Pode-se afirmar que as Modas de viola, como mais tarde todo o gênero sertanejo, possui o mesmo perfil temático: carro de boi, boiada, tradição e progresso, religiosidade, amor exacerbado pela natureza, respeito pelos animais, o valor da família e da amizade, enredos de fundo moral, misticismo, humor, nacionalismo ufanista, machismo, o amor sofrido, quase impossível, bem como as grandes tragédias amorosas e temas recorrentes. “Se houver vulgaridade e grossura, não é música caipira. Isso não é coisa da gente”, explica Pena Branca, irmão e parceiro de Xavantinho.

E complementando a idéia de Pena Branca, Romildo Sant’anna (2006, p. 22) registra que “os temas amorosos falam de amor puro, dos sonhos etéreos (...) Erotismo, lascívia, pensamentos ‘impuros’ são um campo proibido dentro dos padrões conservadores da identidade caipira”, na qual ocupa lugar de destaque a Moda de viola ou Moda caipira.

Bastante popular nos anos 30, a Moda é tradicionalmente interpretada por um duo, geralmente de tenores, com voz nasal e uso acentuado de um falsete típico, com alta impedância e tensão vocais mesmo nos agudos que alcançam, às vezes, a extensão de um soprano (ULHÔA, 1996, p. 1). A estridência de vozes acasala-se com os campos harmônicos médios e agudos típicos da viola. Tais padrões podem ser encontrados mesmo na música sertaneja contemporânea, especialmente nas interpretações de Chrystian & Ralf, Chitãozinho e Xororó, Zezé de Camargo e Luciano, dentre outros (SANT'ANNA, 2000, p. 94).

A Moda Caipira de raízes pressupõe a viola caipira, um instrumento amargurado que “chora”, pois, antes de ser viola, em sua fecundidade lúdica, deliciante, liga-se ao encadeamento de três estados interiores que estão na base ameríndia, africana e ibérica da cultura: anseios conflitivos, frustrações pelas perdas e prazeres (SANT'ANNA, 2000, p. 95).

Os modistas, sempre exímios violeiros, são muito valorizados e respeitados nas zonas rurais, mantendo em seu meio uma importância social tão significativa quanto qualquer outro cantor de renome entre as populações brasileiras. Eles possuem em comum alguns costumes e traços psicológicos como a vaidade, o uso e abuso do álcool “inspirador universalmente tradicional da classe”; o hábito de amarrar nas violas fitas que representam os triunfos alcançados; o lenço passado no pescoço em substituição à gravata, etc. Entretanto, sua poesia e sua música se distinguem francamente (ALVARENGA, 1982, p. 316).

Metricamente, as modas usam o verso de sete sílabas, embora não sejam raros as de cinco sílabas. As formas mais adotadas para as estrofes são a sextilha e a oitava, empregando-se também a quadra, e com pouca frequência, a décima. Os *modistas* (cantadores de Modas) de São Paulo ‘à quadra dão o nome de *verso* de dois pés; à sextilha, verso de três pés; e à oitava, versos dobrados ou Moda dobrada’ (Cornélio Pires). Portanto, a palavra *pé*, que geralmente o povo brasileiro usa para designar o verso, a linha, aparece em São Paulo com a significação de dístico ou talvez de números de rimas, pois que nas Modas em quadras rimam três versos (2,4,6). A rima das Modas paulistas é em geral fixa, isto é, cada moda obedece integralmente a uma rima única chamada *carreira* (ALVARENGA, 1982, p. 314-315).

Enfim, compartilhando das prerrogativas de Romildo Sant’anna conclui-se que, desde os primórdios da Moda de Viola, o que interessa é o tema, o enredo que envolve, encanta e fala daquilo que o caipira ou sertanejo gosta de ouvir; do seu dia-a-dia. A palavra não é necessariamente espetáculo em si mesma, mas o verdadeiro espetáculo se dá pela conexão dialógica da palavra com o mundo cultural.

E assim, o fazer poético da Moda Caipira de raízes difere em essência daquilo que comumente é designado de ‘literatura da modernidade’. Trata-se de um fazer poético que nunca se desagrega de sua função especular: a raiz do inhome, a primitividade indígena e africana, o passionalismo ibérico... as vivências e sonhos da população rural (SANT'ANNA, 2000, p. 99).

Conclui-se, então, que a música do sertão mantém sua originalidade embutida em seu ambiente tradicional, apesar de se modificar quando urbanizada, atendendo a padrões da sociedade de consumo, mesmo diante do fato de algumas pessoas ainda insistirem em manter um maior contato com a tradicionalidade.

II - MÚSICA SERTANEJA

2.1- ORIGENS E VARIANTES

2.1.1- Origens

A **música sertaneja** assume diferentes configurações ao longo de sua história, especialmente “a partir dos anos 20, do século passado, quando os traços musicais desse universo cultural sofreram modificações profundas do ponto de vista formal e adquiriram novos sentidos” (ZAN, 2008, p. 1), fato que apresentaria como resultado a produção de repertórios híbridos em que se mesclam elementos típicos da música rural tradicional do interior paulista com aspectos diversos da cultura urbana e da música popular de massa. As diferentes configurações anteriormente mencionadas remetem a matrizes musicais relacionadas a um determinado modo de vida ou tipo de sociedade que, atualmente, quase não existe. Elas fazem menção ao mundo de uma sociedade rural que:

[...] no universo de sua vida tradicional, oscilava entre a casa isolada e o grupo de vizinhança, entre a condição de agregado e a de sitiante, entre a sociabilidade familiar e a sociabilidade de bairro, entre a instabilidade e a relativa estabilidade (CÂNDIDO, 1979, p. 215).

Como fator natural de desenvolvimento e mudanças, as pessoas começaram a deixar os centros rurais e buscar nos centros urbanos primitivos a troca da subsistência agropecuária pela industrial e artesanal.

Não só o trabalho mudava; o lazer também: na música, a cantoria e danças comunitárias, geralmente em lugares abertos, típicos da vida campestre, eram substituídas pelo cantar individual e restrito a lugares fechados (Ibid).

Diante de tamanha mudança, uma hoste não conseguiu se desvincular da antiga vida bucólica, sossegada e natural do campo, provavelmente por nostalgia. Esse drama, oriundo da oposição entre vida rural e vida urbana, já havia sido motor de diversos eventos musicais. É o caso, por exemplo, “da mais antiga peça teatral portuguesa, apresentada em 1502, para um público restrito e seletivo: o rei D. Manuel e sua família – intitulada o *Monólogo do Vaqueiro*, representada por seu autor Gil Vicente (1470/1536)”. O enredo de tal peça enfocava a chegada de um vaqueiro à grande cidade, cuja sequência de fatos representava uma zombaria desdenhosa aos agricultores – pessoas supostamente inferiores – para deleite da Corte (MUGNAINI Jr, 2001, p. 10).

Com o início da colonização do Brasil, logo após a ocupação da primeira região pela presença portuguesa - o Nordeste -, foram atribuídas algumas características depreciativas ao tipo regional do campo, este que se tornou conhecido como “vaqueiro”, “roceiro” ou “sitiente”. Já no Centro-Sul, o indivíduo em questão foi chamado de “boiadeiro”, “peão de boiadeiro”, “caipira” ou “roceiro”. Mas, antes que se proceda a uma análise mais detalhada desses sujeitos integrantes da cultura brasílica e de sua música, é prudente que se reporte à época da colonização brasileira, a fim de que seja elucidada a origem da música rural do interior do Centro-Sul.

Ribeiro (2006, p. 16) afirma que “a origem da música caipira é a origem do Brasil”. E de acordo com estudos realizados por folcloristas, historiadores e etnomusicólogos, muitos dos elementos que compoem a música caipira (o que neste trabalho chamamos música sertaneja do primeiro momento) são de origem européia e se mesclaram, inicialmente, com aspectos da cultura indígena e, posteriormente, da cultura africana. Ao iniciar o estudo da referida música, é importante considerar que na época da colonização brasileira, a viola era moda em Portugal, o que permite supor que na caravana de Cabral havia músicos que certamente traziam, no mínimo, uma. O acesso à viola e sua propagação em meio aos colonizadores e colonizados, facilitaria o processo de hibridação (ou sincretismo) de costumes dos então habitantes do Brasil, os indígenas, com as inovações propostas pelos colonizadores, o que originaria traços da cultura musical brasileira.

Logo no início da colonização, os jesuítas se estabeleceram na região de São Vicente (atual Estado de São Paulo), de onde partiram para seu trabalho de catequese. A fim de garantir o sucesso da ação evangelizadora, os jesuítas usavam a música para atrair os silvícolas ao Cristianismo. E a estratégia surtiu bom efeito, tanto para os catequistas quanto para o homem da terra. Ao conteúdo português, que vinha na letra e na viola, os índios acrescentaram sua dança, dando origem à catira, considerada por vários autores como a gênese da música caipira.

[...] nascia algo de excepcional para a civilização: portugueses invasores e índios hospitaleiros davam as mãos para dançar, para cirandar, mais pela pureza latente dos índios do que pela predisposição lusa. [...] O cururu e o catira – os mais primitivos dos sons caipiras – amálgamas, mediações e adaptações de danças e cantares ameríndios, [...] tomaram a feição dos solenes autos religiosos e rituais de fé europeus, com acompanhamentos de viola, cantos e danças autóctones e primitivistas (SANT’ANNA, 2000, p. 59).

Ribeiro (2006, p. 17) reforça que a (o) catira, vinda (o) do cateretê dos índios e “descendente” do cururu, foi a primeira manifestação musical popular na região de influência

dos jesuítas. A partir da cidade de São Vicente, os jesuítas subiram a Serra do Mar, onde fundariam a cidade de São Paulo e os núcleos rurais do Vale do Paraíba. Ali, naquele espaço, mais uma vez surgiria aquela dicotomia da qual se falou no início deste capítulo: ao lado do ambiente urbano formava-se um ambiente rural, visto com desprezo pelos habitantes daquele. E os moradores e agricultores do Vale do Paraíba recebiam justamente a denominação de "caipira", bem como sua música, "música caipira". Assim, o cateretê indígena recebe letra ligada ao cotidiano dessa população, e torna-se a primeira manifestação merecedora da alcunha de música caipira. Severiano (2008, p. 236) pontua que:

No primeiro século da colonização, o padre José de Anchieta usava a catira para fazer o índio dançar e cantar textos cristãos traduzidos para o tupi. Mantendo alguns traços originais de sua remota estrutura, os catireiros alternam canto e dança com vigorosos batimentos de palmas e pés.

Rosa Nepomuceno, em seu livro *Música caipira: da roça ao rodeio*, explica ainda sobre a catira:

O catira tem momentos bem definidos: no início é moda de viola, narrando fatos e histórias de santos, entrecortados por ponteados de viola (os solos). Nesse ponto as danças evoluem. O desfecho é chamado de recortado, quando as "peripécias" com o sapateado chegam ao clímax e a cantoria se mistura a elas (1999, p. 59).

Foi a catira que logo depois deu origem às modas de viola, com variedade de letra muito expressiva, geralmente cheia de arrogância e de música incrementada, a exigir pleno virtuosismo do solista da viola. Deduz-se, a partir do exposto, que a música sertaneja em seu primeiro momento, ou música caipira começa com o português e o índio, apoiando-se no inconsciente coletivo apenas verbalizado.

Já que o índio também não escrevia, a expressão oral acabaria por ser uma das marcas da música caipira: a informação boca a boca que passa de um a outro, de geração a geração, da comunidade daqui ao grupo de lá. Era a invenção da chamada "rádio-peão", que, mesmo hoje, entre índios e comunidades isoladas, é o meio mais eficiente de comunicação (RIBEIRO, 2006, p. 18).

Vale ressaltar que, em relação à letra, ao temário de origem européia, a música caipira incorpora elementos da cultura indígena: respeito à natureza, louvação de matas, campos e regatos de água cristalina, deslumbramento com o canto dos pássaros, mas também o gozo das caçadas e pescarias (idem).

Alguns autores sugerem ainda, que um terceiro elemento de grande importância para a formação da música caipira é o negro escravo. Com o desenvolvimento das monoculturas de cana-de-açúcar e café, a partir do final do século XVIII, o Estado de São Paulo (antiga

capitania de São Vicente) passou a receber grandes contingentes de trabalhadores escravos de origem africana. A partir daí, elementos da cultura afro-brasileira mesclaram-se às manifestações do mundo caipira e se encontram expressas nas configurações do congado, da dança de Moçambique e do samba - rural (ZAN, 2008, p. 3). A musicalidade dos africanos veio dar mais qualidade à mistura luso-indígena e, sem alterar seu conteúdo, aprimorou a melodia e imprimiu mais ritmo ao incorporar pontos, tambores e sons vindos da África.

Os elementos dessas três raças colonizadoras propiciaram a introdução no Brasil, em diferentes épocas, de vários ritmos, danças e canções. Após passarem por diversas transformações sugestivas no que concerne a adaptações à realidade brasileira e às diferenças regionais, danças e canções como o recortado, folia do Divino, cana-verde, fofa, chula, dança de São Gonçalo (portuguesas), congada, batuque, lundu (africanas), cururu, catira ou cateretê (indígenas), a tarantela (italiana), o fandango (espanhol) e outras deram origem, na região agrícola e pastoril paulista, ao que se tornaria conhecido como música caipira, essa que mais tarde iria compor definitivamente o universo lúdico do homem rural de todo o sertão do Centro-Sul brasileiro (CALDAS, 1987, p. 15).

De toda essa mistura cultural e rítmica, a expressão musical mais típica do caipira ficou sendo a moda de viola. Parte da catira que ganhou vida própria, a moda de viola cairia no gosto popular, formaria o cartão de visita da música rural na cidade, onde mais tarde conquistaria os astros do rádio e faria a fama de violeiros e compositores (NEPOMUCENO, 1999, p. 69). É uma poesia cantada a duas vozes, em intervalos de terça ou de sexta, com acompanhamento de viola e/ou violão, que mantém algumas características herdadas das cantigas do romanceiro tradicional ibérico. Narrativa de fundo dramático, a moda normalmente conta casos extraordinários, sensacionais, ou descreve eventos relevantes do cotidiano caipira. Segundo Sant'anna (2000, p. 29), é bastante semelhante ao que os nordestinos chamam de romance.

Fazendo uma referência à moda caipira, Sant'anna (2000, p. 93) afirma que:

[...] ela é nostálgica, melancólica e apaixonada. Reflete o sentimento do povo, no que lhe possa excitar a imaginação. É branca nas formas e rimas, e um tecido de negros, índios e brancos no pensamento e afeto. Expressa pela viola e seus cantadores a amargura hereditária das matrizes culturais brasileiras: o lusitano exilado e melancólico, o índio e o negro, escravos desterrados, mortificados pela miséria física e moral – a tristeza vil de quem teve parte da seiva rapinada de alma, ficando buracos dolentes em cada peito.

Mas, muito ainda se pode falar sobre a moda de viola ou moda caipira. Por isso, esse assunto será amplamente abordado adiante, num enfoque mais profundo e claro da sua

contribuição para a ampliação do gênero sertanejo ao longo dos tempos, consideradas as suas variantes.

Retomando os elementos que se destacaram na formação da música caipira, deve-se considerar que há idéias controversas entre estudiosos da música no que tange às origens de algumas características desse canto:

1.a) Conforme Zan (2008, p. 3), “o canto em duas vozes, em intervalo de terça ou sexta, característico das duplas caipiras, é herança européia”, típica do *organum* medieval. Mas ele considera, também, ser provável que as vozes agudas dos cantores tenham raízes ameríndias sem, entretanto, apresentar dados que corroborem essa afirmação.

1.b) Já Sant’anna (2000, p. 93) afirma que a moda caipira cantada no acasalamento do dueto *em terça*, de *mi* e *dó*, em falso bordão de dicção anasalada, conserva resquícios de línguas e dialetos ameríndios. Esse autor considera, ainda, que o canto agudo da primeira voz do dueto – a chamada “voz do mestre” – encontra correspondência na tradição vocal árabe sedimentada na Península Ibérica.

Contudo, há entre ambos o consenso de que a moda caipira, desde seus primórdios, quase sempre é executada por duplas de cantores masculinos. Além disso, a referência a raízes indígenas do canto em dupla é mera especulação, uma vez que não temos dados ou registros que nos permitam associar a música indígena ao canto em duplas, mas sim ao canto em grupo.

Já Caldas considera como início da formação da música caipira a época da grande imigração de portugueses, italianos e espanhóis, entre outros povos, que vieram para o Brasil com a intenção de trabalhar na lavoura cafeeira, em meados do século XIX. Caldas assevera que essas pessoas vieram para este país e trouxeram suas culturas para se juntarem aos usos, costumes e tradições de negros e indígenas.

Começava a se formar nesse instante aquilo que mais tarde os estudiosos chamariam de “hibridismo cultural”, ou seja, a fusão de duas ou mais culturas, possibilitando o aparecimento de uma terceira. Esta última, por sua vez, seria a cultura brasileira (1987, p.15).

Conforme a interpretação da carta de Pero Vaz de Caminha por Tinhorão (1998, p. 38), a primeira música tocada no Brasil não pelos índios, mas pelos marujos portugueses foi a rural portuguesa, com acompanhamento de gaita e tamboril, o que garantiu o divertimento dos tripulantes e dos naturais da terra. Caminha aponta que os dois gêneros musicais que, de fato, iriam prevalecer no primeiro século da descoberta do Brasil seriam o rural português, na

área dos sons profano-populares, e o erudito da Igreja, em meio às minorias responsáveis pelo poder civil e religioso.

[...] a semelhança entre a tradição de canto e dança tribal dos naturais da terra e a dos campos portugueses, caracterizadas ambas pela participação coletiva, iria determinar a opção dos padres por esta forma, inclusive porque efetivamente era a que melhor se enquadrava aos propósitos da catequese e evangelização em massa (TINHORÃO, 1998, p. 39).

Caldas destaca que a importância da música caipira foi desde que se originou muito maior do que se possa parecer. Ela nunca aparece essencialmente enquanto música.

Além da evidente função lúdica, de lazer, deve-se ainda destacar o seu papel na produção econômica através do “mutirão”, no ritual religioso das festas tradicionais da Igreja e, principalmente, como elemento agregador da própria comunidade, mantendo-a coesa através da prática e da preservação dos seus valores culturais. É em torno das festas religiosas, dos ‘desafios’ das ‘modas de viola’ ou das ‘cantigas de roda’ que o caipira mantém ainda, parte da sua cultura intacta, resistindo, não se sabe por quanto tempo, à eficiente e avassaladora influência dos valores da cultura urbano-industrial (1987, p. 15).

Para melhor compreensão dessas funções da música caipira fora do lazer, propõe-se uma rápida explanação sobre algumas delas, apenas como ilustração. É prudente que se comece pela funcionalidade do Mutirão, no qual as canções de trabalho compõem o ritual em sua totalidade. Bariani Ortêncio, em seu *Dicionário do Brasil Central* (2009, p. 511), define Mutirão como o “ajuntamento de trabalhadores para limpar uma roça, plantar, derrubar o mato, fiar, enfim, uma ajuda completa a um amigo necessitado de mão-de-obra para depois ser recompensado com um pagode; muxirão; traição (treição)⁶”. Caldas reitera que se trata de uma atividade coletiva de limpar a roça ou pasto, fazer colheita urgente com a ajuda voluntária dos vizinhos. Em agradecimento, o trabalhador favorecido oferece almoço, “janta” e muita pinga. Após a última refeição há sempre a “função”, ou seja, a festa de confraternização. “O violeiro começa a tocar sem parar, todo mundo dança, enquanto o dono da casa passeia entre os amigos oferecendo pinga como forma de festejar o sucesso do trabalho coletivo” (CALDAS, 1999, p. 16). Destaca-se que a “função” para o caipira, é tão

⁶ Treição ou "Traição, leitor, é uma espécie de muxirão que se realiza em certa região do interior goiano. Quando os vizinhos percebem que alguém está precisando dum auxílio na roça, reúnem-se todos da redondeza, homens e mulheres, e de madrugada chegam de supetão na sua casa. E debaixo de cerrada descarga de clavinotes e bacamartes, no meio duma algazarra vagneriana, acordam o atraído. Posto isso, dirigem-se os homens para a roça, ficando então as mulheres, umas fiando algodão e outras preparando o almoço, para o que já levam o necessário a fim de não trazer dificuldade ao dono da casa que não os esperava: O jantar é por conta do atraído. E de manhã à tarde, trabalham cantando e disputando serviços..." (D. CASTRO apud ORTÊNCIO, 2009, p. 742).

importante quanto o próprio trabalho do mutirão. E o violeiro jamais pode faltar, sob pena de, sem ele, não se dançar a cana-verde e o cururu.

As festas religiosas do Divino, de Santo Antônio, de São Pedro, de São João, de São Gonçalo (padroeiro dos violeiros) e a folia de Reis podem ser mencionadas como momentos de fé e diversão, haja vista que além das manifestações religiosas, danças, ritmos e canções diversas fazem parte dos eventos. No Estado de São Paulo, apesar de toda a urbanização, muitas dessas festas são realizadas assiduamente, bem como nos estados do Maranhão, Piauí, Rio Grande do Norte e Paraíba, no Nordeste; Goiás e Mato Grosso, no Centro-Oeste; Minas Gerais, no Sudeste, e Paraná, no Sul.

É importante que se faça menção, ainda que superficialmente, a algumas festas religiosas de maior importância para os devotos e o que estabelece essa crença. A folia do Divino, por exemplo, é uma comemoração que se dá após a colheita da produção agrícola do lugar e antes do preparo da terra para a nova etapa do plantio. Claro está, portanto, que a data desta festa muda de região para região, em função do ciclo agrícola do lugar (CALDAS, 1987, p. 21). Independente de a colheita ter sido boa ou não, o momento da festa traduz a fertilidade e a abundância material da coletividade. Os festejos duram três dias e três noites, nos quais são distribuídos gratuitamente diversos tipos de bebidas e alimentos.

Quanto aos componentes da folia do Divino, “a credice popular atribui a eles certos poderes e virtudes. Um deles é de que por onde passam levam a bênção de Deus, evitam as doenças dos homens, dos animais e as pragas nas plantações” (Idem, p. 22). Os foliões deslocam-se de um local para outro, acompanhados por dois violeiros, um bandeireiro, um adufeiro (tocador de adufe) e o tocador de triângulo. Todo o ritual da folia⁷ transcorre enquanto os cantadores tocam seus instrumentos e cantam de forma nasalada as canções tradicionais, solicitando ao dono da casa abrigo para a bandeira do Divino.

⁷ "Para a realização de uma folia, inicialmente se faz uma coleta de donativos que é feita com uma bandeira cor vermelha, com a Pomba do Divino pintada ao centro, entre nuvens e esplendores, nas casas visitadas. Os condutores da bandeira, coroa e cetro usam roupas vermelhas, podendo a folia durar três dias. O dono da casa percorre-a com a bandeira, enquanto os donativos podem ser os mais diversos. Na zona rural, a folia só conduz bandeira e as esmolas são pedidas, cantando-se versos, do mesmo modo que é feito o agradecimento. As folias chegam três dias antes da festa. As despesas correm por conta do imperador, pois as folias rendem pouco. O programa é feito pelo imperador, que coordena todos os pormenores, contratando pessoal, solicitando ajuda e tudo que seja necessário. A novena marca o início da festa, e para cada noite há um noveneiro. Os grupos que se apresentam, recebem do imperador e no último dia da novena, a bandeira, que, em procissão, é levada pelo alferes até onde será levantado o mastro. Fogos são queimados e alguns de preparo caseiro. A serenata é no sábado à noite, e aos seresteiros são oferecidas comidas, as mais variadas" (RIN apud ORTÊNCIO, 2009, p. 336).

Outra festa religiosa que é bastante significativa, e por isso merece destaque, é a Festa de São Gonçalo, cuja dança é a única modalidade no Brasil que possui, ao mesmo tempo, caráter religioso e profano.

Introduzida em território brasileiro por volta de 1718, esta dança era inicialmente, tanto em Portugal como no Brasil, realizada dentro das igrejas. São Gonçalo d'Amarante é, no dizer do povo, o patrono da fecundidade humana, padroeiro dos violeiros e o santo casamenteiro. Justamente por sua identidade com o casamento, a dança tem um caráter erótico... O violeiro chefe da dança dedilha sua viola em ritmo alucinante, fazendo remexos, contorcendo o ventre, que mais lembram o lundu, dança africana proibida no Brasil durante o Império (Ibidem, p. 18).

Em decorrência desse aspecto erótico, a igreja, por questões morais, acabou extinguindo essa coreografia, apesar de manter a festa de São Gonçalo, preservando, portanto, apenas a sua essência religiosa. Em Ariconha, Portugal, onde nasceu a 10 de janeiro de 1259, a imagem de São Gonçalo apresenta-se com a cabeça coberta, tendo na mão direita um cajado com a extremidade superior curvada.

No Brasil, no entanto, e mais precisamente no interior paulista, o caipira introduziu algumas modificações nessa imagem tornando-a mais próxima da cultura popular brasileira, ou seja, a figura de São Gonçalo recebeu vestimenta que identifica o santo como um caipira. E o seu cajado foi substituído por uma viola, o que o fez se tornar aqui, juntamente com os sons indígenas e africanos, um símbolo da cultura musical do caipira brasileiro.

Também merecem atenção as festas profanas, aquelas cujos ritmos, canções e manifestações lúdicas não sejam reconhecidamente religiosos. E em qualquer dessas festas, o violeiro não pode faltar. A viola dá “vida” ao acontecimento, satisfação aos participantes. “De pai para filho, os violeiros perpetuaram sua habilidade. No médio Tietê e no centro-sul do Estado paulista, onde nasceu a música sertaneja, ainda hoje há cantadores e tocadores bastante conhecidos” (NEPOMUCENO, 1999, p. 28). Mas, por ser necessária uma explanação mais aprofundada sobre a origem da viola e seu importante papel na execução da música sertaneja, explorar-se-á melhor esse assunto a seguir, considerada sua grande relevância.

2.1.2 - A viola

Ao português coube a parte preponderante na constituição da música brasileira. De fato, o Brasil não só herdou formas e peculiaridades estruturais da música portuguesa, cantos tradicionais de Portugal, textos poéticos (principalmente a maioria das quadras, forma predominante da lírica brasileira), danças, inclusive as dramáticas integrais ou o núcleo de várias delas, mas também através de Portugal obteve da Europa, ainda, a própria base da sua

música brasileira: o sistema harmônico-tonal, a melodia quadrada. Recebeu, inclusive, daquele país, instrumentos dentre os quais se salientam, por mais constarem na música instrumental brasileira, acompanhante ou pura, a **viola** (que desde os primórdios se estabeleceu com notoriedade em meio aos cancioneiros), a gaita, o violão, o cavaquinho, o violino, o violoncelo, a sanfona, a flauta, a clarineta, o oficleide, o piano (ALVARENGA, 1982, p. 22).

Apesar da extensa lista de instrumentos trazidos de Portugal para incrementar o desenvolvimento instrumental brasileiro, pretende-se, aqui, realizar um estudo detalhado apenas sobre o instrumento mais significativo na história da música caipira, a **viola**, a exemplo do que corroboram Catelan e Couto: “A viola é, na verdade, o grande instrumento da cantoria caipira” (2005, p. 11).

Primeiro instrumento de cordas trazido de Portugal pelos jesuítas, a viola auxiliou, desde o início da colonização brasileira, o processo de catequização dos índios tornando-se veículo preferencial para a manifestação e acompanhamento de gêneros musicais da época (RIBEIRO, 2006, p. 226). Segundo revelam os modernos estudos na área da musicologia, principalmente quando examinam características de construção dos instrumentos cordofones e suas afinações, “a velha guitarra latina dos antigos trovadores do século XIII, ter-se-ia transformado, lá pela virada dos séculos XIV-XV na **vihuela espanhola**⁸. Essa era, afinal, a mesma viola usada em Portugal, por tocadores palacianos ilustres, com suas seis ordens de cordas próprias para execução ponteada, ou dedilhada, instrumento que parecia exigir de seus executores um estudo de música mais aprimorado para acompanhar canções e pequenos solos” (TINHORÃO, 1998, p. 26 e 27). Através de consulta ao *Dicionário Grove de Música* pode-se obter a confirmação de que a viola surgiu na Europa, provavelmente na Espanha, oriunda do norte da África, no final do século XV.

Posteriormente, tornou-se um dos instrumentos mais difundidos do Renascimento e do Barroco, muito utilizada na música de conjunto. Foi, ao longo da história, fabricada em diversos tamanhos. A viola parece ter tido origem em tentativas de fundir princípios do rebec de arco com os de instrumentos grandes e de cordas dedilhadas, como a vihuela na Espanha, na segunda metade do séc.XV. É difícil determinar o início de sua história, devido ao uso genérico da palavra “viola” para qualquer instrumento de cordas tangidas com arco ou pinçadas (1994, p. 995-996).

⁸“Cumprir notar que a palavra **viola**, e do mesmo modo, **vihuela** se consolidou historicamente sempre acompanhada de complemento: *da mano, de arco, da gamba, da braccio, d’amore*; e em Portugal (e Brasil), onde alcançou extrema popularidade, incorporou especificações regionais como *viola de tripa, de arame, de dois corações, braguesa, micalense, caipira, viola de cocho, etc*” (TABORDA, 2002, p. 139).

Ribeiro atesta que, por ser muito difundida na Península Ibérica principalmente em Portugal, nos séculos XV e XVI a viola era o principal instrumento dos trovadores e jograis. No Brasil, conservou suas características de origem por alguns anos, mantendo seu padrão inicial de tamanho, com cravelhas de madeira, cavalete trabalhado e a trasteira no mesmo nível do tampo. A maioria das violas tinha dez trastos e cordas metálicas. Nos primórdios, as cordas eram de tripa de animais (2006, p. 226).

Aos poucos, a viola de arame ou **vihuela**, semelhante ao violão, mas de menor tamanho, com cinco ou seis pares (“ordens”) de cordas metálicas, foi assumindo novas características que iam desde o seu formato até suas afinações. Anos depois, já nas mãos do caboclo brasileiro, passou a ser conhecida como viola **caipira**, **cabocla** ou **sertaneja**. A partir dessa mudança, esse instrumento rústico se transformou num símbolo de resistência, capaz de traduzir, de forma muito clara e poética, todo o sentimento humano. “A viola, em toda a sua singeleza, expressa amor, tristeza, alegria, religiosidade, misticismo, saudade e solidão, sentimentos que habitam a alma do homem do interior brasileiro” (CATELAN; COUTO, 2005, p. 09).

“Conhecida em certas regiões de Portugal como ‘viola de arame’, a viola é característica da música sertaneja brasileira e é também popularmente chamada de pinho” (DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA, 1994, p. 996).

Ainda sobre a viola, do ponto de vista social, Taborda destaca que:

O instrumento teve grande difusão nas camadas populares, no conjunto da população composto por pobres, escravos, negros, mestiços, etc. Raras exceções atestam a presença da viola nos salões, fato que evidencia enorme contraponto com a trajetória verificada no continente europeu, onde foi amplamente divulgada e executada por nobres como Luís XIV, rei da França (2002, p. 136).

Taborda relata também que, em crônica publicada em 1880, França Júnior, surpreendido pela presença da viola no palco de um teatro, em plena cidade do Rio de Janeiro, contestou: “[...] o cenário da viola é a senzala, o rancho do tropeiro, a casinha de sapé, o alpendre da venda e o terreiro da fazenda em noite de festa” (Ibid).

De fato, a viola caipira esteve sempre presente nas cantorias de Devoção, de Diversão, Cantos de Trabalho ou, mais claramente, na Moda de Viola, na Catira, na Congada, na Curraleira, na Cana-verde, no Fandango, no Cururu, na Folia de Reis, na Folia do Divino e em tantas outras manifestações do folclore brasileiro. Deve-se observar que é muito comum, mesmo hoje, a presença da viola caipira na MPB, o que contribui para a promoção de um

novo colorido aos arranjos. Dessa forma, a viola caipira vem ocupando cada vez mais espaço, assumindo papel significativo, seja no campo ou na cidade.

Analisando melhor o instrumento, Martha Ulhôa afirma ser a viola ou viola caipira o instrumento mais usado tanto na região caipira original (o interior de São Paulo), quanto na região do sertão, a região da pecuária (MG, GO, MT e PR).

As cordas duplas do instrumento são muito apropriadas para a performance dos acordes arpejados que ficam vibrando constantemente numa corrente fluida de harmônicos zumbidores. Essa qualidade sonora realça a flexibilidade rítmica do toque da viola, o que dá ao som resultante, uma qualidade improvisatória (1996, p. 2).

Ulhôa assevera ainda, que a técnica violística consiste basicamente no rasqueado, toque no qual os dedos da mão direita “debulham” sucessivamente as cordas e o ponteados, quando as notas são dedilhadas delimitando o contorno melódico. Harmonicamente, entretanto, existe a diferença de a música caipira ser predominantemente tonal – emprega escalas maiores e menores – enquanto a música de viola nordestina é freqüentemente modal, usando as escalas litúrgicas medievais.

A fabricação e a afinação da viola caipira variam de violeiro para violeiro. No princípio, a afinação era muito difícil devido às cravelhas de madeira. O ajuste não se fazia de forma contínua, e sim, aos arrancos, o que comprometia sobremaneira a afinação do instrumento. Isso justifica o desabafo de Pereira da Viola (apud Ribeiro): “A gente passa metade da vida afinando a viola. E passa a outra metade tocando nela desafinada” (2006, p. 227).

O encordoamento da viola consistia em cinco pares de cordas: os dois primeiros pares eram de cordas brancas, mais resistentes, e os três últimos compunham-se de uma corda branca e uma amarela – esta era muito frágil e se arrebatava com facilidade - funcionava como os bordões. As cordas vinham em carretéis. O violeiro media o tamanho da corda de que precisava e usava uma chama para aquecer e parti-la (RIBEIRO, 2006, p. 226).

Logo que a viola deixou de ser fabricada artesanalmente, houve grandes transformações em sua estrutura, principalmente nas cravelhas, que passaram a ser de metal. Quanto à trasteira, sua principal alteração foi os trastos chegarem até a boca da viola. Com isso, as cordas ficaram mais afastadas do tampo, fato que oportunizou mais recursos para a execução das notas agudas, permitindo um toque dedilhado – antes o toque era “rapado”, esfregando os dedos da mão direita nas cordas rente ao tampo (Idem).

Reforçando a questão da complexidade de afinação da viola, estudiosos do assunto esclarecem que existem mais de vinte afinações de viola caipira no Brasil. Entre as mais conhecidas estão “Cebolão”, “Paulista”, “Rio Abaixo”, “Goianinho”, “Goianão”, “Boiadeira” e “Cebolinha”. Tantas formas de afinação podem caracterizar as múltiplas riquezas e recursos desse instrumento. “A viola fala, a viola geme, a viola chora e consola. A viola, com sua cascata de sons harmônicos agrada a qualquer um que tenha um mínimo de sensibilidade” (QUEIROZ apud CATELAN; COUTO, 2005, p. 10).

O Brasil tem sido ao longo dos anos, reduto de expressivos e talentosos violeiros que se espalham pelos campos e cidades brasileiras.

Saber ouvir esses violeiros é mergulhar na poesia pura, no lirismo absoluto que brota e floresce nas veredas dos imensos sertões. Felizmente, o Brasil experimenta, atualmente, uma nova vertente no âmbito cultural, abrindo, dessa maneira, um novo horizonte que nos leva ao resgate e à preservação de nossas raízes culturais (Ibidem, p. 11).

Há várias formas de entender o virtuosismo do violeiro solista. Alguns deles acreditam que tocar bem é um dom de Deus. Mas há aqueles que vêm o aprendizado da viola, segundo as tradições do mundo sertanejo, cercado por “simpatias” e “mistérios” que revestem a “sina” do tocador. Tais simpatias podem passar pela magia do “guizo da cascavel”, pela “simpatia do cemitério” e pode até ocorrer o “pacto com o diabo”. Mas, de fato, algumas observações parecem favorecer o sucesso do instrumento, bem como do violeiro. Há quem diga que a viola, para ser boa, deve ser feita com cedro da baixada, madeira que tem o “tino” mais bonito que o cedro do morro. Segundo fabricantes de violas, os cedros do morro são muito judiados pelas chuvas, ventos, o que acaba por comprometer a qualidade sonora do instrumento produzido com tal madeira.

E, depois de muito reinar isoladamente nas rodas de cancioneiros caipiras e caboclos, por fim, a viola industrializada, mais acessível por ter se tornado mais barata, acasalou-se com o violão por interesses mercadológicos. Em decorrência deste “casamento”, foram constituídas duplas que, a partir de 1929, com o registro da música *Jorginho do Sertão*, primeira gravação de uma música do gênero sertanejo, passaram a contar com a indústria cultural como aliada. Essa aliança foi fundamental para a promoção de mudanças que atrairiam ainda mais as “massas populares”, oportunizando o surgimento de novos sucessos que seriam veiculados não só no campo, mas também nas cidades brasileiras.

João Pacífico, importante figura da música caipira, compositor de *Cabocla Tereza* e *No mourão da porteira*, entre outros grandes sucessos, costumava

“fechar a porta rangedeira da velha fazenda de café e de algodão, com varanda para paisagens de rios e árvores frondosas, parada generosa de tropeiros cansados que, reunidos à volta da fogueira, distraíam o tempo cantando modas de viola, naquele Brasil de Almeida Júnior, de Mário de Andrade e da legião de personagens que povoaram as estradas de terra” (NEPOMUCENO, 2005, p. 20).

Isso reforça bem a importância da socialização do homem do campo, até então, através das reuniões regadas a muita moda de viola.

Dir-se-ia que a viola, como as pessoas de carne e osso, tinha corpo e alma, um pulsar próprio, estonteando nas suas vibrações os espíritos e corações frágeis, com tendência para a rachadura, à semelhança das loiças e vidros finos (FERREIRA, 1990, p. 17).

Também a música *Viola Cabocla*, moda composta por Tônico e Piraci, transcrita abaixo, exemplifica a paixão do caboclo por seu instrumento. Deve-se atentar para o fato de que “os autores tomaram a viola como o símbolo de todo o gênero musical do sertão, suas dificuldades, alegrias e glórias, dentro de uma visão nacionalista, romântica e, por vezes, ufanista” (CATELAN; COUTO, 2005, p. 42).

VIOLA CABOCLA

Tônico e Piraci

Viola cabocla não era lembrada.
Veio pra cidade sem ser convidada.
Junto com os vaqueiros, trazendo a boiada,
No cheiro do mato, no pó da estrada,
Fez grande sucesso com a Disparada...

Viola cabocla, feita de pinheiro,
Que leva alegria ao sertão inteiro,
Trazendo a saudade dos que já morreram,
Nas noites de lua, no chão do terreiro,
consolando a mágoa do triste violeiro!

Viola cabocla é bem brasileira,
Sua melodia atravessou a fronteira,
Levando a beleza pra terra estrangeira.
No nosso sertão é a mensageira,
é o verde-amarelo da nossa bandeira.
Viola cabocla, seu timbre não falha.
Criada no mato como a samambaia,
Veio pra cidade com chapéu de palha,
E trouxe sucesso vencendo a batalha,
Voltou pro sertão trazendo a medalha!

(CATELAN; COUTO, 2005, p. 8)

2.2 – OS DIVERSOS MOMENTOS

Após a reflexão sobre a importância da viola para o homem do campo, propõe-se, agora, uma viagem histórica aos mundos caipira e sertanejo, com o propósito de favorecer a identificação de pontos característicos de cada momento do gênero sertanejo, objeto maior desta pesquisa. A propósito, deve-se reforçar que, na presente pesquisa, optou-se pela divisão das diversas fases do gênero sertanejo, denominando-as **Momentos**, esses que foram estabelecidos conforme se explicita a seguir: Primeiro Momento – Música Caipira ou Sertaneja-Raiz (composta por dois períodos); Segundo Momento – Música Sertaneja; Terceiro Momento – Música Neo-Sertaneja, Sertaneja Pop ou Sertaneja Romântica e Quarto Momento – Música Sertaneja Universitária.

Mas antes que se aprofunde na análise dos referidos momentos é melhor que se leve em conta, primeiramente, a figura do caipira com sua cultura, tradição, crenças. Enfim, deve-se considerar que esse caipira aqui em estudo é rico no que diz respeito à manifestação de seus anseios e modo de vida e essencial para o desenvolvimento deste tópico.

Ele sabe como e quando plantar e colher suas roças, apartar e tirar o leite das vacas, escolher a madeira adequada para fazer cercas, carros de bois, paiol, etc.; sabe o nome das plantas, aves e de outros animais típicos de sua região; sabe também o nome e o tempo certo de cada uma das frutas típicas e, com essas preparar os mais variados pratos e doces; sabe fabricar vários derivados do leite como o doce, o queijo, a manteiga e o requeijão, além de também saber preparar vários derivados do milho, da mandioca e do amendoim, como a pamonha, o curau, a canjica, a farinha, o polvilho, o pé-de-moleque e a paçoca. Tem a sabedoria de fazer a previsão do tempo à sua maneira e entende perfeitamente as fases e influências da lua sobre as várias atividades do seu cotidiano; sabe, ainda, contar casos e histórias de uma maneira admirável; preza por seus costumes e saberes consuetudinários; promove suas festas e eventos. Entretanto, numa sociedade cujo ideal é industrial e capitalista, existe certa discriminação com relação a esta cultura, como veremos a seguir.

2.2.1 - O caipira

O caipira, durante muito tempo, manteve-se isolado do mundo do trabalho com vistas ao lucro. Em seu modo de vida não havia sentido a acumulação de sua renda, daí a rusticidade ser uma de suas características. Mas, diante da necessidade cada vez maior do acúmulo de capital pela sociedade moderna, o caipira tornou-se também um trabalhador assalariado, o que fez com que o seu modo de vida fosse modificado.

Proveniente da miscigenação do índio nativo com o português colonizador durante três séculos (XVI, XVII, XVIII), o caipira paulista surge na nossa história como o portador de uma cultura singular, carregando consigo muito da européia e mantendo também, e principalmente, inúmeros costumes de seus antepassados nativos. Na verdade, as aventuras propostas pelos portugueses nas matas brasileiras objetivavam encontrar ouro e prata, além de aldeias indígenas, cujas mãos escravizadas eram aproveitadas nos trabalhos de homens brancos. Em decorrência disso, aventureiros tornaram-se agricultores precários diante da necessidade de produção de alimentos para subsistência, fixando-se nas terras dos sertões paulistas, iniciando ali a formação de pequenas vilas e aldeias que mais tarde se tornariam grandes cidades (MARIANO, 2000, p. 2).

É baseado na etimologia da palavra *caipira* que se dá o primeiro passo para a discussão acerca do entendimento sobre o seu modo de vida. Segundo Shirley (1970 apud Monteiro et al), “o caipira tem seus próprios valores, que ele não considera nem melhores nem piores, mas os considera reflexos humanos em seu habitat”. Para Batista Caetano (apud Mariano, 2000, p. 1) a palavra *caipira* vem do tupi: *cai* = queimada / *pir* = pele: *pele tostada*. Para Câmara Cascudo (1988, Ibid) em seu *Dicionário do Folclore Brasileiro*, a origem de *caipira* pode estar em *caapora*, ou seja: *caá* = mato / *pora* = habitante, morador. Portanto, *caipira* é o *habitante do mato*; ou ainda:

Homem ou mulher que não mora na povoação, que não tem instrução ou trato social, que não sabe vestir-se ou apresentar-se em público (...). Habitante do interior, canhestro e tímido, desajeitado, mas sonso... (CASCUDO, Ibid).

No *Dicionário Histórico das Palavras Portuguesas de Origem Tupi*, de Antonio Geraldo da Cunha (1989 apud Mariano, Ibid), encontramos:

caipira: origem controvertida. Admitindo-se que proceda do tupi, *caipira* poderia ser uma corruptela de *caipora*, com intercorrência de *curupira*, que justificaria a evolução – *pora* > *pira*. Semanticamente a hipótese é viável; faltam, todavia, os elos da cadeia evolutiva, pois, a documentação histórica é tardia (p. 83).

Já no *Novo Dicionário Aurélio* pode-se encontrar a seguinte definição de *caipira*:

[Do tupi *Kai pira*.] Habitante do campo ou da roça, particularmente os de pouca instrução e de convívio e modos rústicos e canhestros. (...) *Caapora*, *caboclo*, *caburé*, *capiau*, *casca-grossa*, *catatua*, *catimbó*, *chapadeiro*, *guasca*, *jeca*, *matuto*, *mateiro*, *pé-no-chão*, *queijeiro*, *roceiro*, *saquarema*, *sertanejo*, *sitiano*, *tabaréu* (...). Diz-se do indivíduo sem traquejo social; *cafona*; *casca-grossa* (1986, p. 314).

Observando as definições extraídas de vários dicionários, pode-se concluir que, embora editadas em diferentes épocas, tais definições deixam evidente um certo preconceito

existente em relação ao caipira. Dependendo do ponto de vista do autor, vê-se já arraigado em seu repertório o tom pejorativo que em meio à sociedade brasileira, acabou criando o estereótipo de que o mundo rural e seus habitantes constituem um cenário apartado do urbano. É o caso de Saint-Hilaire, o viajante francês que percorreu o interior brasileiro no século XIX, que em seu relato *Viagem à Província de São Paulo*, fala do caipira, explicitando o preconceito e a imagem negativa já existentes:

Pelos mesmos têm os habitantes da cidade pouquíssima consideração, designando-os pela alcunha injuriosa de caipiras, palavra derivada possivelmente do termo curupira, pelo qual os antigos habitantes do país designavam demônios malfazejos existentes nas florestas... (SAINT-HILAIRE, 1932 apud BRANDÃO, 1983, p. 11).

Tais colocações podem remeter os leitores a uma associação permanente do caipira a uma figura portadora de boçalidade e de falta de modos. E, ainda hoje, chamar alguém de caipira, na maioria das vezes, é uma ofensa. Isso só vem confirmar que, mesmo não condizendo com a realidade, o estereótipo de caipira é negativo.

Mas Cornélio Pires, um dos grandes divulgadores da cultura caipira, apresenta-nos um ser sem estereótipos, sem associações que lhe tragam uma imagem errônea no que concerne ao seu modo de vida, alicerçada na produção familiar essencialmente de subsistência e nas relações de compadrio; são agentes criadores e divulgadores de diversas manifestações culturais como as modas de viola, as danças, os causos, as adivinhas e mentiras; são singulares na culinária, na vida religiosa e nas credices, enfim, na magia que se encontra na sinceridade, simplicidade e ingenuidade do caipira ao explicar e entender o mundo. Em razão disso, esse autor define o caipira, em seu livro *Conversas ao pé do fogo*, como o homem da terra, que conversa com a terra, que trabalha e vive da terra.

Por mais que rebusque o ‘étimo’ de ‘caipira’, nada tenho deduzido com firmeza. Caipira seria o aldeão; neste caso encontramos o tupi-guarani ‘capiãbiguãra’. Caipirismo é acanhamento, gesto de ocultar o rosto: neste caso temos a raiz ‘cai’ que quer dizer: ‘gesto de macaco ocultando o rosto’. ‘Capiiara’, que quer dizer o que é do mato. Capiã, de dentro do mato: faz lembrar o ‘capiãu’ mineiro. ‘Caapi’ – trabalhar na terra, lavrar a terra – ‘caapiára’, lavrador. E o caipira é sempre lavrador. Creio ser este último caso o mais aceitável, pois ‘caipira’ quer dizer ‘roceiro’, isto é, lavrador... (PIRES, 1921 apud BRANDÃO, 1983, p. 11).

Antonio Cândido (1987), em *Os Parceiros do Rio Bonito*, investiga o modo de vida de um agrupamento caipira, buscando a sua compreensão a partir de uma cultura tradicional, ou seja, costumes que permaneceram daquele caipira anterior à chegada dos colonos do fim do

século XIX. Ele busca na figura do parceiro da década de 1950, elementos que caracterizem uma cultura rústica, ou seja, tradições que se ajustaram ao ritmo da urbanização e modernidade.

Para ele, a base está na necessidade; ela move a sociedade promovendo elementos que a satisfaçam. Dessa mesma forma acontece com os bairros caipiras. Esses bairros se mantinham com o que Antonio Candido chamou de *mínimo vital* e *mínimo social*. Por isso a coleta, a caça e a desnecessidade do trabalho na lavoura, não havendo também a produção de excedentes para o mercado. O *mínimo vital* está relacionado à alimentação, enquanto que o *mínimo social* diz respeito à sociabilidade entre as famílias e os bairros. Os bairros eram os agrupamentos de famílias afastadas da povoação, do centro populacional e comercial, porém territorialmente subordinados a ela. As famílias formavam uma unidade devido à convivência, à solidariedade e às atividades lúdico-religiosas.

Ainda segundo Antonio Cândido, a necessidade de sal e querosene fazia com que o caipira fosse até o centro comercial mais próximo para a aquisição desses produtos, permitindo um contato com outras pessoas e outros grupos sociais ou bairros. A igreja também aparece como ponto de sociabilidade, por conta das missas, rezas, terços e festas, que demandam certa organização, o que remete à prática das relações sociais.

A sociedade caipira tradicional elaborou técnicas que permitiram estabilizar as relações do grupo com o meio (embora em nível que reputaríamos hoje precários), mediante o conhecimento satisfatório dos recursos naturais, a sua exploração sistemática e o estabelecimento de uma dieta compatível com o mínimo vital – tudo relacionado a uma vida social de tipo fechado, com base na economia de subsistência (CÂNDIDO, 1987, p. 36).

Determinados costumes da cultura caipira foram se ajustando a uma nova conjuntura, a uma nova sociedade e à urbanização crescente. Uma das modificações a que se chegou foi o *mutirão*, já mencionado na **seção 1.1** deste estudo.

Cândido (1987) nos fala sobre três comportamentos diferentes do caipira frente à civilização urbana, a saber, a aceitação dos traços impostos e propostos, a aceitação só de traços impostos e a rejeição de ambos os traços.

Na aceitação dos traços impostos e propostos o caipira revela o desaparecimento da sua cultura individual e familiarmente, seja pela desintegração (mobilidade, dispersão) seja pela aceitação de novos padrões, comportamentos, crenças, etc. A aceitação só de traços impostos diz respeito aos

(...) Pequenos lavradores, sítiantes ou parceiros, que, embora arrastados cada vez mais para o âmbito da economia capitalista, e para a esfera de influência das cidades, procuram ajustar-se ao que se poderia chamar de mínimo inevitável de civilização, procurando doutro lado preservar o máximo possível das formas tradicionais de equilíbrio. Daí qualificá-los como grupos que aceitam, da cultura

urbana, os padrões impostos – aquilo que não poderiam recusar sem comprometer a sua sobrevivência -, mas rejeitam os propostos, os que se apresentam com força incoercível, deixando margem mais larga à opção (Idem, p. 218-219).

O terceiro comportamento, a rejeição de ambos os traços, leva o caipira a um certo isolamento para dar continuidade à reprodução do seu modo de vida; porém, isolado da sociedade como um todo, sua tendência é desaparecer devido à ausência de infra-estrutura que mantenha a sua reprodução cultural.

Antonio Cândido manifesta certo receio com relação ao desaparecimento por completo da cultura caipira:

A cultura do caipira, como a do primitivo, não foi feita para o progresso; a sua mudança é o seu fim, porque está baseada em tipos tão precários de ajustamento ecológico e social que a alteração destes provoca derrocada das formas de cultura por eles condicionada. Daí o fato de encontrarmos nela uma continuidade, uma sobrevivência das formas essenciais, sob transformações de superfície que não atingem o cerne senão quando a árvore já foi derrubada – e o caipira deixou de o ser (1987, p. 82 e 83).

Retomando a questão do preconceito que se estabeleceu em torno do caipira, é pertinente esclarecer que as primeiras obras que retratavam o povo brasileiro colaboraram muito para isso, especialmente, o livro *Urupês*, de Monteiro Lobato, no qual o autor criou o seu personagem Jeca Tatu, difundindo a idéia de que o caipira era um ser à margem da sociedade. Isso também ocorreu em um de seus artigos, *Velha Praga*, publicado no jornal *O Estado de São Paulo*, em 1914, no qual ele “condena o caipira por sua relação com a terra e acusa-o de preguiçoso, funesto, parasita, semi-nômade, de ser inadaptável à civilização e destruidor da fauna e da flora” (apud CATELAN; COUTO, 2005, p. 31).

Pode-se observar, numa passagem do livro *Urupês*, de Monteiro Lobato, o seu evidente preconceito em relação ao caipira:

O caboclo é uma quantidade negativa. Tala cincoenta alqueires de terra para extrair deles o com que passar fome e frio durante o ano. Calcula as sementeiras pelo máximo da sua resistência às privações. Nem mais, nem menos. Dando para passar fome, sem virem a morrer disso, ele, a mulher e o cachorro – está tudo muito bem; assim fez o pai, o avô; assim fará a prole empazinada que naquele momento brinca nua no terreiro.

Quando se exaure a terra, o agregado muda de sítio. No lugar fica a tapera e o sapezeiro. Um ano que passe e só este atestará a sua estada ali; o mais se apaga como por encanto. A terra reabsorve os frágeis materiais da choça e, como nem sequer uma laranjeira ele plantou, nada lembra a passagem por ali do Manoel Peroba, do Chico Marimbondo, do Jeca Tatu ou outros sons ignaros, de dolorosa memória para a natureza circunvizinha (LOBATO, 1918, p. 144).

É importante esclarecer que o texto de Monteiro Lobato, embora tivesse sido enviado para o setor de cartas do leitor, ganhou caráter de artigo e foi publicado com o apoio do editor. Quanto ao livro *Urupês*, dele se destacou o popular Jeca Tatu, figura associada à preguiça e à imbecilidade. A aceitação da obra pela ideológica sociedade paulistana foi tamanha, que Monteiro Lobato conseguiu vender 300.000 exemplares da obra, em tempo recorde (CATELAN; COUTO, 2005, p. 32).

Diante disso, pode-se considerar que o estigma existente contra o caipira teve, comprovadamente, grande influência e colaboração do escritor Monteiro Lobato. Entretanto, mais tarde, Lobato quis desfazer a imagem negativa instigada por ele próprio contra o caipira, através da criação de um novo personagem, o “Zé Brasil”. Essa foi a forma encontrada pelo escritor de se safar moralmente das atrocidades anteriormente cometidas contra o caboclo ou caipira.

Cornélio Pires, em resposta aos comentários tecidos por Lobato em relação ao morador do interior paulista, pôs-se logo a defender os caipiras caboclos em seu livro *Conversas ao Pé de Fogo*:

(...) certos escritores dão campo ao seu pessimismo, julgando o “todo” pela parte, justamente a parte podre, apresentando-nos o camponês brasileiro coberto de ridículo, inútil, vadio, ladrão, bêbado, idiota e “nhampan”. Caipiras caboclos são os descendentes diretos dos bugres catequizados pelos primeiros povoadores do sertão (1987 apud SANT’ANNA, 2000, p. 258).

Monteiro registra um desabafo de Inezita Barroso, cantora e apresentadora do programa *Viola, Minha Viola*, quando ela fez referência ao preconceito, então existente, em relação ao termo caipira:

Como o caipira ficou um termo pejorativo, durante muito tempo todo mundo tinha vergonha de ser caipira. Por quê? Porque não era realmente o significado da palavra, que é o homem do interior. Então, caipira era uma mulher mal vestida, era um cara doente, sem dente, descalço (1998, p. 15).

Todas essas definições e comentários acerca dos desvios de compreensão ligados ao termo caipira acabaram elucidando vários pontos da cultura caipira. Reitera-se que o caipira que se estuda aqui é um ser rico de tradições, crenças, cultura; um elemento que se encontra inserido na pluralidade da cultura brasileira e que se relaciona com outras culturas. Na verdade, procurou-se estabelecer através das definições do termo caipira, um viés que oportunizasse uma análise mais aprofundada e consistente das músicas caipira e sertaneja, considerando suas peculiaridades, estereótipos e funções em meio à sociedade.

É pertinente, neste momento, que se faça uma citação das funções da música, identificadas por Merriam (1964). Fazendo uma referência à nona, ou penúltima função social da música, a de *contribuição para a continuidade e estabilidade da cultura*, o autor afirma que “Se a música *permite expressão emocional, dá prazer estético, diverte, comunica, tem uma representação simbólica, provoca reação física, impõe conformidade a normas sociais e valida instituições religiosas*, é claro que ela *contribui para a continuidade da cultura*” (p. 225) e também para *a integração da sociedade* (grifo do autor). Após mencionar as dez funções, Merriam corrobora que a décima e última é aquela que a música exerce quando promove um ponto de união em torno do qual os membros de uma sociedade se agregam.

Ao proceder a um estudo mais detalhado sobre muitas das características do gênero musical sertanejo, especificando as modificações sofridas pelo mesmo ao longo do tempo, tem-se a intenção de explorar os períodos caracterizados pelas mudanças, aqui denominados **momentos**. Para melhor fundamentá-los, algumas discussões teóricas sobre música caipira e música sertaneja deverão ser apresentadas e analisadas, o que muito favorecerá o entendimento da identidade cultural caipira. As funções estabelecidas por Merriam, anteriormente mencionadas, devem também ser consideradas, haja vista que todas poderão ser facilmente identificadas nas variantes desse gênero musical, além de que serão bastante úteis na assimilação e compreensão dos **momentos** aos quais se referiu, como especificidades do gênero sertanejo.

2.2.2 - Músicas caipira e sertaneja

Neste trabalho, entre outras ações, buscou-se analisar as transformações pelas quais passou a música do sertão do Centro-Sul brasileiro. Logo na introdução, pode ser observada uma divisão sistemática dos vários momentos pelos quais passou o gênero musical em estudo. No curso dessa discussão, faz-se imperativo agora, verificar a articulação de diversos autores acerca dessa música. Atenção especial merece a controvérsia suscitada pela denominação que deve receber essa música. Assim, a seguir, passar-se-á a discutir algumas importantes visões e tentativas de sistematização do **gênero sertanejo**.

Na década de 1970, o sociólogo José de Souza Martins publica um artigo no qual se propõe a fazer a distinção entre música caipira e música sertaneja. Para Martins (1974, apud Linhares, 2005, p. 31), “tanto uma, quanto a outra possuem um caráter social que dificilmente pode ser apreendido através da teoria musical em sentido estrito”.

Para Inezita Barroso (apud Mugnaini Jr, 2001, p. 24), um único fator diferencia definitivamente a música caipira da música sertaneja:

A música caipira só canta sobre a vida do campo, incluindo histórias de bichos, chegando muitas vezes a ser fábula musicada (embora, acrescentamos, possa falar também de “causos” ligados à religião e de enteveros resultantes do contraste entre pessoas ou coisas caipiras e urbanas). Já a música sertaneja, feita na cidade, só fala de coisas da cidade, geralmente as mais dramáticas e negativas, como perdições, traições, adultério e, claro, muita cama.

Em termos gerais, muitos músicos e estudiosos desta arte consideram que a música sertaneja possui alguns aspectos em comum com a música caipira. Todavia, Linhares afirma que, segundo Martins (Idem), grande parte de intérpretes, compositores e o próprio público apreciador da música sertaneja não são, necessariamente, de origem rural, mas sim de origem urbana. Ele se refere a vários aspectos em termos de ritmo, melodia, andamento e tempo de duração, que aproximariam ou distanciariam as duas modalidades musicais.

Contudo, fazendo uma análise marxista, Martins destaca que a principal diferença entre música Sertaneja e música Caipira repousaria na distinta função que ambas assumem socialmente: a música Sertaneja seria destinada ao mercado e, por isso, teria valor de troca. Já a música Caipira teria um caráter mais folclórico e estaria sempre ligada a uma atividade de trabalho na roça, como os mutirões ou ligada a atividades lúdicas e religiosas, como, por exemplo, a Folia de Reis. Sendo assim, a música Caipira teria como finalidade mediar as relações sociais no meio rural e, por isso, teria valor de uso (LINHARES, 2005 p. 32).

Também o sociólogo Waldenyr Caldas, ao distinguir as duas modalidades de música, apresenta opiniões bastante semelhantes às de José de Souza Martins. Para Caldas (1979), embora haja diferenças entre essas duas modalidades no que se refere ao público, ao campo de produção e até no que diz respeito ao contexto histórico-social, a diferença fundamental estaria no valor de troca da primeira e no valor de uso da segunda compartilhando, assim, com o mesmo ponto de vista de José de Souza Martins. Entretanto, aquele entende que a música sertaneja originou-se da música caipira (o que aparentemente não é o caso deste); não obstante, a música sertaneja teria sido apropriada pela indústria cultural, tornando-se um produto que, apesar de atender ao gosto de determinado público, se presta muito mais aos interesses das gravadoras e da mídia.

Por mais que tais considerações possam remeter a uma visão reducionista de cultura por tenderem a atribuir à indústria cultural o mero papel de formadora de um público consumidor, ocorre que, mesmo diante da discordância de outros autores, a música sertaneja foi transformada em objeto de consumo. Isso fez com que essa música, ao sofrer a ação de

uma indústria real, baseada no capitalismo e com o intuito do lucro, passasse, a partir de então, a agradar a diversos segmentos sociais, tal a sua acessibilidade.

Tanto José de Souza Martins quanto Waldenyr Caldas definem a música caipira sociologicamente em termos de sua produção e de seu consumo, mas fundamentando-se no universo cultural caipira e, para isso, ambos tomam como referência o já mencionado livro de Antonio Candido, *Os parceiros do Rio Bonito*. Talvez por isso, se para Antonio Cândido a cultura e a identidade caipira são gravemente ameaçadas pela economia de mercado, para Waldenyr Caldas, a música caipira é ameaçada pela indústria cultural: “Com a inserção da indústria cultural, a música sertaneja transformou-se numa peça a mais na máquina industrial do disco. Ao mesmo tempo, não há dúvida de que ela tem sua gênese no meio rural, na música caipira” (1979, p. 19).

A opinião coincidente de Caldas e Martins, entretanto, não é corroborada por todos. Como constatação disso, pode-se considerar as reflexões de Linhares:

Outro que se propõe a distinguir a música Caipira da música Sertaneja é o antropólogo Sidney Valadares Pimentel. Em seu livro *O chão é o limite*, Pimentel (1997) defende a tese de que a categoria sertão, que um dia fora percebida negativamente como um lugar ruim e hostil, passa a fazer parte do imaginário social como um lugar aprazível e amistoso. E nessa ressignificação semântica, seria de suma importância tanto a música Caipira quanto a música Sertaneja. Para Pimentel (1997), a música Caipira se constitui por meio de um processo de diferenciação da música popular; já a música Sertaneja teria derivado da música Caipira, também através de um processo de diferenciação. Ao contrário de José de Souza Martins e Waldenyr Caldas, que distanciam radicalmente a música Caipira e a música Sertaneja, Pimentel as considera como estilos distintos de um mesmo gênero musical. De acordo com Pimentel (ibid), tanto a música Caipira quanto a música Sertaneja são fenômenos urbanos e, portanto, não derivam necessariamente do meio cultural caipira ou sertanejo. A despeito de não derivarem necessariamente dos universos culturais caipira e sertanejo, ambas as músicas, obrigatoriamente, fazem referências a esses dois universos (2005, p. 33).

E, deve-se ainda mencionar a analogia bastante irônica de Tinhorão quando ele compara a “manteiga”, como sendo a música caipira autêntica, à “margarina” como a música sertaneja, ou aquela fabricada em escala industrial (MUGNAINI Jr, 2001, p. 22).

Álvaro Catelan e Ladislau Couto também apresentam sugestão de distinção entre a música caipira e a sertaneja, segundo o ponto de vista deles:

Por música **caipira** ou música **sertaneja de raiz** devemos entender aquela produzida na região Centro-Sul do País e que está preocupada em retratar a vida, os amores, os hábitos, os costumes e as labutas do homem do campo, do homem do interior. Seus ritmos são mais originais e se apresentam como a moda de viola, a cana-verde, o arrasta-pé, o fandango, o cururu e vários outros. De outro lado, por **música sertaneja urbanizada** entendemos aquela música cuja temática, ritmo e instrumentos nos remetem para o mundo da cidade (2005, p. 51).

E para ilustrar essa compreensão de Catelan e Couto, apresenta-se, a seguir, uma letra de música “sertaneja de raiz” que muito bem enfoca “os hábitos, os costumes e as labutas do homem do campo, do homem do interior”, suas preocupações e sua religiosidade.

PINGO D'ÁGUA

Raul Torres e João Pacífico

Eu fiz promessa
Pra que Deus mandasse chuva
Pra crescer a minha roça
E vingar a criação
Pois veio a seca
E matou meu cafezal
Matou todo o meu arroz
E secou meu argodão

Nesta colheita
Meu carro ficou parado
Minha boiada carreira
Quase morre sem pastar

Eu fiz promessa
Que o primeiro pingo d'água
Eu moiava a frô da santa
Que tava em frente do altar

Eu esperei
Uma sumana
Um mês inteiro
A roça tava tão seca
Dava pena a gente ver
Oiava o céu
Cada nuvem que passava
Eu da santa me alembrava
Pra promessa não esquecer

Em pouco tempo
A roça ficou viçosa
A criação já pastava
Floresceu meu cafezal

Fui na capela
E levei três pingo d'água
Um foi o pingo da chuva
Dois caiu do meu oiá

(Site: <http://www.muitamusica.com.br/3461-inezita-barroso/138008>)

Após a observação do exemplo e análise dos depoimentos anteriormente arrolados, para melhor entendimento dos significados e significações desses estilos musicais tão comumente apreciados e consumidos na atualidade, propõe-se uma apreciação mais densa de cada um deles considerando, a tempo, a curiosa observação de Rosa Nepomuceno:

Ser caipira ou um moderno sertanejo é uma questão de destino, gosto, herança cultural, expectativas, escolha – cada músico tem a sua definição. Não é simplesmente nascer na roça, cantar em terças, tocar viola. Mas entre um e outro

passa um rio tão largo e caudaloso quanto o Tietê. O artista do interior pode escolher entre manter a tradição, cantando para platéias menores, ou trocar a viola por uma banda inteira e botar milhares de pessoas de braços para o ar, no ritmo de rodeios e rock da salada pop-sertaneja (2008, p. 23).

Da contemporização desses conceitos emerge a hipótese de que se trata de um mesmo objeto musical e que, provavelmente, a mudança de nomes esteja relacionada a fatores ou critérios sociais, econômicos e mesmo culturais. Há, como já foi visto, quem considere que a mudança de nomenclatura se deveu ao desgaste do termo caipira. Inezita Barroso é uma que assegura que a música caipira, ou seja, a música do Centro-Oeste, Centro-Sudeste, apesar de, a princípio, ter sido conhecida como música caipira, mais tarde, devido à carga pejorativa do termo *caipira*, passou a ser chamada de música sertaneja (MONTEIRO, 1998, p. 15). Entretanto, não se deve enquadrar nessa categoria de música caipira ou sertaneja, a música nordestina ou regional, esta que tem as características próprias do Nordeste.

Enfim, não resta dúvida de que o gênero sertanejo, considerada a sua amplitude, apresenta elementos que designam **momentos** distintos, esses que podem ter sido estabelecidos com base no público ouvinte, campo de produção, contexto histórico-social, temática textual, instrumental empregado em cada momento e também nos canais de divulgação.

Relembrando a posição assumida por alguns dos autores aqui abordados, ressalta-se que Caldas atribui a mudança da música caipira para música sertaneja, à influência que aquela sofreu a partir do advento das primeiras gravações, em 1929, favorecidas por Cornélio Pires. Logo, ele credita o processo de modificação a aspectos relacionados ao domínio da indústria cultural, considerando, portanto, a produção e o consumo desse gênero como os responsáveis pelas mudanças.

José de Souza Martins parece partilhar da idéia de Waldenyr Caldas, exceto quando este autor assegura ter a música sertaneja se originado da música caipira.

Já o antropólogo Sidney Valadares Pimentel, apesar de considerar os vários momentos da música sertaneja, analisa as mudanças, a priori, sob o ponto de vista do texto. Pimentel defende a tese de que a música sertaneja e a música caipira surgiram paralelamente e se mantiveram, até os dias atuais, como duas vertentes da música sertaneja:

A primeira surgiu precisamente da música caipira através de um processo de diferenciação no interior do qual perdeu determinadas características e manteve outras, além de haver incorporado algo totalmente novo, isto é, o imaginário do sertão. A segunda vertente, também chamada música *country* aparece aproximadamente quatro décadas após o surgimento da primeira e a sua característica principal é participar da rede de significados que teceu uma outra

imagem de sertão, a do sertão civilizado, através do reordenamento do que, até então, estivera disperso: o mundo do caipira e o mundo do sertanejo (1997, p. 219-220).

Martha Ulhôa, por sua vez, desenvolve pressupostos em relação às mudanças sofridas pela música sertaneja ao longo do tempo, apontando como geradora de tais mudanças uma amplitude de elementos musicais e culturais como: ritmo, melodia, temática textual, instrumentação e formas de recepção, além de também considerar os contextos estético e histórico-social.

Por fim, ressalta-se que o estabelecimento dos diversos momentos da música sertaneja, neste trabalho, se dá através da análise de múltiplos elementos constitutivos dessa música, procurando contemplar e valorizar seus aspectos relevantes que, conforme se verá na sequência, definem o início de cada novo momento. Reitera-se que, considerando o estudo realizado, não houve a identificação do final de nenhum dos momentos, o que significa que todos eles vêm sendo consumidos na atualidade, embora alguns o sejam em menor proporção. E o líder em audiência nesses tempos atuais, o grande destaque, é a “onda” que teve início a partir do final do século XX, o momento designado sertanejo universitário.

Daqui em diante, ocorre a apreciação de cada momento da música sertaneja, levando em conta a junção de todos os elementos já apontados pelos autores nos quais se baseou para a produção da fundamentação teórica da presente pesquisa.

2.2.2.1 - A música caipira ou sertaneja-raiz

A partir do que foi discutido anteriormente, pretende-se, neste item, explorar a música caipira ou sertaneja-raiz, aqui considerada pertencente ao primeiro momento do gênero sertanejo. Suas características, importância para a sociedade e como é vista na atualidade serão pontos aqui discutidos.

Após exame cuidadoso do que foi pesquisado e relatado acerca do caipira, o cidadão que vive no campo, cultiva a terra e tem sua própria cultura (exposição feita no **item 2.1** deste estudo), infere-se que a música representante de seus valores e de seu cotidiano deve estar inserida em seu ambiente. “Com a função de facilitar as relações sociais entre a comunidade, a música Caipira possibilitava maior sociabilidade entre os caipiras” (CALDAS, 1987, p. 24).

A música e o canto roceiro são tristes, chorados em falsete; são um caldeamento da tristeza do africano escravizado num martírio contínuo, do português exilado e sentimental, do bugre perseguido e cativo. O canto caipira comove, despertando impressões de senzalas e taperas. Em compensação, as danças são alegres e os versos quase sempre jocosos (PIRES, 1921 apud CATELAN; COUTO, 2005, p. 26).

As matrizes musicais do repertório caipira como a toada, a catira, o cururu, as folias de Reis e do Divino, a moda de viola e outras festas e danças, religiosas ou profanas, readaptadas ou não através da absorção de novos valores, eram partes integrantes da cultura desse segmento social. No universo temático da música caipira prevalecem fatos do cotidiano dos lavradores, muitas vezes ligados ao misticismo. O anedotário caipira é também bastante utilizado na composição das letras dessa música e, há espaço ainda, para as trágicas histórias de amor e morte. Essa temática relaciona-se aos problemas da comunidade rural, seu comportamento, seu trabalho, sua religiosidade e misticismo, seu lazer e seus reflexos sócio-econômicos, cujo enredo reproduz o esquema tradicional de começo, meio e fim (CATELAN; COUTO, 2005, p. 24).

Pimentel (1997, p. 209) considera que “os elementos principais de que se constitui o imaginário da música caipira estão relacionados a um *lugar* determinado, como a cena principal em que se desenvolve toda a ação”. Não são raras as alusões à casa, à casinha, ao ranchinho de sapé, por exemplo. Para ele, as modas e toadas caipiras têm um contorno melódico mais próximo da linguagem falada. O pequeno agricultor, ou sitiante, ou lavrador, ou simplesmente caipira, tem nas letras das músicas, narrativas épicas ou bucólicas ligadas ao seu imaginário. Esse autor também defende a idéia de que os fatos narrados se relacionam a sua vida e que essas músicas são normalmente acompanhadas por viola caipira e violão.

Ressalta-se que a introdução do violão na música sertaneja do primeiro momento, ou música caipira, ocorreu por iniciativa da dupla Torres e Serrinha, na década de 1930. A partir daí, o violão passou a acompanhar uma viola ou a substituí-la completamente, conforme decisão da dupla executante (ULHÔA, 1996, p. 4).

Apresenta-se, a seguir, a letra de uma música sertaneja do primeiro momento, para que se possa ratificar os elementos temáticos que estão ligados ao imaginário da música caipira, conforme defende Pimentel. Acrescenta-se, a título de informação, que em 1982, o enredo da música *Cabocla Tereza* inspirou a criação de um filme de mesmo título, dirigido e estrelado por Sebastião Pereira, com Zélia Martins no papel de Tereza e a participação especial de Jofre Soares.

CABOCLA TEREZA

Raul Torres/João Pacífico

(Trecho declamado)

"Lá no alto da montanha
 Numa casinha estranha
 Toda feita de sapê

Parei numa noite à cavalo
 Pra mórde dois estalos
 Que ouvi lá dentro bate
 Apeei com muito jeito
 Ouvi um gemido perfeito
 Uma voz cheia de dor:
 "Vancê, Tereza, descansa
 Jurei de fazer a vingança
 Pra morte do meu amor"
 Pela réstia da janela
 Por uma luzinha amarela
 De um lampião quase apagando
 Vi uma cabocla no chão
 E um cabra tinha na mão
 Uma arma alumiando
 Virei meu cavalo a galope
 Risquei de espora e chicote
 Sangrei a anca do tar
 Desci a montanha abaixo
 Galopando meu macho
 O seu doutô fui chamar
 Vortamo lá pra montanha
 Naquela casinha estranha
 Eu e mais seu doutô
 Topemo o cabra assustado
 Que chamou nós prum lado
 E a sua história contou"

Há tempo eu fiz um ranchinho
 Pra minha cabocla morá
 Pois era ali nosso ninho
 Bem longe deste lugar.

No arto lá da montanha
 Perto da luz do luar
 Vivi um ano feliz
 Sem nunca isso esperá

E muito tempo passou
 Pensando em ser tão feliz
 Mas a Tereza, doutor,
 Felicidade não quis.

O meu sonho nesse oiá
 Paguei caro meu amor
 Pra mór de outro caboclo
 Meu rancho ela abandonou.

Senti meu sangue fervê
 Jurei a Tereza matá
 O meu alazão arriei
 E ela eu fui percurá.

Agora já me vinguei
 É esse o fim de um amor
 Esta cabocla eu matei
 É a minha história, dotor.

Após análise dos elementos aos quais se refere Pimentel em citação anterior, pode-se perceber a coerência entre as idéias já expressas pelos autores e as opiniões seguintes, estas que corroboram a importância não só da temática na constituição desse momento musical, mas também de outros elementos que funcionam como identificadores da música sertaneja em seus diversos momentos.

Anderson Borba Ciola e Fábio Cecílio Alba em *Os rumos da música caipira no Vale do Paraíba* escrevem:

Originária do meio rural, a música Caipira tinha, inicialmente, uma temática de letra restrita ao homem do campo. Ela é geralmente cantada a duas vozes e acompanhada por violas e violões e, por isso, também é conhecida como “moda de viola”.

Durante a época colonial, as letras falavam de lendas indígenas e canções religiosas portuguesas, mas com o passar do tempo, começaram a retratar também histórias de desbravadores.

Na década de 20, a “moda de viola” chegou às rádios, graças à insistência do jornalista Cornélio Pires, que financiou gravações de duplas sertanejas. Antes da era do rádio, as músicas caipiras eram cantadas por várias vozes nas ruas; mas como era muito difícil levar um grande número de pessoas ao estúdio de gravação, a música caipira passou a ser cantada apenas por duas vozes, o que posteriormente se tornaria sua principal característica (1997, apud MONTEIRO, 1998, p. 18).

Na Semana da Arte Moderna (1922), um movimento que fazia ferver o cenário cultural paulista, com ressonâncias no Rio de Janeiro e em Minas Gerais, escritores como Oswald de Andrade e Graça Aranha, pintores como Segall, Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti, poetas como Mário de Andrade e Manuel Bandeira e o maestro Villa-Lobos tentavam renovar as artes e a forma de pensar no país, valorizando tudo o que era nacional (verdadeiro), nativo, original. Na ocasião, produções artísticas como a série de caipiras pintada por Almeida Júnior, *Os Sertões*, de Euclides da Cunha e os romances *Canaã*, de Graça Aranha, e *Triste Fim de Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto, destacaram-se pela fidelidade ao objetivo daquele momento ímpar. As coisas, os cheiros, os personagens, os sons do Brasil precisavam ser ouvidos, sentidos, cheirados, pintados, prestigiados (NEPOMUCENO, 1999, p.19). É viável pontuar que, se analisadas sob o ponto de vista da Pós-modernidade, tais premissas convergem para uma visão ultrapassada de nacionalismo.

Contudo, naquele momento, a música rural comumente conhecida como caipira, essa que, como se viu, teve sua composição ainda mais incentivada e valorizada a partir da Semana de 1922, tratava-se, normalmente, de uma criação coletiva. O artista popular e seus parceiros se valiam de acontecimentos das festas populares para, em cima desses, criar letra e melodia. Isso explica o grande número de composições cujos nomes dos compositores perderam-se no tempo, o que fez com que tais canções se incorporassem ao folclore da região.

A trajetória da música caipira ou sertaneja-raiz foi também bastante influenciada pela passagem dos circos no interior da zona caipira. O circo era um dos locais privilegiados para a música caipira, pois sempre abria espaço para a apresentação de artistas locais nos seus espetáculos. Muitos cantores do gênero sertanejo começaram suas carreiras se apresentando nos circos itinerantes.

A partir de 1922, com a chegada do rádio ao Brasil, outras possibilidades de divulgação da música caipira seriam as apresentações em rádios AM, além das participações em aberturas de shows de outras duplas. E eram essas as principais oportunidades de veiculação, então existentes, da música das duplas caipiras, até que surgiu a possibilidade da gravação em disco. Mas a música caipira, em decorrência de ser dotada de muita letra e por despende longo tempo para sua exibição, passaria por algumas modificações a fim de obter chances de sucesso na indústria fonográfica. Tais adequações seriam providenciadas por Cornélio Pires, um descendente de bandeirantes e grande pioneiro na divulgação da cultura do seu povo.

Cornélio Pires, ainda na década de 1920, montava caravana de violeiros, cantadores e humoristas e percorria muitos lugares do país, principalmente o interior paulista, apresentando-se em palcos nobres ou nos picadeiros de circos pobres de alguns vilarejos. Apesar de ser proprietário de uma olaria, não se furtava aos momentos de prazer que conseguia ao “*arremedá*” seus funcionários “*prá morde ganhá dinheiro*” (NEPOMUCENO, 1999, p. 101).

Assim, com a determinação de se apresentar profissionalmente em todo o interior de São Paulo cantando modas de viola, cateretês, cururus, contando anedotas, enfim, procurando fazer coisas ligadas ao imaginário do caipira, a conhecida “Turma Caipira Cornélio Pires” alcançava cada dia mais sucesso. E, a partir de quando os convites para apresentações superaram as expectativas, esse jornalista e violeiro nascido em Tietê, vaidoso e criativo, decidiu partir para a gravação de discos de música caipira. Entretanto, seu projeto foi considerado bastante audacioso naquela época, o que dificultou a concretização de seus planos (CALDAS, 1987, p. 35-36).

Mas, convicto e obstinado a alcançar os seus objetivos, Cornélio Pires, no final de 1928, movido pela paixão que o fazia defensor da cultura caipira, procurou o escritório da Byngton & Cia., empresa representante da gravadora Columbia no Brasil e insistentemente propôs ao então supervisor artístico da gravadora, o americano Wallace Downey, a gravação de um disco caipira. Entretanto, apesar de suas tentativas, teve sua proposta rejeitada.

Cornélio então decidiu patrocinar o empreendimento pagando, em dinheiro vivo, 5 mil exemplares de cinco discos diferentes, num total de 25 mil discos, discos esses que a gravadora acreditava jamais seriam vendidos.

Em maio de 1929, saíram os primeiros discos caipiras (seis e não cinco como acertado), com numeração 20.000 a 20.005 e selo próprio, exigência do cliente, embora sob a marca Columbia. As primeiras gravações de música sertaneja-raiz, na época chamada de música caipira, traziam anedotas, desafios, declamações, canas-verdes, cateretês e a primeira moda de viola gravada, *Jorginho do Sertão* (composição de Cornélio Pires), cantada por Caçula e Mariano, cuja letra é apresentada a seguir, com o objetivo de clarificar as modificações temáticas registradas no decorrer dos diversos momentos estabelecidos neste estudo. As primeiras gravações totalizavam, portanto, 30.000 discos de 78 rpm (SEVERIANO, 2008, p. 234

JORGINHO DO SERTÃO

Cornélio Pires

O Jorginho do Sertão
Rapazinho de talento
Numa carpa de café
Enjeitô treis casamento
Logo veio o seu patrão
Cheio de contentamento
(tenho treis filhas "sorteira que
Ofereço em casamento)

Logo veio a mais nova
Vestidinho cheio de fita
Jorginho case comigo
Que das treis
Sô a mais bonita

Logo veio a do meio
Vestidinho cor de prata
Jorginho case comigo
Ou então você me mata

Logo veio a mais véia
Por ser mais interesseira
Jorginho case comigo
Sou a mais trabaideira

Jorginho pegou o cavalo
Ensilhô na mesma hora
Foi dizê pra morenada
Adeus que eu já vou me embora

Na hora da despedida,
Ai, ai, ai
É que a morenada chora
Ai, ai, ai

O Jorginho arresorveu
 É melhor que eu mesmo suma
 Não posso casá cum as treis, ai
 Eu num caso cum nenhuma

(Site: <http://www.com.br/cornelio-pires/jorginho-do-sertao>)

Além de assumir todo o ônus da gravação, o próprio Cornélio Pires (1884-1958), encarregou-se também de vender seus discos. Ele foi considerado o primeiro independente da indústria do disco no Brasil e junto com seu sobrinho Ariovaldo Pires (1907-1979), o Capitão Furtado, também compositor de várias músicas e produtor de programas de rádio, consagraram-se como os pioneiros na comercialização da música caipira.

O sucesso das vendas fez com que as portas das gravadoras se abrissem para a gravação em série da música caipira, momento em que surgiu uma grande quantidade de novos intérpretes e compositores. Mas “Cornélio ficou com as glórias de ter iniciado o processo de implantação da legítima música caipira no cenário artístico urbano” (NEPOMUCENO, 1999, p. 111).

Várias duplas, compositores e cantores como João Pacífico, o próprio Cornélio Pires, Marcelo Tupinambá, Arlindo Santana e Joaquim Teixeira, Caçula e Mariano, Cobrinha e Capitão, Nhô Nardo e Cunha Júnior, Mariano e Laureano, Raul Torres e Serrinha, Torres e Florêncio, Zé Messias e Luizinho, Alvarenga e Ranchinho, Zé Carreiro e Carreirinho, Palmeira e Biá, dentre outros, destacaram-se como fiéis representantes da música desse primeiro período do primeiro momento do gênero sertanejo: o da música caipira ou sertaneja-raiz.

No que concerne à interpretação da música caipira, a língua usada é o Português caipira, com seus erres brandos, a elisão de encontros consonantais em finais de palavras (principalmente aquelas com terminações em “ndo” que se tornam “no”, como cantan’o), e freqüentemente, a troca da letra ele (l) pela letra (r), como em “aeroprano”, o chamado rotacismo.

A partir de quando a música caipira se torna uma força altamente expressiva na indústria do disco no Brasil, tem início o segundo período, ainda desse primeiro momento do gênero sertanejo, conhecido como música caipira ou sertaneja-raiz. Esse segundo período da música caipira foi anunciado pelos processos de urbanização.

Segundo Rosa Nepomuceno (1999, p. 119), com o fantástico desenvolvimento do rádio em sua “era de ouro”, nos anos 30, o grande sonho do brasileiro era possuir um aparelho de rádio – “a chave que lhe abre o mundo”, conforme era anunciado nas propagandas.

O ano de 1930 foi também significativo no que tange à adesão de músicos de outros estilos populares ou eruditos ao apelo nacionalista daquela Semana de 1922. Entenda-se como adesão o envolvimento, naquele momento, de músicos como o maestro Villa-Lobos. Sua participação foi registrada através da composição do seu *Trenzinho Caipira*, ária das *Bachianas n.º 5*, obra que embora não pertença ao gênero sertanejo foi considerada fruto da solidariedade de Villa-Lobos ao momento ufanista em questão. A exemplo de Villa-Lobos, Noel Rosa, em início de carreira, gravou *Minha Viola*. E Ari Barroso e Lamartine Babo assinaram, também neste ano, a parceria do clássico *No Rancho Fundo* que remete o ouvinte aos elementos constitutivos da música sertaneja-raiz. Tal composição foi bem aceita desde a sua criação, mas alcançou maior sucesso após ter sido gravada pela dupla Chitãozinho e Xororó (em 1970). Essa obra tem sido considerada, desde então, um grande clássico da música sertaneja. E, apesar de sua conotação sertaneja, tal música foi também interpretada e gravada por *Ray Conniff e sua Orquestra* e divulgada, através deste, por vários países.

NO RANCHO FUNDO

Ary Barroso e Lamartine Babo

No rancho fundo
Bem prá lá do fim do mundo
Onde a dor e a saudade
Contam coisas da cidade...

No rancho fundo
De olhar triste e profundo
Um moreno canta as "mágua"
Tendo os olhos rasos d'água...

Pobre moreno
Que de noite no sereno
Espera a lua no terreiro
Tendo um cigarro
Por companheiro...

Sem um aceno
Ele pega a viola
E a lua por esmola
Vem pro quintal
Desse moreno...

No rancho fundo
Bem prá lá do fim do mundo
Nunca mais houve alegria
Nem de noite, nem de dia...

Os arvoredos
Já não contam
Mais segredos
E a última palmeira
Ja morreu na cordilheira...

Os passarinhos
Internaram-se nos ninhos
De tão triste esta tristeza
Enche de trevas a natureza...

Tudo por que:
Só por causa do moreno
Que era grande, hoje é pequeno
Para uma casa de sapê...

Se Deus soubesse
Da tristeza lá serra
Mandaria lá prá cima
Todo o amor que há na terra...

Porque o moreno
Vive louco de saudade
Só por causa do veneno
Das mulheres da cidade...

Ele que era
O cantor da primavera
E que fez do rancho fundo
O céu melhor
Que tem no mundo...

Se uma flor desabrocha
E o sol queima
A montanha vai gelando
Lembra o cheiro
Da morena...

(Site: <http://letras.terra.com.br>)

Todos os compositores anteriormente mencionados, apesar de serem reconhecidos como fiéis representantes de outros gêneros da música brasileira, não se furtaram a criar parcerias que os fizessem reconhecidos como colaboradores e reverentes às tradições, considerando o estabelecimento de critérios de valoração das produções genuinamente brasileiras, dentre elas a música caipira ou sertaneja-raiz, como se pôde comprovar através das informações prestadas sobre a música *No Rancho Fundo*.

No final da década de 1930, a diversificação e ampliação radiofônica disponibilizaram novos horários que foram exclusivamente dedicados ao público que migrava do interior. A década de 1940 anunciava o aumento do êxodo rural, em consequência de sérios problemas ligados à agricultura, originados a partir de 1929, com a quebra da bolsa de Nova York. O mundo já se via sob os efeitos da Globalização.

As gravadoras disputavam as descobertas e os grandes nomes. Dos 41 milhões de habitantes do país, 28 milhões ainda viviam longe das cidades; a roça era, portanto, o grande celeiro de gente que cantava, tocava e fazia humor. Os valores rurais e

urbanos estavam amalgamados e a música era o elo de ligação entre esses mundos (NEPOMUCENO, 1999, p. 125-126).

Inúmeras duplas se formavam também numa área de difusão a partir de um triângulo constituído pelas cidades paulistas de Piracicaba, Sorocaba e Botucatu. Uma linha que abrangesse essas três cidades e suas respectivas zonas de influência (alcançando Minas Gerais, Goiás, Mato Grosso e Mato Grosso do Sul, o Acre e um pouco do Norte) cobriria a produção que, entre as décadas de 1920 e 1950, se constituiria na sementeira básica e fundamental da música caipira para sempre (RIBEIRO, 2006, p. 40).

Novas modificações seriam impostas à música caipira, essa que passaria a se apresentar mais melódica e menos rítmica, alterando seus componentes formais, permitindo a substituição, ainda que eventualmente, de alguns de seus instrumentos.

Estudioso da música sertaneja, principalmente daquela produzida em Goiás, o Maestro José Eduardo de Moraes, após análise dos aspectos rítmicos e melódicos ligados ao gênero musical em estudo, apresenta a conclusão a que chegou:

Sob o império dos compassos binário e ternário simples, e do modo maior, vive a música sertaneja [...] Facilmente notado, o diatonismo domina, não aparecendo cromatizações. As melodias são cantadas a duas vozes, em intervalos de terças ou de sextas, sendo a voz que canta a melodia mais aguda considerada a voz principal, apesar de muitas vezes a melodia real não se encontrar na voz mais aguda. Uma característica melódica bem goiana é o término de frases musicais no terceiro grau da escala, na medianta, evitando-se inclusive no final da composição, o repouso da melodia na tônica.

As duplas e os trios sertanejos utilizam normalmente o violão, a viola sertaneja e o acordeão (MORAIS, 1980, p. 215).

O tempo de duração da música também sofreu modificação a partir da vigência dos processos de gravação: dificilmente poderia ultrapassar três minutos, tempo considerado ideal para a canção comercial. A concorrência entre as duplas que surgiam em maior número, a cada dia, fez destacar as figuras dos agenciadores e das gravadoras de São Paulo, cidade então considerada pólo da música sertaneja (CALDAS, 1987, p. 30).

Embora a música caipira já houvesse sofrido significativas transformações, o estilo vocal se manteve relativamente estável, inclusive a forma nasalada de cantar, herança da cultura musical africana muito bem absorvida pelo caipira paulista. Segundo Caldas (1987, p. 30 e 34), a sobrevivência do “som nasal” só foi possível porque as gravadoras usaram-no como a mais eficiente técnica de *marketing* para promover e vender a música sertaneja no meio urbano como “folclore” e no meio rural e interior por sua “identidade” com a cultura

caipira. Mas a instrumentação, ritmos e contorno melódico, gradualmente, iriam incorporar outros gêneros estilísticos disseminados pela indústria musical.

Reitera-se que o caráter das peças, embora continuasse sendo épico neste segundo período da música caipira, as narrativas já tendiam ao enfoque da vida, morte e fatalidades, comuns no sertão ou no interior (ULHÔA, 1996, p. 1).

Partindo para uma referência aos intérpretes desse momento musical, os mais famosos são o duo Tônico e Tinoco (os irmãos João Salvador e José Perez), cuja carreira foi lançada em 1943, no Programa de Ariovaldo Pires intitulado *Arraial da Curva Torta*. Essa dupla gravou, em 1946, o grande sucesso *Chico Mineiro*, composição de Tônico e Francisco Ribeiro (Continental 15.681). Considerada um dos maiores sucessos da música caipira, essa canção narra a história de um boiadeiro que descobre ser irmão de seu vaqueiro (Chico Mineiro). Entretanto, esse parentesco só é revelado após a morte de Chico. Pode-se conferir, a seguir, o enredo desse clássico sertanejo para assimilação e posterior comparação com exemplos musicais ilustrativos dos demais momentos que serão oportunamente apresentados neste estudo.

CHICO MINEIRO

Tônico e Francisco Ribeiro

(Trecho declamado)

Cada vez que me "alembro"
do amigo Chico Mineiro,
das viage que nois fazia
era ele meu companheiro.
Sinto uma tristeza,
uma vontade de chorar,
alebrano daqueles tempos
que não hai mais de voltar.
Apesa de ser patrão,
eu tinha no coração
o amigo Chico Mineiro,
caboclo bom decidido,
na viola era delorido e era o peão dos boiadeiro.
Hoje porém com tristeza
recordano das proeza
da nossa viage motin,
viajemo mais de dez anos,
vendendo boiada e comprano,
por esse rincão sem-fim.
Caboco de nada temia,
mas porém, chegou o dia
que Chico se apartou de mim.

Fizemo a urtima viage
Foi lá pro sertão de Goiás.
Fui eu e o Chico Mineiro
também foi um capataiz.

Viajemo muitos dia
 pra chegá em Ouro Fino
 adonde nós passemos a noite
 numa festa do Divino.
 A festa tava tão boa
 mas ante não tivesse ido
 o Chico foi baleado
 por um home desconhecido.

Larguei de compra boiada.
 Mataram meu cumpanheiro.
 Acabou o som da viola,
 acabou seu Chico Mineiro.

Despois daquela tragédia
 fiquei mais aborecido.
 Não sabia da nossa amizade.
 Porque nós dois era unido.

Quando eu vi os seus documento
 me cortô meu coração
 vim sabê que o Chico Mineiro
 era meu ligítimo irmão.

(CATELAN; COUTO, 2005, p. 60)

Através da letra dessa canção pode-se observar que já se iniciavam as mudanças no enredo: os personagens das tramas se “encaminhavam” para o mundo sertanejo, no qual o **lugar** passa a ser o **sertão**. E os integrantes desse cenário deixam de ser os agricultores ou caipiras, passando a ser representados pelos viajantes que lidavam com as tropas e o gado. Anunciava-se, a partir de então, o momento verdadeiramente sertanejo:

O termo *sertanejo* já vinha sendo adotado na definição de gêneros que não eram urbanos desde o começo do século, com as primeiras gravações de trovas sertanejas e de modas caipiras. Essas músicas seriam impregnadas de signos das mais diversas procedências que as afastariam de suas raízes cada vez mais (NEPOMUCENO, 1999, p. 112).

O sucesso de público conquistado por essa música do interior provou que a idéia de gravar a moda de viola do caipira paulista tinha dado certo. Isso representava uma garantia de que a música sertaneja tinha vindo para ficar. A partir daí, o gênero sertanejo cresceu significativamente em quantidade e importância. Mais algumas centenas de duplas apareceram e desapareceram com a mesma velocidade. Entretanto, o prestígio do gênero sertanejo em meio ao público continuou inabalado.

É necessário que se relacione alguns significativos representantes (expressivas duplas de cantores e grandes compositores) desse momento musical - segundo período da música

caipira: Nhô Pai (responsável pela introdução do *rasqueado* na música do gênero sertanejo), Tônico e Tinoco, Cascatinha e Inhana, Inezita Barroso, Eli Camargo, Teddy Vieira e Lourival, Mário Zan e Arlindo Pinto, Zé Fortuna e Pitangueira, Irmãos Galvão, Irmãos Castro, Rosalina (a Hebe Camargo) e Florisbela, Zico e Zeca, Mariano e Caçulinha, Pedro Bento e Zé da Estrada, dentre outros.

Após a observação de pontos característicos da música caipira e a compreensão do seu universo temático, o ideal é que se proceda à análise da música sertaneja, considerada na presente pesquisa como o segundo momento desse mesmo gênero.

2.2.2.2 - A música sertaneja

Segundo o Jornal *O Berrante* (Jornal Sertanejo edição especial 100, set/out de 1993, p. 10 apud Ulhôa), em meados dos anos 50, através da iniciativa de Palmeira, da dupla Palmeira e Biá, época em que ele foi diretor artístico da gravadora Chantecler, o termo *sertanejo* em substituição ao *caipira* foi definitivamente implantado. A partir dos estudos realizados, conclui-se que iniciava-se, na década de 1950, a era da música sertaneja propriamente dita, ou seja, o segundo momento do gênero sertanejo.

Deve-se levar em conta que, embora as músicas caipira e sertaneja não sejam produtos culturais equivalentes, segundo alguns autores, pode-se considerar que a origem desta é também procedente dos traços daquela. Além disso, apesar de a música caipira ter sofrido transformações que a fizeram conhecida como música sertaneja, deve-se afirmar que ambas conservam ainda algumas identidades como a proliferação na mesma área geográfica, o consumo pelo mesmo público e a forma nasalada de cantar, por exemplo.

As primeiras duplas sertanejas a gravar eram formadas por caipiras paulistas acostumados a cantar com a nasalção bem acentuada. A evolução da música sertaneja, no entanto, vai mostrar que muito cedo as duplas se formariam na própria cidade de São Paulo, por cantores urbanos, portanto, não acostumados com a nasalção (CALDAS, 1987, p. 26).

No começo da década de 1950, cerca de 60 % da população ainda estava no campo, o que se pode levar à conclusão de que esse era um público fiel ao gênero em estudo. Nessa ocasião, a reforma agrária era tema de discussões políticas, mas o caboclo não mais acreditava no governo, governo esse que também já atravessava uma crise. No campo, as dificuldades de subsistência aumentavam enquanto na cidade não faltava trabalho e existia salário, pago mensalmente (NEPOMUCENO, 1999, p. 139). A cidade passou a representar, então, possibilidades seguras de um bom futuro. E mais futuro ainda teria ali, quem soubesse tocar

modas de viola. A música sertaneja já havia tomado conta das gravadoras e do rádio, sinal de que os cantores desse gênero já recebiam o mesmo tratamento que aqueles considerados ícones ou referências na composição ou interpretação de outros gêneros musicais.

A cristalização do termo “sertanejo” já se consumara. E as expressões “música caipira” ou “música rural” só voltariam a ser usadas, com propriedade, por violeiros da década de 1990.

A partir da compreensão de alguns estudiosos, Mugnaini Jr. apresenta o conceito da música desse novo momento: “para eles, música sertaneja é toda música caipira feita nos grandes centros urbanos por não-caipiras, ou seja, “fabricada” por imitação, humorismo ou comércio puro e simples (2001, p. 24). Caldas complementa que a música sertaneja é produzida no meio urbano-industrial pela indústria do disco e que, como uma força altamente expressiva dessa indústria, tem como único objetivo o lucro (1987, p. 28). Em outras palavras, Caldas considera como a principal característica da música sertaneja a sua qualidade de produto urbano de consumo, idéia que parece ser ratificada pelos estudiosos mencionados por Mugnaini Jr.

Analisando sob uma outra faceta, Pimentel assevera que como a música caipira, também a música sertaneja, construtora de uma nova tradição, “se refere a um *personagem* e a um *lugar*. O personagem é o sertanejo e o lugar é o sertão. O imaginário que servirá de referência para a música sertaneja não será mais o da sociedade dos “mínimos vitais” do bairro rural, incluindo todas as suas peculiaridades. Além disso, o personagem cantado pela música sertaneja não mais é um sedentário. Diferentemente do caipira, ele não se fixa a uma morada e nem a um lugar; ele está sempre viajando de um lugar para outro.

Por isso, na composição das letras sertanejas observa-se, a partir desse novo momento, a saga dos boiadeiros, tropeiros, carreiros. A temática textual do gênero sertanejo do segundo momento apresenta como outros personagens de suas composições também os vaqueiros e os animais com quem os sujeitos lidam no seu cotidiano: gado, mulas, pássaros, etc.

A segunda metade da década de 1950, período considerado estável para a música sertaneja, foi marcada por um ambiente híbrido e próspero, representado pelo apogeu dos programas de auditório. Essa foi a época em que a música sertaneja viveu o seu esplendor. Novas gravadoras atuavam no mercado. Novos artistas surgiam e desapareciam “da noite para o dia”, a exemplo do que ocorre nos dias atuais. Entretanto, naquela época, a oferta correspondia à procura: não se falava em inadimplência e muito menos em recessão (NEPOMUCENO, 1999, p. 143).

Mas, conviviam-se já, aliás, desde o final da década de 1940, com o “fantasma” dos ritmos estrangeiros que, pouco a pouco invadiram o espaço conquistado pela música sertaneja. Corridos e rancheras mexicanas, guarânias e polcas paraguaias eram incluídas nos repertórios, como um prenúncio de que se aproximava mais um período de grandes mudanças.

Traçava-se o paralelo tanto musical quanto cultural e social da música sertaneja com a música “de conjunto” Mex-Tex: músicas usando acordeon e duos cantando em terças, que refletem e mediam nas suas modificações estilísticas as transformações sociais por que passaram trabalhadores migrantes na transição do grupo social ao qual pertenciam para a formação com classes e ideologias divergentes (ULHÔA, 1996, p. 5).

No final da década de 1950, os gêneros sertanejos já se viam em desvantagem em relação aos demais gêneros da cidade (a então conhecida MPB), no rádio e na televisão. “Num país que se urbanizava rapidamente, a moda era ser moderno” (NEPOMUCENO, 1999, p. 159). Embora continuassem dando lucro às gravadoras e às emissoras de rádio (lucro conseguido através de patrocinadores de remédios, adubos e artigos populares), os programas sertanejos não mais ocupavam os horários nobres, tendo direito apenas a alguns horários alternativos no rádio. A mídia se distanciava do gênero sertanejo em detrimento de gêneros modernos, nacionais e “importados”, que acabavam arrebanhando um bom público e movimentando expressivas quantias no mercado da indústria cultural. E, nesse contexto, foi composta a música *Mágoa de Boiadeiro*, cuja letra, abaixo, retrata toda a tristeza do sertanejo devido às mudanças de valores que ocorriam gradativamente. Esta canção parece ser a expressão da desilusão do sertanejo diante da vida moderna.

MÁGOA DE BOIADEIRO

Nonô Basílio/Índio Vago

Antigamente nem em sonho existia
Tantas pontes sobre os rios, nem asfalto nas estradas
A gente usava quatro ou cinco sinueiros,
Pra trazer o pantaneiro no rodeio da boiada.
Mas hoje em dia tudo é muito diferente,
Com progresso, nossa gente, nem sequer faz uma idéia,
Que entre outros fui peão de boiadeiro
Por esse chão brasileiro, os heróis da epopéia...

Tenho saudade de rever nas corrutelas
As mocinhas nas janelas acenando uma flor,

Por tudo isso, eu lamento e confesso
 Que a marcha do progresso é a minha grande dor.
 Cada jamanta, que eu vejo carregada,
 Transportando uma boiada, me aperta o coração,
 E quando eu olho minha tralha pendurada,
 De tristeza dou risada, pra não chorar de paixão.

O meu cavalo, relinchando pasto a fora,
 Que por certo também chora na mais triste solidão,
 Meu par de esporas, meu chapéu de aba larga,
 Uma bruaca de carga, um berrante e um facão
 O velho basto, o sinete e o apero,
 O meu laço e o cargueiro, o meu lenço e o gibão,
 Ainda resta, a guaiaca sem dinheiro,
 Deste pobre boiadeiro, que perdeu a profissão.

Não sou poeta, sou apenas um caipira
 E o tema que me inspira é a fibra de peão.
 Quase chorando imbuído nesta mágoa,
 Rabisquei estas palavras e saiu esta canção,
 Canção que fala da saudade das pousadas,
 Que já fiz com a peonada junto ao fogo de um galpão,
 Saudade louca de ouvir o som manhoso
 De um berrante preguiçoso, nos confins do meu sertão...

(CATELAN; COUTO, 2005, p. 91)

Apesar disso, novas oportunidades de divulgação da música sertaneja surgiram a partir da década de 70, com a oferta, pela televisão, da exposição desse gênero em trilhas sonoras de novelas. Mugnaini Jr., em seu livro *Enciclopédia da Música Sertaneja*, cita alguns exemplos de telenovelas que se destacaram com suas trilhas sonoras como “*João Brasileiro, o Bom Baiano* na Tupi, as globais *Irmãos Coragem, Tieta, Renascer, Rei do Gado, o Cravo e a Rosa* e, na Manchete, *Pantanal e Tocaia Grande*” (2001, p. 16).

Quatro décadas após o aparecimento da primeira vertente sertaneja, ou seja, em meados da década de 1970, uma nova “onda”, a música *country*, despontaria com a principal característica de se integrar à rede de significados que apresentou a imagem de um novo

sertão, agora civilizado, propondo a reorganização do que até então, estivera disperso: os mundos do caipira e do sertanejo (PIMENTEL, 1997, p. 220).

Para Alem (1996, p. 82), o *country* traduz-se como “a roupa nova da velha ruralidade”. Segundo o autor, os agentes dessa nova ruralidade apropriam-se de certos componentes do rural e os produzem de forma mercantil ampliada, estabelecendo novos valores simbólicos que substituem aqueles estigmatizados pela rusticidade e pela ruralidade.

Alem (1996 apud Silva, 1998, p. 13) afirma também, que a constituição do *country* se deu a partir da demanda de novos bens simbólicos que alteraram as representações do rural no Brasil. O rural, antes visto como espaço de atraso é redefinido dentro do *country* como espaço moderno. Imponentes caminhonetes, telefones celulares de modelos bastante atuais, roupas de grife, festas e leilões milionários são alguns dos símbolos incorporados a essa vertente (Ibidem).

Ainda segundo o mesmo autor, o espaço das exposições agropecuárias tem se configurado como estratégia de legitimação social de certos sujeitos sociais rurais, que o utilizam para se aproximarem dos segmentos modernizados.

Produtores rurais, de rodeios, das exposições são sujeitos da nova ruralidade brasileira que representa a fusão do tradicional e do moderno, fusão essa que toma forma na categoria *country*.

Se forem observados os sujeitos (peões), o público (frequentadores), bem como os locutores dos rodeios (pessoas de extrema importância nesse contexto), perceber-se-á o estereótipo construído em torno da categoria *country*. Tal estereótipo mostra que, além da exploração de hábitos padronizados, ao caipira, nos rodeios, são permitidos certos excessos reprimidos na ordem social cotidiana como vestir-se a caráter ou fantasiar-se, falar alto e errado, embriagar-se com muita cachaça, cantar em duetos estridentes, dançar gêneros fora de moda, assumir gestos grosseiros e atitudes machistas, enfim, “carnavalizar” a identidade de um “outro” socialmente subalterno e simbolicamente impreciso, sem ameaçar a ordem (DA MATTA, 1981 apud SILVA, 1998, p. 16).

Considerando que a proposta inicial era de apenas enumerar alguns dos elementos constitutivos dessa vertente que, por sinal, não é considerada de grande relevância para esta pesquisa, reitera-se que o universo *country* absorveu um público significativo que, entretanto, com o passar do tempo, se dividiu entre os que se mantêm fiéis ao estilo por se sentirem valorizados em consequência da modernização, e aqueles que passaram a partilhar novos gostos musicais, embora tais vertentes estejam inseridas no gênero sertanejo.

A exemplo do que ocorreu com a música *country* em relação à mudança de figurino, no início da década de 1970, a dupla de cantores sertanejos Léo Canhoto e Robertinho, embrenhados num repertório impregnado de elementos do rock e da folk music, também desfilou com um novo visual que misturava roupas de boiadeiro com as de roqueiro: camisas de cores berrantes, abertas no peito, botas, medalhões e óculos escuros. Os longos cabelos “derramados” sobre os ombros completavam o novo visual que teria a adesão de outros seguidores.

No final dessa mesma década, consolidou-se a divisão da música sertaneja entre **modernizadores** e **tradicionalistas**, ganhando força os primeiros na conquista do grande público, com o sucesso de Léo Canhoto e Robertinho (responsáveis pela inserção da guitarra na música sertaneja no final dos anos 60), do Ex Jovem Guarda Sérgio Reis, transformado em caipira chique, e de Milionário e Zé Rico, cujo sucesso *Estrada da Vida* foi o responsável pela venda de 200 mil cópias, o que inspirou a produção do filme homônimo (de Nelson Pereira dos Santos), estrelado pela dupla (SEVERIANO, 2008, p. 443-444).

Também no fim da década de 1970, uma mudança substancial na instrumentação aconteceria: violas e violões se entenderiam com instrumentos eletrificados e de percussão; alternar-se-iam o prato de metal, a bateria, o violão e até a guitarra.

Enfim, pode-se afirmar que muitos cantores e duplas como Teddy Vieira e Tião Carreiro, Chitãozinho e Xororó, Chico Rey e Paraná, Canário e Passarinho, Rolando Boldrin (este que, embora tenha estreado nos anos 60 cantando música sertaneja, se mantém há algum tempo como grande defensor e intérprete da música sertaneja-raiz), Belmonte e Amaraí, Athayde e Alexandre, Caçula e Marinheiro, Sergio Reis foram grandes responsáveis pela consolidação e sucesso da música sertaneja neste país e “sobreviveriam” à uma nova mudança da música sertaneja, aqui ligada ao segundo momento, iniciada na década de 80, adequando-se bem à nova fase. Tinoco, com muita propriedade, expõe um sábio pensamento em relação às mudanças: “Música é feito roupa, sapato. Tem moda, e se a gente não se moderniza, fica para trás. Mas nossa raiz não muda”. (NEPOMUCENO, 1999, p. 24).

2.2.2.3 - A música neo-sertaneja, sertaneja pop ou sertaneja romântica

Sabe-se que as décadas de 1940, 1950 e 1960 representaram o *reinado sertanejo*. A globalização colocava à disposição da população brasileira diversas emissoras de rádio, bem como a TV, um novo meio de comunicação que favoreceria a divulgação de todo tipo de inovação. Isso permitiu que a música sertaneja (do segundo momento) ampliasse sua temática

(antes restrita ao homem do campo) fazendo surgir um estilo que assimilaria influências estrangeiras. A partir de então, surgia o terceiro momento do gênero sertanejo: a música neo-sertaneja, também comumente conhecida como sertaneja pop e sertaneja romântica.

A música neo-sertaneja ou sertaneja romântica refletiu as mudanças que ocorreram na vida rural: proletarização do homem do campo, acesso imediato aos modelos urbanos através da televisão, consumismo, etc. Seus temas mudaram de épico e bucólico para lírico e realista. O migrante urbano não chora mais suas saudades dos “velhos tempos” e o sertanejo que costumava conduzir gado a cavalo, hoje dirige um caminhão. E muitos lavradores que costumavam viver perto de seu trabalho têm, atualmente, a garantia de um transporte mais rápido que os leva para trabalhar nas grandes fazendas industriais. A modificação verificada na temática reflete também a mudança do caráter comunitário para a fragmentação em pequenas tribos, característica da Pós-modernidade. A música sertaneja, neste momento, representa a vida anônima e solitária das cidades.

Sérgio Reis foi um dos mediadores para a aceitação da música Sertaneja por um público de classe média. Originário dos movimentos de modernização da cultura brasileira levada a cabo pela classe média estudantil emergente nas décadas de 50 e de 60 (representado pela Jovem Guarda), ele fez a ponte entre a linguagem caipira das duplas para a linguagem urbana oficial, permitindo ao também estudante, nostalgicamente relacionado ao campo, se aproximar e domesticar o gênero. (ULHÔA, 1996, p. 5)

A política de modernização através da industrialização tinha começado desde a década de 30, mas se tornou mais estável depois dos anos 50, vindo a atingir seu máximo de atividade durante o período conhecido como o *Milagre Brasileiro*. Junto a essa industrialização estava a implementação de uma rede de telecomunicações (criada para incentivar um mercado consumidor interno) e um êxodo do campo para a cidade, que chegou a um nível alarmante.

A música sertaneja subiu de status na década de 1980, depois que seus artistas conseguiram uma maior visibilidade na televisão. Esta passou a ser, desde então, a ferramenta principal da divulgação da indústria cultural no Brasil. O novo momento da música sertaneja representou aumento de prestígio e aceitação crescente do gênero por segmentos sociais mais altos, o que resultou em maior preocupação com o “acabamento” dessa música que, mais tarde, passou a ser rodada em estações de rádio FM.

Na nova modalidade de música sertaneja que começava então a ser produzida, novas duplas se destacaram, entoando canções cujas temáticas românticas e melodramáticas anunciavam a produção inovadora que se destacou no mercado fonográfico brasileiro a partir

dos anos 80. Esse repertório, definido por críticos musicais e pesquisadores como “Sertanejo pop”, “Sertanejo Romântico” ou “Neo-Sertanejo” é dirigido a um público suscetível à “modernização” da música sertaneja. Produtores, diretores artísticos e profissionais de marketing fonográfico que atuam em gravadoras indicam que as inovações significaram garantia de vendagem dos discos. Dentre as mudanças podia-se verificar que a antiga imagem caricata do caipira mal vestido, banguela, com chapéu de palha havia sido finalmente superada. As novas duplas usam roupas de grife, cabelo bem aparado e penteado, têm boa aparência e se comunicam com desenvoltura. As mudanças estilísticas detêm forte apelo comercial destinado a um público que anseia por novidades (ZAN, 2000, p. 6).

Tomando por base as idéias de Moraes e considerando o ponto de vista de outros autores já mencionados, tornam-se pertinentes algumas analogias:

- a) Enquanto as modas e toadas caipiras têm um contorno melódico mais próximo da linguagem falada, a melodia ondulada da música sertaneja romântica cobre uma extensão grande de notas.
- b) Enquanto os cantadores caipiras narram suas canções épicas e bucólicas, acompanhados por viola e violão acústicos, os cantores de música sertaneja romântica interpretam suas canções de amor, acompanhados por uma orquestra de dança (cordas, sopro, bateria, guitarra elétrica ou baixo elétrico e teclado eletrônico).

(...) Nos discos comerciais se constata, com tristeza, o uso de outros instrumentos, indiscriminadamente empregados, descaracterizando bastante a música original. São utilizados coros de vozes, violinos, trompetes, bateria, instrumentos eletrônicos como o contrabaixo, o teclado, a guitarra, entre outros (MORAIS, 1980, p. 215).

Segundo Ulhôa (1996), a canção sertaneja apresenta através de sua textura e letra modelos de sociabilidade que se tornam apropriados ao cotidiano de seu público constituente. Para falar somente de música, uma vez que o conteúdo narrativo parece razoavelmente evidente, basta observar a sonoridade característica do gênero no seu aspecto tímbrico e comportamento relacional das vozes e instrumentos no tempo. Por um lado, detecta-se que a instrumentação homogênea, canto e acompanhamento se comportam equilibrados e estavelmente na música sertaneja-raiz. Por outro lado, percebe-se a instrumentação híbrida na qual a voz ou vozes solistas se colocam à frente da massa sonora numa relação de dominação individual relativa sobre texturas densas emprestadas de outros gêneros (corridos e rancheiras mexicanas, guarânias e polcas paraguaias e o rock, por exemplo). “Mas uma peculiaridade da música neo-sertaneja é a preservação de uma temática romântica e arranjos instrumentais brilhantes” (Idem, p. 6).

O cantor sertanejo moderno tem ainda um cuidado especial com a ornamentação de sua interpretação com vibratos e glissandos produzindo, como já mencionado, uma textura musical mais densa em comparação à performance nasalada e com o alto grau de tensão da música caipira.

Artistas representativos dessa nova tendência são Chitãozinho e Xororó, que, com a composição *Fio de Cabelo*, representaram o *boom* Sertanejo da década de 80, rompendo a barreira do milhão de discos comercializados. Isso retrata o avanço da temática caipira (do interior) para um contexto de subúrbio, influenciado por sons, recursos e costumes americanos, que acabou resultando neste novo momento sertanejo.

FIO DE CABELO

Marciano / Darci Rossi

Quando a gente ama
Qualquer coisa serve para lembrar
Um vestido velho da mulher amada
Tem muito valor

Aquele restinho do perfume dela que ficou no frasco
Sobre a penteadeira
Mostrando que o quarto
Já foi o cenário de um grande amor

E hoje, o que encontrei me deixou mais triste
Um pedacinho dela que existe
Um fio de cabelo no meu paletó
Lembrei de tudo entre nós
Do amor vivido
Aquele fio de cabelo comprido
Já esteve grudado em nosso suor

Quando a gente ama
E não vive junto da mulher amada
Uma coisa à toa
É um bom motivo pra gente chorar
Apagam-se as luzes ao chegar a hora
De ir para a cama
A gente começa a esperar por quem ama
Na impressão que ela venha se deitar

E hoje o que encontrei me deixou mais triste
Um pedacinho dela que existe
Um fio de cabelo no meu paletó
Lembrei de tudo entre nós
Do amor vivido
Aquele fio de cabelo comprido
Já esteve grudado em nosso suor.

Após apreciação da letra da canção que marcou o início do momento neo-sertanejo e reflexão sobre o imaginário ao qual ela pode reportar o leitor/ouvinte, conclui-se que a fase é marcada por intensa e incompreendida paixão capaz de levar o amante ao desespero. Esse romantismo exacerbado pode ser o causador de muitas lágrimas que, não raramente, são percebidas no rosto de pessoas que compõem o público presente em shows das duplas que integram esse momento neo-sertanejo. Há autores que relatam a existência de preconceito por parte dos adeptos da música sertaneja-raiz em relação à música romântica ou neo-sertaneja, motivo pelo qual se referem a essa produção como “música cama redonda” (fazendo alusão aos motéis), ou ainda como “música de corno”, evidenciando o tom pejorativo dos termos que remetem à idéia de que as pessoas ligadas a esse momento musical sofrem de um mal incurável: a “dor de cotovelo” ou um amor não correspondido .

Além de Chitãozinho e Xororó, outros destaques dessa fase foram Leandro e Leonardo, Zezé de Camargo e Luciano, Christian e Ralf, Chico Rei e Paraná, João Mineiro e Marciano, João Paulo e Daniel e Roberta Miranda, por exemplo.

Os Neo-sertanejos trocaram os instrumentos autênticos por guitarras elétricas, sintetizadores, baterias programadas e gravam em Nashville e Los Angeles, injetando em seu som doses cavalares de arranjos country e pop “middle of Road” – em sintonia com o modelo de modernidade da classe média rural ascendente, consumidora de grifes e rodeios milionários (Jornal *Folha de São Paulo*, 23/01/2000 apud CATELAN; COUTO, 2005, p. 52).

Rememorando algumas das idéias de Pound (1970), pode-se concluir que Chitãozinho e Xororó fizeram bem o papel de **inventores** de novos elementos que caracterizaram o terceiro momento da música sertaneja, por criarem práticas diferenciadas de canto (como a presença de “back vocal”), decoração de palco, instrumentação, o que despertou interesse e acabou gerando uma apropriação coletiva. Podem ser considerados como **mestres**, duplas que seguiram a tendência desses inventores como: Leandro e Leonardo, Zezé di Camargo e Luciano etc., por terem assimilado e reproduzido tais processos tão bem ou melhor que os **inventores**.

E seriam vistos como **diluidores** aqueles que vieram depois das duas primeiras espécies e não foram capazes de realizar com diferencial o trabalho, ou seja, os diluidores estão representados por muitas duplas sertanejas cujo sucesso, quando acontece, é meteórico.

Mas frente à dinamicidade do mundo moderno e às grandes exigências do mercado consumidor de música, mudanças de certa forma profundas e radicais seriam verificadas neste

gênero sertanejo, induzindo ao surgimento de um novo momento sertanejo, marcado por inovações e pelo aumento da influência da indústria cultural, numa constante busca por maiores lucros e recordes cada vez mais surpreendentes de público. É isso que se pretende explorar a seguir.

2.2.2.4 - Um novo subgênero sertanejo

Na atualidade, vários estilos podem ser apontados como inovadores no campo da música em geral. E muitos deles já estabeleceram parcerias entre si, inclusive com o conhecido e popular gênero sertanejo. Entretanto, nenhum havia conseguido, até o momento, conquistar tamanha popularidade, principalmente em meio à população jovem, como o tão apreciado e consumido **sertanejo universitário**. Representado neste trabalho como pertencente ao quarto momento do gênero sertanejo, o sertanejo universitário tem “invadido” os apartamentos da classe média urbana, de jovens que cursam ou já cursaram universidades. Acredita-se que Cornélio Pires jamais considerou essa possibilidade.

Paulo Rosa, presidente da Associação Brasileira dos Produtores de discos (ABPD), ao ser entrevistado pela articulista Bruna Bittencourt, da *Folha de São Paulo (Folha Online, 04/05/2010)*, destaca que “nos anos 90, a música sertaneja se popularizou. Deixou de ser caipira e passou a ser quase uma música pop romântica com raízes sertanejas”. E na mesma matéria, José Antônio Éboli, presidente da Universal, conta que, depois de um declínio que os artistas neo-sertanejos enfrentaram no final da década de 1990, novas duplas começaram a surgir na metade do ano 2000. Dentre essas duplas, uma que chamou a atenção na época foi César Menotti & Fabiano, que fazia sucesso em Belo Horizonte e tocava em uma casa de shows freqüentada por universitários. Naquela época, o disco “pirata” de César Menotti & Fabiano que circulava pela região deu lugar a um CD oficial que rendeu mais de 300 mil cópias para a Universal. Éboli assevera ainda que “eles vieram com uma batida mais pop, jovem. Isso fez com que outras duplas enxergassem esse potencial”, atribuindo o sucesso da dupla ao início do segmento sertanejo universitário. Para Rosa, essa geração dialoga com um público bastante amplo, que vai além do público sertanejo (Ibidem).

“Essas duplas perceberam no público estudantil um interesse por uma música mais de festa e aumentaram o repertório deles desse perfil”, completa Alexandre Schiavo, Presidente da Sony.

Como se pode observar, é fato que a maioria dos jovens tem expressado admiração por esse “novo” momento sertanejo. O gênero de música originado no meio rural conquista agora

adeptos entre várias tribos urbanas. Jovens já não têm vergonha de declarar o gosto pelo sertanejo universitário, já que através dessa nova “onda” eles estão reinventando o jeito de curtir o gênero sem o menor receio de assumirem suas preferências. O público fiel a esse momento musical prefere ritmos dançantes e já aboliram a bota, o chapéu e o couro com franjas, símbolos da era *country* que também absorveu grande parte da população goiana, mas que já não acumula inúmeros adeptos como outrora.

Rogério Borges, articulista do Jornal *O Popular* (2010, p. 3) reitera que “o casamento entre música sertaneja e ritmos mais pop resultou no que é conhecido hoje como sertanejo universitário. Isso, para muitos, significa uma modernização do ritmo que fez a fama de duplas como Tônico e Tinoco e Cascatinha e Inhana, por exemplo”.

Em se tratando de características da música sertaneja universitária, pode-se afirmar que a principal delas é a quase inexistência de identificação com o universo rural. Os jovens admiradores dessa nova “moda” adoram todos os confortos e a tecnologia da vida urbana, como cinema, shopping, internet, celular e, certamente, não trocariam a cidade pelo campo. Nada neles lembra o jeito bucólico cantado décadas atrás por inúmeras duplas caipiras.

As atenções estão voltadas para duplas e grupos que trouxeram a juventude ao cenário sertanejo, que lançam moda de roupa e de cabelos, pessoas que cultuam o corpo e a aparência e que, ao cantar, alcançam multidões de jovens que lotam shows, gritam por seus ídolos e movimentam os braços estirados para cima, como que sinalizando a aceitação do clima proporcionado aos fãs que acompanham a trajetória de seus cantores preferidos.

Os sertanejos atuais passaram a fazer parte de superproduções. Para tanto, exigem profissionais com amplo conhecimento relacionado à iluminação, direção e produção artísticas, além de um responsável pelo “estilo” da dupla, ou seja, alguém que faça a escolha adequada da roupa, dos sapatos, da arrumação dos cabelos e até dos acessórios, de forma a assegurar uma composição que melhor expresse a “identidade” dos cantores. A rentabilidade desses artistas cresceu o que permitiu a eles maior investimento nas equipes de apoio. Assim, tudo ficou mais profissional.

Front Jr., produtor musical, desenvolve pesquisas sobre a música sertaneja, conciliando os muitos vieses do gênero musical sertanejo. Ele reafirma que “o sertanejo atual se afastou daquela linha mais tradicional que cultuava os boleros e as guarânicas e está mais próximo do pop. Os tempos são outros, e nem o ritmo continuou o mesmo”.

Entre os principais ídolos desse quarto momento do gênero sertanejo estão: Jorge e Mateus, Victor & Léo, João Bosco & Vinícius (estes tidos como grandes sucessos da

atualidade), Rick e Ricardo, Rick e Renner, Hugo Pena e Gabriel, Zezé di Camargo e Luciano, Maria Cecília e Rodolfo, Fernando e Sorocaba, Bruno e Marrone, Edson e Hudson, César Menotti & Fabiano (os prováveis responsáveis pela criação e ascensão do estilo). As novas duplas não mais compõem ou cantam músicas focadas na saudade da terra, nas catástrofes ou no sofrimento exacerbado. A maioria delas ainda fala de amor, porém sem grande desespero pela perda da amada ou por um amor frustrado. As músicas desse novo momento sofreram uma mudança estrutural (andamento, ritmo e timbre); estão mais aceleradas e dançantes, promovendo uma gama de adaptações de gêneros diversos à estética sertaneja. Além disso, “suas letras enfocam o amor de agora, desta noite”, como pontua Leonardo Ganem, Presidente da Som Livre (Ibidem), a exemplo do que ocorre com as relações nesse mundo Pós-moderno ou Contemporâneo, época em que até as relações e os sentimentos são efêmeros.

Os disputados shows das duplas que interpretam canções desse momento sertanejo atual refletem a proporção da preferência do público pela “onda” do sertanejo universitário. Segundo Rogério Borges (Idem) “não adianta negar. Cerca de 80% das pessoas ouvem a música sertaneja atual”. E Ganem calcula que “30% do faturamento da gravadora vem, hoje, de artistas sertanejos”.

Na noite goianiense, a mania já pegou na maior parte dos locais em que os freqüentadores são, em sua maioria, jovens. O perfil dos mais novos amantes do sertanejo mudou substancialmente; está agora representado por um público cuja faixa etária varia entre 15 e 30 anos, idade bastante diferente daquele público admirador das duplas convencionais. Uma curiosidade sobre esses fãs é que não se trata de uma tribo específica e, sim, de um grupo que abriga diversas delas. Reitera-se que a maior parte dela pertence à classe média alta e quer se divertir. A justificativa mais recorrente é o gosto pela característica dançante das músicas e a facilidade de paquerar.

Um dos trunfos do sertanejo universitário é que ele é tipicamente urbano. Essa música não traz quase nada do caipira e muito pouco do sertanejo da década de 1970. Tocada com percussão e guitarras em alto volume, é mais uma música de balada. Entre as cidades que se destacam como pontos de expansão do estilo, estão capitais como Goiânia, Campo Grande e Belo Horizonte, além de centros urbanos como Uberlândia (MG) e São José do Rio Preto (SP). Aos poucos, o movimento acabou ganhando força no eixo Rio - São Paulo. Muitos adeptos da nova moda consideram que antigamente, havia um grande preconceito, mas que atualmente, o sertanejo universitário está na moda, nas paradas de sucesso, como as mais

pedidas pelos ouvintes. A *Folha de São Paulo (Online)* destaca que, em 2009, 4 dos discos mais vendidos eram do gênero sertanejo; 3 dos 10 mais vendidos, eram da dupla Victor & Léo; 2 dos 10 DVDs mais comercializados também eram dessa dupla. Victor Chaves, empresário da referida dupla, foi o compositor que mais lucrou com a arrecadação de direitos autorais no ano de 2009. E, ainda, a música nacional mais tocada no Brasil no ano de 2009, foi *Chora, me liga*, de João Bosco & Vinícius, cuja letra é apresentada abaixo:

CHORA, ME LIGA

João Bosco & Vinícius

Não era pra você se apaixonar
Era só pra gente ficar
Eu te avisei!
Meu bem eu te avisei
Você sabia que eu era assim
Paixão de uma noite que logo tem fim
Eu te falei meu bem eu te falei

Não vai ser tão fácil assim
Você me ter nas mãos
Logo você que era acostumada
A brincar com outro coração

Não venha me perguntar
Qual a melhor saída
Eu sofri muito por amor
Agora eu vou curtir a vida

Chora, me liga, implora
Meu beijo de novo
Me pede socorro
Quem sabe eu vou te salvar
Chora, me liga, implora
Pelo meu amor
Pede por favor
Quem sabe um dia eu volto a te procurar

(Site: <http://letras.terra.com.br/joao-bosco-viniciusacustico/1334799>)

Está claro que esse fenômeno, baseado em uma bem-sucedida estratégia comercial, visava alcançar o público mais novo. O exemplo veio do forró, que também ganhou versão universitária. Como se pode perceber, a cultura de massa prioriza um gênero qualquer, desde que este apresente uma característica globalizante. É exatamente o que acontece com o sertanejo universitário que tem sido considerado a “febre musical atual brasileira”.

Dançar a dois, a propósito, é o que mais atrai a maioria dos adeptos. Muitos jovens declaram preferir duplas mais novas e chamam de “clássico” o sertanejo de Chitãozinho e Xororó. “O universitário é para mexer, dançar. Combinado com faculdade, então, fica

perfeito”, afirmam os “Sertanejos do Campus”, pessoas que cursam o Nível Superior nas diversas Universidades espalhadas pelo Brasil afora (ALVES, Jornal *O Popular*, 2008, p. 1).

Mas não é só na hora de dançar que os jovens buscam o sertanejo universitário. O MP3 e o MP4 ou o celular estão sempre carregados dessas músicas que são ouvidas a qualquer momento, com o auxílio dos fones de ouvido. A faixa jovem parece não ter mais vergonha de declarar seu gosto, embora muita gente ainda discrimine o estilo. E há também o apoio de admiradores mais velhos, amantes de todos os estilos de música sertaneja.

Algumas pessoas apontam ser a única diferença existente entre o sertanejo universitário e o gênero sertanejo em geral o fato de aquele ser direcionado a um público específico. Entretanto, alguns elementos foram realmente mudados como os timbres vocais, a instrumentação e a interpretação dos atuais cantores que, apesar de eventualmente até regravam músicas sertanejas de outrora, procuram dar a elas nova caracterização capaz de chamar a atenção de ouvintes a ponto de torná-los novos apreciadores. Também têm sido compostas canções inéditas enfocando o humor, além daquelas que apelam para temas diversos, buscando alcançar o sucesso na mídia. Um bom exemplo da exploração do humor nesse gênero é a música *A Garagem da Vizinha*, cuja letra é apresentada a seguir, que recentemente se tornou um grande sucesso de audiência.

A GARAGEM DA VIZINHA

Sandro e Gustavo

Lá na rua onde eu moro
 Conheci uma vizinha
 Separada do marido
 Está morando sozinha
 Além dela ser bonita
 É um poço de bondade
 Vendo meu carro na chuva
 Ofereceu sua garagem.
 Ela disse: "Ninguém usa desde que ele me deixou
 Dentro da minha garagem teia de aranha juntou
 Põe seu carro aqui dentro, senão vai enferrujar
 A garagem é usada, mas seu carro vai gostar".

REFRÃO (2 X)

Põe o carro, tira o carro
 Na hora que eu quiser
 Que garagem apertadinha
 Que doçura de mulher
 Tiro cedo, ponho à noite e também de tardezinha
 Tô até trocando óleo na garagem da vizinha...

Só que meu possante tem
 Uma linda carretinha
 Que eu uso pra vender coco
 Na minha cidadezinha

Mas a garagem é pequena
 O que é que eu faço agora?
 O meu carro fica dentro e os cocos ficam de fora
 A minha vizinha é boa
 Da garagem vou cuidar
 Na porta o mato cresceu
 Dei um jeito de cortar
 A bondade da vizinha é coisa de outro mundo
 Quando não uso a da frente uso a garagem do fundo

REFRÃO (3 X)

Põe o carro, tira o carro.
 Na hora que eu quiser
 Que garagem apertadinha
 Que doçura de mulher
 Tiro cedo, ponho à noite e também de tardezinha
 Tô até trocando óleo na garagem da vizinha...

(Site: <http://letras.terra.com.br/sandro-e-gustavo/48748>)

Os maiores sucessos de uma dupla, ou de várias (a exemplo de Megashows que têm sido realizados com a participação de diversas duplas, visando diferentes propósitos como: shows beneficentes, para prestar homenagens, etc.) compõem os shows que devem ser apresentados de forma a sempre surpreenderem os espectadores. Nada pode ser comum, previsível. O apreciador do momento sertanejo universitário, bastante exigente, busca em cada show a superação no que diz respeito a cenários, efeitos especiais, iluminação, interpretação e performance dos artistas, considerando tais itens como expressão máxima de modernidade.

Qualquer que seja a dupla de sucesso, ela deve se empenhar em apresentar ao seu público um *espetáculo* à parte. Provavelmente tem sido esse o motivo do registro de público cada vez mais expressivo em shows dessa natureza. Na Exposição Agropecuária de Goiânia, em 2008, por exemplo, a dupla Jorge & Mateus conseguiu o recorde de público de toda a história das Exposições Agropecuárias de Goiás: 88 mil pessoas concentraram-se na Arena para assistir ao show dessa dupla (SODRÉ, SGPA, 2009).

Alguns defendem que o sertanejo universitário tem força por razões culturais, como herança familiar, destacando, no entanto, que o grande benefício no estilo é a modernização. Outros afirmam que o mercado decide o que fica ou não no ouvido das pessoas. A indústria fonográfica, movida pelo interesse comercial, investe cada vez mais no estilo que apresenta maior propensão a ser consumido pela massa. Assim, o lucro é garantido mesmo diante de uma menor demanda de trabalho. A visibilidade e o sucesso das canções e/ou cantores refletem que tudo está correspondendo ao previsto pela determinante indústria cultural. Isso se

torna mais perceptível nos Estados de Goiás e Minas Gerais, onde o movimento se apresenta mais forte. Mas esse movimento tem se expandido para todo o país. É uma corrente que tem ganhado força através do boca a boca e, principalmente, com a ajuda de outro grande veículo de comunicação: a internet. “Eles continuam gostando de outros estilos, [...] mas ser um caipira moderno está na moda” (ALVES, 2008, p. 2).

E não se pode deixar de ressaltar um novo ícone do atual momento, este que embora tenha “tipo” de roqueiro, desponta no segmento sertanejo universitário como solista e não mais como integrante de uma dupla. Ele é Luan Santana, aliás, Luan Rafael Domingos Santana, nascido em Campo Grande (MS), em 13/03/1991. Aos 19 anos, ele é a mais nova atração do universo sertanejo atual. Ligado à música desde tenra idade, o jovem Luan conseguiu, em 2009, ser contratado pela Som Livre, gravadora que foi a responsável pelo lançamento de seu primeiro DVD, gravado Ao Vivo, no Parque das Nações Indígenas em Campo Grande (MS), sua terra natal (ocasião em que reuniu 85 mil pessoas em seu show) e de seu segundo CD, no verão de 2009, a partir de quando Luan Santana conseguiu uma agenda lotada e público significativo em todas as cidades onde tem se apresentado. Por falta de tempo de entrar para um estúdio, esse CD foi também gravado Ao Vivo, porém em várias cidades nas quais realizou shows. *Tô de cara e Meteoro* tem sido seus maiores sucessos. Com um trabalho surpreendente, esse jovem tem demonstrando muita maturidade no palco.

Viajando por todo o Brasil para mostrar seu novo trabalho, Luan leva para a estrada um espetáculo de luzes, sons e efeitos especiais, com uma produção digna de um grande artista, que o Brasil já começa a conhecer através do inconfundível timbre de voz e pelo carisma que tem no palco – marca registrada desse jovem que já mexe com o mercado sertanejo. Fechou o ano de 2009 com 300 shows realizados pelo Brasil, com uma média de 25 apresentações por mês (site: <http://www.luansantana.com.br/> luansantana 13/05/2010).

Assim, regida por novos parâmetros e até sofrendo modificação mais freqüente em sua característica principal, a de desde os primórdios ser interpretada por duplas, a música pertencente ao gênero sertanejo deixa de ser simplesmente arte, expressão da alma do povo, para se transformar numa indústria gigante, sustentada por vendagens astronômicas e shows apoteóticos, uma indústria capaz de recompensar os “vencedores” com muito dinheiro e fama (NEPOMUCENO, 1999, p. 22).

Após a abordagem sobre o gênero sertanejo universitário, é pertinente que se rememorem as idéias de Feuerbach, mencionadas por Debord (1967____.§ 30):

Nosso tempo, sem dúvida... prefere a imagem à coisa, a cópia ao original, a representação à realidade, a aparência ao ser... O que é sagrado para ele, não passa de ilusão, pois a verdade está no profano. Ou seja, à medida que decresce a verdade,

a ilusão aumenta, e o sagrado cresce a seus olhos de forma que o cúmulo da ilusão é também o cúmulo do sagrado.

Vivemos mesmo numa sociedade de espetáculos. A vida é um espetáculo; os shows do gênero sertanejo são também considerados grandes espetáculos nos quais o conjunto de imagens impressiona. Eles são o coração da irrealidade da sociedade real.

A alienação do espectador em proveito do objeto contemplado (que é o resultado da sua própria atividade inconsciente) exprime-se assim: quanto mais ele contempla, menos vive; quanto mais aceita reconhecer-se nas imagens dominantes da necessidade, menos ele compreende a sua própria existência e o seu próprio desejo. A exterioridade do espetáculo em relação ao homem que age aparece nisto, os seus próprios gestos já não são seus, mas de um outro que lhos apresenta. Eis porque o espectador não se sente em casa em parte alguma, porque o espetáculo está em toda a parte (DEBORD, 1967).

E em meio a inventores, mestres e diluidores, a música sertaneja vem conquistando cada vez mais simpatizantes que se vêem atraídos pelo grande espetáculo que ela representa, especialmente de acordo com o imaginário do povo goiano.

Enfim, chega-se ao entendimento de que mudou a roça e foi muito! “Girou o mundo, e foi o bastante para mexer e remexer um tanto de coisas do lugar. Porém, tal qual um fio d’água correndo entre pedras, a música sertaneja sobreviveu nas cidades. E, segundo garante Tinoco: ‘Ah! essa fonte não morre’” (NEPOMUCENO, 1999, p. 26).

III – MÚSICA E IDENTIDADE CULTURAL EM GOIÁS

3.1 - O ESTADO DE GOIÁS: HISTÓRICO

O Estado de Goiás, localizado na Região Centro-Oeste do Brasil, teve processo de ocupação e integração ao Brasil a partir do século XVII. O início da ocupação se deu pelos chamados bandeirantes, dentre eles o Anhanguera – Bartolomeu Bueno da Silva – que “se tornou o mito fundador da civilização neste Estado”. (SILVA, 2001, p. 59 - 60). A supremacia do Anhanguera sobre os índios foi fundamental para a conquista inicial do sertão goiano. A destruição das missões jesuíticas pelos bandeirantes acabou por consolidar a “escravidão vermelha” dando início à exploração dos sertões. Iniciava-se, assim, o ciclo do ouro em Goiás. (Idem).

Já no processo de exploração do ouro goiano, Antônio Ferraz de Araújo, posteriormente considerado o precursor da pecuária goiana, genro de Bartolomeu Bueno da Silva, o Anhanguera, foi designado para, com seu cunhado Bartolomeu Bueno (o Anhanguera Filho), participar da histórica bandeira às terras dos goyazes. Ferraz chegou então à futura terra de Vila Boa (atualmente Cidade de Goiás) alguns dias depois da chegada da bandeira de Bueno, conduzindo porcos e vacas de leite que foram vendidos a um valor considerável, literalmente a peso de ouro. Algum tempo depois, em 1728, Ferraz foi designado por Bartolomeu para administrar o Arraial de Sant’Ana, este que se transformaria algum tempo depois, na cidade de Vila Boa, a primeira capital do Estado de Goiás. Foi também Ferraz que, no ano de 1734, fundou as Minas de Natividade.

Nota-se, assim, que incessante em sua marcha, o bandeirismo foi o responsável pelo povoamento, pela conquista dos sertões e pela fundação de cidades (SOUZA, 1994, p. 24). Cassiano Ricardo, em sua obra *Marcha para o Oeste* (cujo título foi inspirado num programa homônimo⁹), menciona que José Bonifácio, em 1825, citava que “o incômodo de habitar um deserto cessa logo que nesse deserto se faz uma cidade: então, já não é deserto”. Logo, tudo que se constrói no sertão, principalmente as cidades, acaba sofrendo uma mutação nacionalizadora. (Idem).

⁹ A **Marcha para o Oeste** consistia num programa estado-novista que buscava o avanço capitalista para o interior do país, consolidando os planos político-econômicos de Getúlio Vargas e Pedro Ludovico. Tal processo deixou uma herança agrária e urbana que permeia todo o processo sócio-cultural da capital e fundamentou a criação de símbolos capazes de traduzir sua heterogeneidade e, com a criação da nova capital, a representação de uma face mais dinâmica de sua existência: a modernidade (COSTA, 2007, p. 29).

E é isso o que se observa através do relato da história de Goiás. A partir da exploração do sertão, observou-se a sua transformação numa região que englobaria o desenvolvimento típico de ocupação social do espaço (o que em curto prazo, como se viu, originaria os povoados e, conseqüentemente, as cidades) constituindo a autenticidade das terras de dentro. A partir disso, a atividade pastoril surgiria como uma identidade de Goiás. Associada à agricultura e igualmente como ocupação secundária à mineração, a pecuária iria se tornar uma opção preferencial para os goianos. (RIBEIRO, 2001, p. 27).

A exploração do ouro goiano e seu reflexo no comportamento da pecuária registraram três momentos distintos durante o Império: o apogeu das minas, de 1725 a 1753, quando a pecuária era usada apenas para matar a fome; a crise na mineração, de 1753 a 1777, época em que a pecuária passou a ser um instrumento para diminuir as calamidades e a decadência do ciclo aurífero e de 1788 a 1822, fase na qual a pecuária finalmente descobriu seu poder econômico (OLIVEIRA, 2005, p.16). Desta fase em diante, Goiás perdeu a sua importância econômica diante de Portugal, o que fez com que a desgraça sócio-econômica se abatesse sobre o Estado. Entretanto, anos depois, a sociedade goiana se ruralizaria em busca de duas vertentes econômicas: a pecuária e a agricultura, não apenas como subsistência, mas como atividades de cunho econômico. “Os homens de negócio daquele tempo haviam acabado de descobrir que a pecuária podia dar lucro”. (GALLI, 2005, p. 24-25).

No período considerado como o apogeu do ouro, a cultura da pecuária foi muito controlada pelos representantes da coroa portuguesa que entendiam esse segmento econômico como um forte concorrente à exploração mineral por indicar a diminuição dos impostos. Após a posse de Dom Marcos de Noronha foi criada, em 8 de novembro de 1749, a capitania de Goiás, desmembrando-a da jurisdição paulistana. A partir daí, foram enviados decretos aos superintendentes das minas de Goiás, proibindo e punindo com rigor a entrada, em terras goianas, de pessoas, gêneros alimentícios e gado, por outros caminhos que não fosse aquele que saía de São Paulo, controlado por vários registros.

Paralelamente à mineração, e subsidiária a ela, instala-se em Goiás uma economia de bases rurais e agrícolas. Com a crise da mineração, a dinâmica dessa economia agrária parece se perpetuar em cada cidade, em cada fazenda, em cada pessoa. A economia mundial ditava seu ritmo para o país, mas eram muitas as dificuldades e adversidades que faziam a surdez goiana. O mundo parecia tornar-se cada vez mais distante de Goiás, cuja configuração tornou-se parte do sertão, da aventura e do outro. O outro é aquele que não se identifica, o inédito, o singular, o específico (RIBEIRO, 2001, p. 27).

É consenso entre os historiadores mencionados, que durante a crise do ouro foi dada maior liberdade à atividade pastoril. Isso aconteceu no governo de José de Almeida de Vasconcelos de Soveral e Carvalho (de 26 de julho de 1772 a 17 de maio de 1778), considerado por todos os cronistas da história goiana como um dos mais cultos e hábeis administradores da fase colonial.

Americano do Brasil, conceituado cronista, também jornalista, médico e farmacêutico, comenta em seu livro *Súmula da História de Goiás*, a atuação de José de Almeida ante as intempéries climáticas enfrentadas em seu governo:

Os primeiros anos da administração de D. José de Almeida foram cercados de tristes prenúncios: as chuvas que deixaram de cair por três anos. As pastagens ficaram completamente estéreis. As matas sofreram os efeitos da canícula. Os rebanhos foram dizimados pelo flagelo. Os ribeiros menos caudalosos tiveram seu curso interrompido. A população sob o peso da fome. E, para cúmulo das misérias, os açambarcadores vendiam a peso de ouro, gêneros alimentícios.

Essa situação não intimidou o capitão-general, que mandou adquirir dentro da capitania os víveres necessários para o consumo, declarou guerra aos exploradores da população e estabeleceu postos para vendagem de gêneros alimentícios. Foram salutare suas atitudes.

À memorável seca seguiram-se chuvas torrenciais que inundaram o vasto território da capitania. Então foi o reverso: os rios alagaram, as pontes foram levadas pelas enchentes e a terra ficou fertilizada para pingues colheitas (1982, p. 22).

Além dessas ações, vale mencionar outros feitos nos quais ficaram evidente o esforço de D. José de Almeida, como a reconstrução de Vila Boa, seriamente afetada pela enchente de 1776, além da edificação de outras obras de interesse público. Ele conseguiu manter muito boa relação com as nações indígenas, garantindo a paz que até então não se vira em Goiás. Também foi capaz de zerar o déficit acumulado de administrações anteriores, pagando todas as dívidas da província.

Ao término do ciclo do ouro, em 1860, segundo Aragão, esse não foi substituído pelo café, mas pelo couro.

Passado o ouro, planta-se o boi, de rentabilidade quase residual, nas condições de criação extensiva e pouco controle zootécnico e sanitário, mas valor seguro já que, em muitos casos, moeda de troca e símbolo de prestígio que se aferia diretamente do número de cabeças da manada, e da extensão da terra (1988, p.12).

O gado então se espalhou pelas campinas goiana, encontrando nelas o habitat propício à sua disseminação. “Plantar o boi” foi o alvo das investidas governamentais para promover o desenvolvimento da economia goiana. Com o propósito de tirar a província da crise, a pecuária foi buscada como primeira alternativa, seguida também da agricultura. A pecuária exigia, a princípio, pouca mão-de-obra, pois o gado se transportava e o campo era vasto para a

alimentação. Essa atividade foi bem sucedida e acabou por se transformar na base da economia goiana. Reiterando algumas informações prestadas anteriormente, houve, nesta época, grande migração de pecuaristas que partiram de São Paulo para Goiás, em busca de melhores terras para o gado, pois era já sabido que a vegetação do Cerrado, típica das terras goianas, apresentava água em abundância em seu subsolo.

A região norte da Capitania de Goiás antecedeu a exploração pecuária em detrimento da sul. Algumas premissas justificam tal acontecimento em decorrência de as terras daquela não serem boas para o plantio. Vale chamar a atenção para o fato de que, naquela época, não havia os atuais recursos de correção e fertilização do solo. Portanto, a opção final era a pecuária. A região sul goiana, dadas as qualidades de sua terra, trilhou o caminho inverso da região norte: teve como opção principal a agricultura.

Maria Augusta de Sant'Anna Moraes menciona em seu artigo publicado na *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás*, no ano de 1977, que “As primeiras exportações consideráveis de gado vacum de Goiás datam do governo de Lino de Moraes (1827-1831)”.

Joaquim Alves de Oliveira, considerado o fazendeiro mais rico da província de Goyaz nas primeiras décadas do século XIX, quis também fazer parte da história cultural goiana. Foi ele que, em 1829, adquiriu uma tipografia no Rio de Janeiro, para fazê-la funcionar em Meia-Ponte, editando o jornal *Matutina Meiapontense* (de cinco de março de 1830 a 24 de maio de 1834), o que o fez ser considerado “o pai biológico da indústria gráfica e imprensa goianas” (GALLI, 2005, p. 29). Foi ele, também, o primeiro produtor agropecuário da história goiana a investir na cultura.

Por três vezes, em 1830, 1863 e 1918, num empenho de materialização da ideia de mudança da capital do Estado de Goiás, governantes da Província buscaram enfatizar a necessidade da construção da nova capital, justificando ser essa iniciativa fundamental para que o estado tivesse uma capital mais acessível e com melhores condições de salubridade que o centro colonial de Vila Boa de Goiaz, então capital do estado. E mesmo diante dessa preocupação, a pecuária se estabelecia cada vez mais em Goiás, organizando-se para se tornar mais valorizada por todo o Brasil (SOUZA, 1994, p. 8).

Em 1862, com o abandono da mineração, foi realizada no Arraial do Senhor do Bonfim (atual Silvânia), a primeira feira pecuária do sul da província. Foi esse arraial um dos que melhor se adaptou à atividade agropastoril.

Com o desenvolvimento natural da pecuária na terra dos goyazes, os trilhos logo chegaram ao cerrado goiano, primeiramente na cidade de Anhanguera (em 28 de julho de

1911), ocasionando mudanças radicais e acelerando o escoamento do plantel bovino. A partir daí, personagens históricos goianos, os tropeiros, carreiros e peões boiadeiros passaram a ser dizimados pelo progresso representado pelos trens e, posteriormente, pelos carros e caminhões.

Em Catalão, o trabalho da construção da Estrada de Ferro Goiás já havia tocado os barrancos do Paranaíba e já se anunciava que não tardaria a chegar a ponte de aço que seria assentada no rio, unindo as terras mineira e goiana, simbolizando o desenvolvimento (CHAUD, 2000, p. 153).

O fenômeno pecuário repetia-se pelas cidades do sudoeste, como Ipameri e Pires do Rio onde surgiam, com abundância, as fábricas de manteiga e a produção de charque.

Na década de 1930, século XX, embora houvesse há muito a sugestão de mudança da capital do Estado de Goiás, dada pelo Governador Pinheiro Chagas, somente no mês de novembro do mesmo ano, com a posse do Interventor Federal Pedro Ludovico Teixeira, e com a aprovação de Getúlio Vargas, a nova capital passou a ser imaginada como uma cidade inteiramente construída a partir de um planejamento técnico.

A filiação histórica da proposta combinava com as avaliações da situação de infraestrutura urbana da antiga cidade – abastecimento de água, iluminação pública e rede de esgotos – e dos inúmeros registros de doenças que faziam o Interventor chamar a “decadente Vila Boa” de Necrópole em relatório ao Presidente Vargas. (...) Não havia iniciativa governamental que a tornasse digna de ser capital de um estado com ambições no cenário nacional (SOUZA, 1994, p. 8-9).

Segundo Pimenta Netto (1969 apud Souza, 1994, p. 10), o *ciclo da mudança* (grifo da autora) da capital tem seu início em 20 de dezembro de 1932, com o Decreto nº 2737. Entretanto, deve-se considerar que o início da construção da nova capital deu-se em 18 de maio de 1933, através do Decreto nº 3359, que determinava o local da construção, conforme o parecer da comissão técnica. Em 27 de maio ocorreu a roçagem do terreno e a celebração da primeira missa. Em 6 de julho, com base no Decreto nº 3547, o urbanista Atílio Correa Lima foi encarregado do projeto da futura capital. E apenas em 24 de outubro de 1933, ocorreu o “Lançamento da Pedra Fundamental – dia escolhido em memória da revolução – com o estouro de foguetes, o som das bandas, as representações dos municípios, autoridades e muitos discursos. ‘*Nascia a cidade*’”. (Idem).

E em meio a tantas datas, somente no ano de 1935, ocorreria a mudança provisória da capital. Em 4 de dezembro, o governador deixou sigilosamente a cidade de Goiás, ocasião em que teria pronunciado as seguintes palavras: “Amo esta terra que é minha, mas há um imperativo mais alto a que é forçoso obedecer”. A transferência completa só ocorreu depois

de várias agendas frustradas. Em 1936, enfrentando uma batalha política para que se consumasse a mudança definitiva da capital, e diante dos quase seis mil habitantes da cidade que nascia Ludovico teria proferido em tom desafiador, as seguintes palavras: “Quereis a capital aqui? Pois bem: com a lei ou sem a lei, pela força do direito ou pelo direito da força, tê-la-eis aqui muito em breve”. (CHAUL, 1997, p. 218). Mas, só em 23 de março de 1937, o Decreto nº 1816 determinou a mudança definitiva da capital do Estado de Goiás para Goiânia.

Candice Vidal e Souza (1994, p. 11) menciona que o procedimento de escolha do nome da nova cidade deveria ocorrer através de um concurso realizado pelo periódico “O Social” intitulado “Como se deve chamar a Nova Capital?”, lançado em 5 de outubro de 1933. O resultado da apuração saiu em 16 de novembro do mesmo ano, com as seguintes sugestões: Petrônia (cidade de Pedro) – 105 votos; Anhanguera (26 votos); Heliópolis (16 votos); Crisópolis (13 votos) e Tupirama (10 votos).

Surpreendentemente, a nomeação oficial da capital não seguiu critérios democráticos, sendo escolhida a sugestão de GOIÂNIA (que significa Nova Goiaz, prolongamento da histórica Vila Boa), publicada em 10.10.33 e enviada de Goiaz por Caramuru Silva do Brasil e que obteve o voto solitário da leitora Zanira Rios, professora estadual, em 16.10.38. O Decreto nº 327 de 2 de agosto de 1935, cria o município e a comarca da nova cidade, dando-lhe o nome de Goiânia”(Idem).

Explanando melhor a escolha do nome da nova capital, Wolney Unes, em sua obra *Identidade art déco de Goiânia* (2001), elucida que o nome **Goiânia** foi, na verdade, sugerido pelo Professor Alfredo de Castro, este que usou naquela ocasião o pseudônimo de Caramuru Silva do Brasil, embora nunca o tivesse declarado durante o tempo em que viveu. Somente após a sua morte, em 31 de outubro de 1971, foi divulgada a sua autoria. Para o Professor Castro, esse nome representava:

o sabor histórico, a cor local, o significado regional [...] esta palavra curta, sonora, que reflete com serenidade a idéia de nossa origem [...] solução de continuidade histórica [...] prolongamento da histórica Vila Boa (CASTRO, 1933 apud UNES, 2001, p. 72-73).

Unes explica, ainda, que o nome Goiânia é constituído pela adição do sufixo coletivo latino *ania*, terminação tradicional na denominação a povos conhecidos, instituída pelos romanos, ao nome **Goiás**, que era a designação de uma tribo indígena nativa da região.

Alguns anos depois, em 5 de julho de 1942, o Interventor Pedro Ludovico Teixeira promoveu o “Batismo Cultural” de Goiânia com fartas inaugurações de obras, com o registro de várias festividades e uma multiplicidade de atividades de “ordem nacional” (grifo da

autora) transcorridas de 1º a 11 de julho , tendo sido o ápice das comemorações o dia 5. Toda a programação contou com a presença de intelectuais conhecidos mundialmente, como o poeta chileno Pablo Neruda, que ganharia, algum tempo depois, o Prêmio Nobel de Literatura, e de personalidades políticas da época. (Souza, 1994, p.11).

Dirijo-me ao Brasil, ao ensejo da passagem do maior acontecimento já registrado no meu Estado. Inaugura-se hoje a jovem Goiânia, Capital de Goiaz (sic). Ao entregar à comunhão nacional a cidade cuja construção foi parte principal do meu programa de governo, despido de espírito regionalista, ergo o meu olhar para a pátria comum, antevendo o seu futuro esplendoroso. [...] A Ele, Brasil, entrego um grande ideal que se tornou uma grande realidade – GOIÂNIA¹⁰ (COSTA, 2007, p. 16).

Neste histórico mês de julho, a comissão oficial que organizava os eventos e as obras que seriam inauguradas acertou com a diretoria da então SGP, a inclusão no rol de inaugurações, da 1ª Exposição Agropecuária de Goiânia.

Mesmo que o Cine Teatro Goiânia fosse inaugurado ostentando uma fina arquitetura *art déco* e o Parque de Exposição fosse rusticamente cercado de arame farpado, poeirento e seus poucos currais cobertos com folhas de babaçu, apesar de todo o desconforto, centenas de pessoas prestigiaram a mostra de zebuínos da raça GIR, que funcionou de 2 a 8 de julho de 1942 (GALLI, 2005, p. 55).

É interessante destacar que uma personalidade marcante no cenário histórico goiano, bem como na pecuária da primeira metade do século XX foi Altamiro de Moura Pacheco, que se mudou para Goiânia em 1936, durante o período de concepção da cidade, residindo no futuro bairro de Campinas, instalando, ali, em 1938, o Instituto Médico Cirúrgico de Goiânia, que abrigou o primeiro corpo médico da futura capital. Altamiro de Moura Pacheco foi, ainda, um dos principais idealizadores da Sociedade Goiana de Pecuária (SGP) e o primeiro presidente dessa entidade cujo nome acoplaria, algum tempo depois, também os agricultores, ocasião em que foi alterado para Sociedade Goiana de Pecuária e Agricultura (SGPA). Fundada em 19 de maio de 1941, a SGPA é considerada a divisora de águas por ter mudado para sempre os rumos da pecuária goiana.

Com o passar dos anos, houve a natural nacionalização e a conseqüente internacionalização da Exposição Agropecuária de Goiás. Com seus rodeios, leilões, exposição de implementos para o agronegócio e ricas atrações musicais, estas em sua maioria do gênero sertanejo (responsáveis pelo registro de público cada vez mais expressivo), a Exposição Agropecuária de Goiás - chamada carinhosamente pela população de “Pecuária”-

¹⁰ Fragmento do texto Mensagem ao Brasil, de autoria de Pedro Ludovico Teixeira, extraído da *Revista Oeste*, Ano I, Nº 1, página 23, de 5 de julho de 1942.

organizada pela SGPA, é um evento de grande relevância para os rumos da economia, além de ser vista também como uma manifestação singular da identidade e do imaginário do povo goiano. Neste ano, 2010, realiza-se a 65ª edição desse evento que tem sido considerado de muito sucesso por reunir pessoas de diferentes naturalidades, mas, sobretudo, pessoas ligadas aos costumes, hábitos, valores e imaginário goiano.

Enfim, embora o desenvolvimento agropecuário de Goiás seja hoje uma realidade, deve-se considerar que ele só aconteceu porque muitos sujeitos destemidos e determinados se dispuseram a atravessar o sertão goiano carregando o gado e transformando esse sertão numa região promissora, façanha conseguida principalmente em consequência das atividades pastoris. Sobre a importância desses personagens seculares da história goiana, os **tropeiros, carreiros e peões boiadeiros**, serão desenvolvidas as ideias a seguir.

3.2- TROPEIROS, CARREIROS E PEÕES BOIADEIROS

Na antiga estrada dos goyazes, os carreiros, tropeiros e peões boiadeiros bordavam os roçados da então capitania, província e, por último, Estado, transportando riquezas e novidades das terras de longe. Eis que chegam os trilhos e, com eles, o fim lúdico e folclórico de uma era em que o ranger das rodas dos carros de bois, a fila indiana dos tropeiros e o berrante que regia sonoramente o compasso das boiadas foram dizimados pelo progresso motriz dos trens e, posteriormente, como já se disse, pelos carros e caminhões.

O poeta Geraldo Coelho Vaz, filho de um peão de boiadeiro, viu assim o triste fim de época:

Vai tropeiro, vai.
Lembranças e saudades de longes épocas.
Resta o silêncio no silêncio da vida que sangra e não canta.
—Poeira que não volta mais!

Mas, quem seriam esses sujeitos, cuja atuação foi tão significativa no processo de urbanização do sertão de Goiás? Esclarecer-se-á, a partir de agora, as ações desses trabalhadores, fazendo menção, inclusive, aos trabalhadores rurais que não podem ser esquecidos, dada sua importância nesse processo. Iniciar-se-á pelo lavrador, o “caipira”, cujas características foram amplamente abordadas no item 2.2.1, do Segundo Capítulo. Entretanto, apenas para reforçar algumas de suas atividades e compará-las às dos sertanejos, esse trabalhador rural será novamente alvo de enfoque especial.

O caipira, como já se sabe, é um ser estigmatizado pela própria semântica do termo. No Nordeste, esse tipo regional do campo tornou-se conhecido como roceiro, vaqueiro ou sitiante e a **Vaquejada** é considerada o seu principal divertimento. Já no Centro-Sul, mais propenso à agricultura que à pecuária, ficou conhecido como caipira, roceiro ou peão, cuja principal festividade é o **Rodeio**. Este sujeito teve papel fundamental na formação e desenvolvimento da agricultura goiana. Aliás, é de sua responsabilidade o zelo com a produção agrícola de forma geral. A ele é atribuído o trabalho com a terra, os cuidados com a lavoura, com a cultura, ou seja, cabe a ele executar o conjunto de operações que transformam o solo natural para a produção de alimentos necessários à subsistência humana.

Com referência a Goyaz [...] o lavrador, o “caipira”, o “queijeiro”, etc., como é geralmente conhecido, apresenta de facto, muitas vezes, os estigmas phisonomicos de depressão orgânica, oriundos da papeira, a malária e outras.

O contacto da terra, a visinhança de rios e ribeirões tornados paludosos nas cheias com o apodrecimento de folhas que as enxurradas acarretam e depositam em seu leito, a moradia estêada alli ao pé das mattas – são os principaes factores de “meio” com que lucha a forte organização do typo geral do “caipira”, o homem da lavoura naquelles fundões.

A par do typo isolado do “caipira”, vivendo de poucos recursos da lavoura, existem as fazendas de plantação, largas culturas, na visinhança das villas e cidades, trabalhadas pelos próprios fazendeiros, filhos, camaradas ou aggregados, o que dá, de passagem, nascença ao citado prolóquio de que, no interior, “família grande é riqueza”... Mostram, de resto, uma escala superior de prosperidade e fartura; e embora não sejam, algumas vezes, de todo boas as condições sanitárias do meio, dado o contacto diario das ditas terras de lavoura, que quasi sempre, como dissemos, só apresentam maior somma de opulencia vegetal e inorgânica junto aos ribeirões ensombrados, vivem comtudo em relativo bem estar, nada ficando a dever aos moradores das tão gabadas plagas littoraneas.

A todos esse, são nas cidades do interior designados genericamente pelo nome de “roceiros”. Quem quizer estudar-lhes o meio de vida, fará literatura da roça, porém não “sertaneja”, já que entramos em especializações (sic) (RAMOS, out.1918, p. 36).

Após a conceituação e pertinências do roceiro ou agricultor, inclusive atribuídas segundo a ótica de Hugo de Carvalho Ramos, serão mencionados os conceitos e competências dos tropeiros, carreiros e peões de boiadeiros, para posterior analogia entre as suas funções.

Os tropeiros eram negociantes de animais ou donos de tropas cargueiras. Entenda-se por tropa a caravana ou comboio de bestas de carga. O tropeiro chefiava os lotes de cargueiros, “preservando conscienciosamente as mercadorias de sua guarda das inclemências do tempo”. (CHAVES, 1943 apud ORTÊNCIO, 2009, p. 750). E os cargueiros eram os responsáveis por guiar as bestas de carga, estas que transportavam mantimentos e objetos de cozinha fornecidos pelo dono da tropa.

O carreiro era o condutor do carro de bois, que consistia no meio de transporte utilizado no sertão e executante de uma importante função nas fazendas, a de trazer arroz ou

feijão das roças e baldear mercadorias diversas como arame, sal, etc. José Mauro de Vasconcelos rememora a importância do carro de bois, gravada em sua lembrança: “Carro de bois! Era isso. O retrato do sertão. A imagem viva de todas as estradas empoeiradas, silenciosas e longas. O mistério das distâncias perdidas”. (VASCONCELOS, 1965 apud ORTÊNCIO, 2009, p. 177).

Segundo Edmundo Abreu, o transporte feito pelo carreiro não se diferenciava muito daquele feito pelo tropeiro, a não ser pela carga mais pesada que, por suas condições, não poderia ir sobre o lombo do burro, como o sal, querosene, farinha de trigo, arame farpado e outras mercadorias. A marcha diária do carreiro, também, não poderia ir além de três léguas. O carreiro, ao contrário do tropeiro, não procurava rancho para o pernoite. Acampava à beira córrego, cozinhando ao relento e dormindo debaixo do carro.

A boiada era levada para o encosto, onde pernoitava. A água para serventia da cozinha e para beber era conduzida num carote ou bolsa de sola com gargalho fechado com rolha de buriti.

Sem usar nada que o protegesse da chuva, e sempre descalço, o carreiro goiano era, sem nenhum favor, juntamente com o tropeiro, o gigante do transporte neste Goiás sertão. O carro de bois empregado nestas longas viagens era feito de madeira especial, bálsamo; as rodas, chapeadas com lâminas de ferro, traziam sobre elas cravos pontiagudos para firmeza do veículo no terreno. Cem arrobas, 1 mil e 500 quilos era a lotação normal de um carro de boi que, pelo som estridente que emitia, som ao qual o humilde carreiro chamava de cantiga ou “cantar”, permitia que se soubesse da aproximação de um carro ou carreiro. Dono ou condutor, este se sentia cada vez mais orgulhoso quando seu carro cantava mais alto e afinado. (ABREU, 1978 apud ORTÊNCIO, 2009, p. 178).

É importante que se destaque também a figura do Comissário, este que, na divisão de categoria dos peões de boiadeiros está no topo da cadeia produtiva. Ele era o detentor da tropa, o proprietário dos burros, mulas, égua-madrinha, carroça e das tralhas necessárias para empreender as viagens. Contratado, ainda que verbalmente, como o responsável pelo transporte seguro da boiada - da apanha na origem, até a entrega no destino, este Comissário, no acordo com o fazendeiro interessado, combinava valores do número de marchas da empreita, trajetos e prazos em que o gado deveria chegar a locais pré-determinados. “O contrato com o fazendeiro era feito normalmente por preço fixo, baseado no número de marchas, que era o número de dias esperado para concluir a viagem. (MONTEIRO, 2010, p. 31-37).

E para concluir a conceituação e atribuições dos trabalhadores do sertão de Goiás, deve-se mencionar a figura do peão, tido como qualquer trabalhador braçal de fazenda, comumente o que lida com o gado; daí a denominação de peão de boiadeiro, um tipo de trabalhador menos categorizado, ao qual cabe a lida no trato geral dos animais. (GOMES, 1969 apud ORTÊNCIO, 2009, p. 567).

Esses três últimos tipos referem-se à classe dos sertanejos.

Num terreno neutro, em uma feira pública, por exemplo, pode-se discernir de primeiro golpe, pelo traje e modo de falar, um roceiro do sertanejo. O primeiro constitui o elemento sedentário, preso ao solo, cujo horizonte visual não vae além do alqueire de terra que lavra; o último, se não viajado, tem ao menos, pelo accidentado da vida, um campo de actividade a abranger largas extensões, desde o pastoreio das manadas num âmbito de varias léguas ao redor das fazendas, sem cercas ou outros limites que a vastidão do deserto, até as burradas que leva a vender a Matto-Grosso e mais além...

É esse o elemento que se pode chamar genuinamente sertanejo, ou fluctuante do typo do sertanejo: os tropeiros, carreiros e boiadeiros. Cada qual com seu modo característico, constituem em Goyaz o factor econômico do *transporte* à actividade commercial daquela terra (RAMOS, out. 1918, p. 36-37).

Em relação aos sujeitos caipira e sertanejo, consideradas as peculiaridades de cada um há, sob o ponto de vista de alguns historiadores, a visão de um estereótipo que desqualifica o caipira em detrimento do sertanejo, ou seja, atribui a este um valor muito maior do que àquele. Pimentel, numa passagem de seu livro *O chão é o limite*, faz uma reflexão sobre esse estereótipo, posicionando-se da seguinte forma:

[...] pressões de natureza ideológica que, principalmente a partir da década de 1950, vêm ocorrendo com o objetivo de construir uma nova ideia de ruralidade afastada da noção de atraso. Essas pressões retiram sua eficácia de um artilheiro rebaixador, por intermédio do qual se procura valorizar o sertanejo pela desqualificação do caipira ou valorizar o sertão pela desqualificação da cidade.

Num e noutro caso, o sertão e o sertanejo surgem como espaço e sujeito dotados de um grau de completude que seus opostos não possuem. No entanto, os procedimentos usados para construir a oposição não são idênticos. No primeiro caso, a desqualificação leva à completa invisibilidade do caipira e de seu mundo. No nível das representações simbólicas adotadas tanto na música sertaneja quanto nas festas do peão de boiadeiro, o caipira é um personagem completamente ausente. Em seu lugar surgem peões, vaqueiros, *cowboys*, ginetes, capatazes, sinoeiros, culatreiros, fazendeiros, marchants, juizes de rodeio etc. Nesse contexto, a invisibilidade do caipira amplia-se, cristalizando-se na agricultura em geral, fazendo com que a oposição alcance um nível mais elevado que é o da pecuária *versus* agricultura. Assim, por si, a agricultura se reveste de valores negativos sempre que comparada à criação pastoril. E sempre que surge positivamente valorada, ela nada mais é do que um apêndice das riquezas do pecuarista. Nesse sentido, a agricultura em geral só adquire importância na medida em que acrescenta riqueza à fortuna do proprietário de fazendas de gado e de muitas pastagens. Como apêndice, ela se constitui em algo que, substancialmente, não faz falta, não é indispensável (1997, p. 27-28).

A partir da análise dos argumentos apresentados por Pimentel, é oportuno que se

teçam considerações acerca do que por ele foi exposto. E para que não se incorra no erro de “prestigiar” esta ou aquela atividade econômica, melhor que se reporte ao período da formação do Estado de Goiás, quando este se viu dividido em algumas regiões propensas ao desenvolvimento da agricultura, enquanto outras se desenvolveram com bases exclusivas na pecuária. E é importante que se conscientize de que isso ocorreu naturalmente, por questões ligadas ao clima, ao solo, dentre outras, sem desmerecer esta ou aquela região, haja vista a necessidade premente do incremento tanto da agricultura quanto da pecuária para que Goiás ocupasse o lugar de destaque que hoje ostenta na economia agropecuária.

Quintela, em seu artigo *Os sucessos urbanos da colonização agrária em Goiás* (2009, p. 52), menciona que quando aconteceu a criação de Brasília, houve a grande preocupação de que nenhuma alteração fosse verificada na estrutura agrária em Goiás, o que quer dizer que “o maior projeto urbanístico e arquitetônico, e presumivelmente, civilizacional, efetivado no Brasil na década de 1950 teve lugar em um Estado de economia fundamentalmente agropecuária sem, de forma deliberada, ter visado afetar as relações no campo”.

Dessas ideias pode-se inferir que sempre houve certo cuidado em relação à preservação das condições de desenvolvimento de Goiás no que concerne à sua principal área econômica, a agropecuária. E, na verdade, embora haja a reserva de espaços distintos e um trabalho de valorização tanto da agricultura quanto da pecuária, não se pode negar que, por questões relacionadas ao próprio processo civilizatório da região, mas sem nenhuma intenção de desqualificar qualquer área de trabalho, aqui se formaram grandes fazendas de criação de gado o que fez com que, de fato, a agricultura de subsistência, com o cultivo de milho, mandioca, abóbora, feijão e arroz, através de técnicas primitivas, sempre se constituísse em atividade complementar à pecuária e ao extrativismo. No entanto, ultimamente, o crescimento populacional que vem caracterizando a região, bem como a melhoria das vias de comunicação e o mercado consumidor sempre expressivo do Sudeste fez explodir o desenvolvimento da agricultura comercial. Enfim, entende-se que o próprio processo civilizatório determinou a edificação de uma economia que apresentasse maior solidez a partir do mercado pecuário sem nunca deixar de subsidiar a agricultura.

Ampliando a abordagem sobre os tipos sertanejos, ressalta-se que Catalão era o município alvo principal dos tropeiros, carreiros e boiadeiros de todo o estado e de várias partes do Brasil, uma vez que essa rota Sul era a dominante no escoamento da produção goiana.

Considerado o município mais populoso do Estado em princípios de 1920, devido ao progresso trazido pela antiga Estrada de Ferro Goiás, Catalão tornou-se um pólo de investimentos comerciais, aliado ao embarque de milhares de cabeças de gado. Um pouco antes do advento da implantação no município de empresas mineradoras, fato que acintosamente contribuiu para a economia local, a escritora catalana Maria das Dores Campos, retrata no seu livro, *Catalão: Estudo Histórico e Geográfico*, a seguinte passagem:

A pecuária sustenta a maior fonte de riqueza. Temos no município grandes fazendas de criação de gado das raças gir, nelore, guzerat e indu-brasil, com o número aproximadamente de 170.000 cabeças de bovinos em 1973. Os grandes criadores fazem negócios com as cidades de Minas Gerais e São Paulo, principalmente Barretos, Araçatuba, Uberaba e Curvelo, existindo fazendas bem cuidadas e aparelhadas para criação e engorda de gado, com extensas e fartas invernações, onde se plantam capim especial (REVISTA HISTÓRIA EM GOIÁS nº 8).

Com a chegada da estrada de ferro, à medida que ela ia redesenhando a paisagem do cerrado goiano, o fenômeno pecuário repetia-se pelas cidades do Sudeste, como Ipameri e Pires do Rio, acelerando, em particular, a exclusão comercial dos carreiros, principalmente devido ao grande número de leis editadas (municipais e estaduais), proibindo a circulação dos carros, cujos cravos das rodas provocavam perfurações em vias públicas e mesmo nas rodovias.

Wilson Cavalcanti Nogueira, no seu livro *Mestre Carreiro*, afirma:

Escorados em longa tradição de serviços relevantes prestados à economia goiana, e à integração efetiva de Goiás no território pátrio, e na inexistência de uma pronta alternativa de transportes que possibilitasse a substituição deles, os carros (de boi) ainda haveriam de resistir. Em teimar. Levando de vencida tudo que se fazia. Reduziram paulatinamente a frequência de suas viagens. Ficariam acuados num espaço cada vez mais reduzido para trabalhar (Ibid).

Ainda sobre a importância dos carreiros, o escritor goiano de Itaberaí, Zoroastro Artiaga, que no ano de 1918 residiu ao lado dos trilhos, na cidade de Catalão, testemunhou e registrou no seu livro *História de Goiás*, a seguinte passagem: “Outra vítima no drama dos transportes no sertão foi o carreiro, que para levar ao Rio de Janeiro uma tonelada de produto da região e trazer de lá 60 sacos de sal de 30 quilos, gastava 18 meses, cortando rumos por onde não havia estradas”.

Glicério Coelho, nascido em 1897, na cidade mineira de Delfinópolis, começou rapazola o ofício de peão de boiadeiro. Nos anos 20, 30 e 40 do século passado, morando em várias cidades localizadas às margens do leito da ferrovia goiana, até firmar residência na adolescente Goiânia, foi, no sudeste goiano, um dos mais importantes peões de boiadeiro.

Lúcido, ao completar 97 anos de vida, em 1994, registrou em livro a sua experiência na “lida” bovina ao publicar *Memórias de um Peão Boiadeiro*. De seus escritos, merece destaque um trecho de *Condução de uma Boiada*:

Comecei como peão ganhando quatro mil réis, logo passei a contador de gado pela experiência que adquiri na ponte do Surubim. Fui um peão que pouco parava, sempre viajando, logo pude possuir uma parrelha de animais, um burro bom e uma boa mula, esta um pouco perigosa, estranhava o peão, mas logo acostumou comigo. Chegando a Goiás notei grande diferença e o trabalho com a boiada mudou bastante. Era um verdadeiro sertão. Poucos pastos fechados, o gado pousava, às vezes, no encosto, marchas grandes de seis léguas, outras pequenas, aproveitando o local do pouso, outras vezes precisava pousar entre cabeceiras, ficar rondando o gado, sem abrigo. Campos abertos sem cercas, as arribadas eram difíceis de serem encontradas. Nos rios não havia pontes, a travessia de gado era a nado e com grande dificuldade. Alguns pastos eram bem organizados com bons canoeiros, bons currais, cujos proprietários tornavam-se grandes amigos dos boiadeiros. O Porto do Cavalheiro no Rio Corumbá, no município de Orizona (hoje quase extinto para boiadas), foi propriedade do Sr. Antônio Faustino por muito tempo, depois passou para Antônio Jerônimo. Nesse porto passei boiada por muitas vezes, era minha rota para Ipameri e Catalão, havia recursos para os boiadeiros, bons pastos para as boiadas, boa acomodação. É um serviço trabalhoso, mas o peão gosta de dificuldades para depois poder contar suas proezas.

Outra diferença que encontrei foi com relação ao gado que era mais bravio, criado na larga. Comecei aqui como capataz, sob o peso da responsabilidade, buscando boiadas para a charqueada, comandando os peões, controlando a tropa, realizando despesas. Imaginem a responsabilidade de um capataz conduzindo boiada de oitocentas a mil cabeças durante muitos dias, pastos inseguros, grandes marchas, atravessando rios, é uma responsabilidade maior que a de um bancário, transportando riquezas e novidades das terras de longe.

O peão dorme sossegado até o amanhecer, enquanto o capataz está preocupado com sua obrigação. Porém, de tudo nesta vida se tira proveito e muito se aprende, principalmente os que viajam (Ibid).

Outra passagem que bem retrata a odisséia dos tempos das boiadas, em particular a sua parte organizacional, é a passagem *A Comitiva*:

Vou esclarecer agora o que é uma comitiva de boiadeiro, pois muita gente, principalmente o jovem, não sabe o que seja. A comitiva é constituída do cargueiro para conduzir os cereais, feijão, arroz, farinha, toucinho, carne e a tralha da cozinha, bem como os sacos de roupas e de cama dos peões, esses sacos são chamados de “pianos” (não sei a origem do nome). Todos esses objetos são colocados em bruacas, que são malas feitas de couro de gado de fabricação rústica, formadas de caixotes ou grades de madeiras cobertas com couro, algumas feitas com capricho, outras nem tanto, dependendo do gosto do dono, a comitiva é a casa ambulante dos peões. O cargueiro é composto da cangalha, com dois alções tipo forquilha colocada no lombo do burro, nela são instaladas as bruacas, por cima vão os sacos de roupa, trempe que serve de fogão e as ferramentas de ferrar animais com algumas ferraduras sobressalentes, essa carga colocada em cima das bruacas é chamada “dobros”. Feito o carregamento cobre-se tudo com um couro de gado para agasalho e proteção da chuva ou poeira, chamado ligário, o qual é apertado com um cinto largo também de couro com um gancho de ferro numa das extremidades, na outra, uma correia forte, torcida, presa a um pedaço de madeira roliça com cinqüenta centímetros de comprimento, chamado cambito, para prender a carga. A cinta de couro chama-se sobrecarga. Na frente da cangalha vai o peitoral, colocado na parte dianteira do burro, enquanto na parte de trás vai a retranca que é feita de sola macia e colocada no traseiro do animal abaixo da cauda. O ligário por ser um couro de rês

nova, macio e sem rugas, serve também de cama aos peões que não usam rede. A arrumação do cargueiro fica por conta do cozinheiro e seu ajudante. Quando se trata de uma boiada grande com muitos peões, são necessários, às vezes, quatro a cinco cargueiros. As comitivas com destino ao sertão em compras de boiada requerem também mais cargueiros. O animal apropriado para a carga é o burro por ser mais forte e do lombo mais firme, bem mais resistente do que o cavalo.

Glicério Coelho faleceu em 1997 na cidade de Goiânia, onde fixou residência desde 1940.

Já os peões de boiadeiros passaram imunes às animosidades geradas pelo exercício da profissão entre os carreiros e os tropeiros. Figuras ímpares no processo comercial e de comunicação, vivido durante séculos de norte a sul nas terras brasileiras, essas duas categorias de trabalhadores tinham suas diferenças bastante acentuadas.

Essas diferenças eram incorporadas quando brigavam por um mesmo espaço físico. Por exemplo, ao disputarem os locais de pouso, que não eram tantos, devido à necessidade das aguadas por perto. Ainda, ao se cruzarem nas estradas estreitas e nas picadas margeadas por vasta vegetação, dando-se a máxima que dois corpos não ocupam o mesmo espaço. Daí, sobrava para os tropeiros terem de sair do leito das picadas, para a passagem dos carreiros, que não possuíam a dinâmica de movimento dos burros e das bestas.

Outra situação de incômodo para ambos, principalmente para os carreiros, era a vantagem que os tropeiros ocupavam nos portos, nas passagens dos rios, onde, via de regra, eles chegavam primeiro, exercendo o direito de passagem.

A condição social não era nada discreta. O tropeiro era mais cosmopolita e tinha melhor condição econômica, geralmente dono de sua carga. Vivia em sua maioria nos núcleos urbanos, cultuando vícios, como jogos, bebidas e mulheres, celebrando a conseqüente fama de fanfarrões. E nestes momentos, a boa música caipira era parte integrante da diversão. Por outro lado, a maioria dos carreiros era moradora da zona rural, inferiores economicamente, possuidores de índole pacífica e desprovida dos arranhões dos vícios. Apesar de tantas diferenças entre carreiros e tropeiros, não se constata na história mercantil goiana do período, nenhum confronto que merecesse destaque especial de registro.

Deve-se destacar que, conforme Monteiro e Unes (2010, p. 23-24) a pecuária bovina, estabelecida no primeiro momento do declínio do ouro (1777), seria a responsável pelo crescimento populacional do Estado e o conseqüente “comércio do boi”, que atingiria níveis consideráveis, capazes de indicar a rota da prosperidade do Estado. O comércio do gado em Goiás transformou-se no setor mais dinâmico da economia do Estado, motivo pelo neste Estado houve grande concentração de profissionais como os peões de boiadeiros.

Na seção seguinte, a proposta é que se proceda a um estudo sobre os marcos da identidade cultural do Estado de Goiás, considerando a necessidade de se conhecerem os traços dessa identidade para melhor assimilação dos fatores que levaram, e ainda levam a população goiana a buscar em sua vertente sertaneja, as reminiscências da formação de sua cultura.

3.3 - A IDENTIDADE CULTURAL DE GOIÁS: PROVÍNCIA E METRÓPOLE

A presente seção reflete a identidade na contemporaneidade, tendo principalmente os estudos de Bauman (2005), Hall (1996; 2006) e Oliveira (1976) como base teórica.

A identidade na forma que é apresentada pelos referidos autores, como processo de construção sempre em mutação, constitui um dos debates da pós-modernidade. A mutabilidade freqüente sofrida pela identidade é, às vezes, vista como uma problemática, pois a visão da sociedade contemporânea não se adaptou ainda à fragmentação, ao separatismo e à racionalidade impressos por essas transformações identitárias.

É importante, a priori, que se tenha a compreensão dos processos de identificação do sujeito pós-moderno para, a partir de então, se pensar a identidade cultural do Estado de Goiás enfocando, inclusive, suas características de Província e de Metrópole, contextualizando tal identidade também na contemporaneidade.

Entretanto, antes que se proceda a uma compreensão de como é apresentada a identidade na contemporaneidade, é fundamental que se perpassasse alguns conceitos de identidade e a recepção desses conceitos, conforme o ponto de vista dos autores mencionados, referenciais teóricos desse estudo.

Falar de “identidade” é, de acordo com Stuart Hall (2006, p. 8), bastante complexo, em vista das várias mudanças estruturais que levaram a uma transformação nas sociedades modernas do final do século XX. Essas mudanças podem ser verificadas nas paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade. A fragmentação das paisagens rompeu e transformou as identidades pessoais que, no passado, eram tidas como fortes referenciais dos indivíduos sociais. Hall assevera, ainda, que “a descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos - perda de um ‘sentido de si’ - constitui uma ‘crise de identidade’ para esses indivíduos”. (Ibidem, p. 9).

A crise de identidade mencionada por Hall é justificada por Roberto Oliveira (1976, p. 34) a partir do fato de que o homem pensa através de categorias engendradas pela vida social,

e não isoladamente. Isso remete à compreensão de que as rupturas sofridas pelos processos identitários tem provocado reflexos de toda ordem no “eu” coletivo ou verdadeiro que se esconde dentro de muitos “eus” que um povo, com uma história e uma ancestralidade partilhadas, mantém em comum. Entretanto, considerando que esse “eu” tem renunciado à coletividade, a estabilidade, fixação, garantia de pertencimento cultural ou “unidade” imutável tornam-se inexistentes. Aí se concentram algumas das principais características da “identidade” segundo Stuart Hall:

As identidades não são nunca unificadas; elas são, na modernidade tardia, cada vez mais fragmentadas e fraturadas; não são nunca singulares, mas multiplamente construídas ao longo de discursos, práticas ou posições que podem se cruzar ou ser antagônicas. As identidades estão sujeitas a uma historicização radical, estando constantemente em processo de mudança e transformação (1996, p. 108).

Os conceitos de identidade estão certamente ligados a processos e práticas que têm desconsiderado ou burlado alguns parâmetros já estabelecidos em muitas populações e culturas. As práticas e métodos de que se fala estão contidos nos processos de globalização que são coincidentes com a modernidade ou período pós-colonial. Isso significa que, mesmo que as identidades pareçam invocar uma origem estabelecida num passado histórico, com a qual elas tenham mantido uma certa correspondência, elas se encontram, atualmente, à mercê dos processos modernos estabelecidos pela globalização, esses que as distanciam cada vez mais de uma unicidade, fazendo valer as diferenças a menos que, conforme argumenta Laclau (1990, apud Hall, 1996, p. 110), a constituição dessa identidade social se dê através de um ato de poder. Laclau reitera que uma identidade só consegue se afirmar por meio da repressão daquilo que a ameaça. Assim, as identidades proclamadas “unidades” são, na verdade, “construídas no interior do jogo do poder e da exclusão; elas são o resultado não de uma totalidade naturalinevitável (sic) ou primordial, mas de um processo naturalizado, sobredeterminado, de ‘fechamento’”. (BHABHA, 1994 apud HALL, 1996, p. 111).

Hall (2006, p. 10) distingue três concepções bastante diferentes de identidade, a saber:

- a) **Sujeito do Iluminismo** – Aquele que estava baseado numa concepção de pessoa humana como um indivíduo centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, consciência e de ação, permanecendo o mesmo – contínuo ou “idêntico” ao longo de sua existência.
- b) **Sujeito Sociológico** – Refletia a noção da crescente complexidade do mundo moderno e a consciência de que esse núcleo interior do sujeito não era autônomo e auto-suficiente, mas era formado na relação com outras pessoas importantes para ele,

estas, mediadoras de valores, sentidos e símbolos – a cultura - dos mundos que ele habitava. Conforme essa visão, a identidade é formada na “interação” entre o eu e a sociedade, ou seja, a identidade “sutura” o sujeito à sociedade.

c) **Sujeito Pós-moderno** – O sujeito que se via portador de uma identidade unificada e estável está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades. O próprio processo de identificação, através do qual se projetam as identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático. Esse processo produz o sujeito pós-moderno, considerado como não possuidor de uma identidade fixa, essencial ou permanente. Assim, tal identidade é definida historicamente e não biologicamente, o que faz com que o sujeito assuma diferentes identidades em diferentes momentos, não unificadas ao redor de um “eu” coerente.

O argumento de que a mudança na modernidade tardia tem um caráter específico vai ao encontro daquilo que Marx disse em relação à modernidade:

É o permanente revolucionar da produção, o abalar ininterrupto de todas as condições sociais, a incerteza e o movimento eternos... Todas as relações fixas e congeladas, com seu cortejo de vetustas representações e concepções, são dissolvidas, todas as relações recém-formadas envelhecem antes de poderem ossificar-se. Tudo que é sólido, se desmancha no ar... (MARX e ENGELS, 1973, p. 70).

Portanto, as sociedades modernas podem perfeitamente ser definidas como sociedades de mudança constante, rápida e permanente, o que as diferencia das sociedades tradicionais, conforme Anthony Giddens argumenta:

Nas sociedades tradicionais, o passado é venerado e os símbolos são valorizados porque contêm e perpetuam a experiência de gerações. A tradição é um meio de lidar com o tempo e o espaço, inserindo qualquer atividade ou experiência particular na continuidade do passado, presente e futuro, os quais por sua vez, são estruturados por práticas sociais recorrentes (GIDDENS, 1990, p. 37-38).

Enfim, após a realização dessa abordagem conceitual de identidade social, referir-se-á, novamente às ideias de Hall que defende que as identificações fazem parte do imaginário, uma vez que representam os esforços de lealdade, de coabitações dúbias e intercorporais. Elas representam a alteridade contida na formulação mesma do eu: desestabilizam-no; são a sedimentação do “nós” na constituição de qualquer eu.

As identificações não são, nunca, e plenamente feitas; elas são incessantemente reconstituídas e, como tal, estão sujeitas à lógica volátil da iterabilidade. Elas são aquilo que é constantemente arregimentado, consolidado, reduzido, contestado e, ocasionalmente, obrigado a capitular (1993, p. 105).

Torna-se possível, agora, a realização de uma análise sobre a identidade cultural do goiano, essa que está intimamente ligada ao seu passado histórico, abordado na **seção 1** deste Terceiro Capítulo, mas que será lembrado a fim de que os aspectos que elucidam a relação entre *goianice*¹¹ e *goianidade*¹² possam ser destacados.

Mesmo após a garantia de que há uma instabilidade das identidades, e diante da mutabilidade da identidade goiana, serão considerados os pressupostos de Santos: “Sabemos que hoje as identidades culturais não são rígidas nem, muito menos, imutáveis. São resultados sempre transitórios e fugazes de processos de identificação. (...) Identidades são, pois, identificações em curso”. (SANTOS, 2005 apud COSTA, 2007, p. 13).

E Hall (2000 apud Costa, 2007, p. 15) reafirma que “as identidades são construídas por meio da diferença e não fora delas (...) toda identidade tem necessidade daquilo que lhe ‘falta’ – mesmo que esse outro que lhe falta seja um outro silenciado e inarticulado”. Disso conclui-se que a identificação é um processo inacabado, que está em constante construção, principalmente no fragmentado mundo pós-moderno. (Idem).

Pode-se, a partir das noções de identidade já expressas, buscar analisar algumas marcas da identidade goiana, considerando, entretanto, que devido à mutação, flexibilidade e outros fatores que têm modificado a identidade na contemporaneidade, pautar-se-á principalmente em prerrogativas de Santos, Hall e Bauman, levando em conta que as identidades se estabelecem principalmente pelas diferenças; estão em formação, ou seja, sendo re-elaboradas e re-estabelecidas frequentemente, haja vista que se apresentam como um processo inacabado.

Ao iniciar a análise da identidade goiana, pode-se afirmar que em Goiânia, mais do que em qualquer outro ponto, encontram-se dois Brasis – o do litoral e o do sertão – que tem caminhado para a formação da “célula” do Brasil integral, para todo o Brasil. (CHAUL, 2009, p. 100).

O diálogo **província e metrópole** incorporado pela interpretação de uma Goiânia **rural** que apresenta diversos traços de **modernidade**, intui que a construção de uma identidade cultural goiana permeia entre a fronteira do atraso e do progresso, o que está ligado à desmitificação de interpretações errôneas de seu passado histórico, bem como à

¹¹ Atitude própria, específica de alguém que nasceu no Estado de Goiás, porém com sentido depreciativo que remete à ideia de atraso (Costa, 2007, p. 16).

¹² Orgulho de ser goiano; sentimento de amor pelos usos e costumes da terra goiana – conceito ligado à modernidade (Ortêncio, 2009, p. 366).

compreensão de que a ideia de *goianidade* foi arquitetada a partir de um discurso político cujo objetivo era se contrapor a um passado o qual, ao menos ideologicamente se pretendia superar e que, na atualidade, procura qualificar a identidade do povo goiano. De acordo com Noé Freire Sandes a necessidade de se auto-definir identitariamente é uma premissa das sociedades que tomaram a bandeira da modernidade pra si.

Essa exigência de definição (identidade) parece estar mais presente em sociedades que assumiram, como dilema, as especificidades do projeto de modernização. Um projeto de modernidade carrega a tensão decorrente da transformação das relações sociais advindas da expansão capitalista que, em parte, elabora um conjunto de práticas, mais ou menos homogêneas, impostas à esfera da produção, mas nem por isso opera com o fim das particularidades próprias a uma sociedade tradicional. Forma-se um campo simbólico que abriga características de um mundo tanto moderno quanto tradicional (2001, p.17).

Para que se consiga melhor explicar Província e Metrópole, tomar-se-á, como referência, a questão da dependência cultural formulada por Roland Corbisier, em 1960, que estabelece uma analogia entre o tema em análise e a dialética do “senhor e escravo”, literalmente “senhor e servo” – *Herr und Knecht* – como está na fenomenologia do espírito, de Hegel (apud Kothe, 1997, p. 93).

O binômio senhor e escravo, que marca as relações entre o colonizador e o colonizado, parece-nos caracterizar todo o complexo colonial. O colonizador é o sujeito, ao passo que o colonizado é objeto: o primeiro é titular de direitos e privilégios, ao passo que o colonizado só tem obrigações e deveres, e, quanto aos direitos, apenas aqueles que o senhor lhe concede. O escravo não é sujeito e não têm direitos, porque como diria Hegel, não é “reconhecido” pelo senhor, não é visto por ele como se fosse também sujeito. O escravo não tem ser próprio, nada é em si mesmo, pois o seu ser fundamenta-se no ser do senhor, de cuja vontade é apenas reflexo. (...) O colonizado não tem ser próprio, uma vez que o seu ser é o ser do “outro”, para o qual foi transferida ou alienada a sua liberdade. Quem determina a sua vida, quem fixa a tábua de valores, quem estabelece as regras e as normas de conduta, quem impõe os padrões culturais, quem configura o seu ser não é ele mesmo, mas o senhor.

Observa-se nesse texto, a consciência de um país que ainda não alcançou o status de desenvolvido e que insiste em ver a questão apenas de fora para dentro. O escravo caracteriza-se juridicamente por ser uma “coisa” móvel, não propriamente um ser humano; faz parte do solo onde vive e não tem a liberdade de ir e vir. Em alguns espaços do país ainda se verifica essa relação senhor/servo, muito embora esta já esteja historicamente superada. Pretende-se mostrar, enfim, que existe uma fraqueza interna, uma incapacidade de “resistir” por parte do servo, de absorver de modo crítico e seletivo a contribuição vinda de fora.

Como o colonizado não tem uma estrutura interna que seja uma alternativa eficaz, fica sujeito à espoliação das riquezas naturais e do trabalho humano, dentro de uma relação de

trocas assimétricas, em que o de fora explora, enquanto o dependente é explorado. E assim, o “assimétrico” acaba sendo “justo”, conforme modelo de progresso ditado pelas metrópoles, sem que essas se preocupem em gerar modelos para a periferia do sistema. Isso evolui para um duplo engano: das periferias por assumirem um ditado que não lhes é destinado; das metrópoles, por servirem de modelo para territórios da periferia cultural, embora não estejam preocupadas com eles, e sim centradas em si. A interiorização do colonialismo está em toda a história brasileira. Não há mais na relação cultural “metrópole/colônia (ou Província), uma simples antinomia “senhor” e “servo”. Dentro dos países latino-americanos surgiram novas relações “centro/periferia”, “metrópole/colônia. A internalização da dependência cria formas de intrapendência, mas também instrumentos de independência, dando acesso a um instrumental teórico e condições de produção intelectuais, antes inexistentes, embora precárias.

Dentro do mesmo sistema, o servo não consegue tornar-se senhor, a periferia não se torna centro, a historiografia dependentista será a história de uma dependência não superada.

Um povo colonial é um povo essencial e globalmente alienado. Em relação ao Brasil, no entanto, convém observar que o problema não foi o do choque ou do conflito de culturas propriamente, pois, ao descobrir a Terra de Santa Cruz, os portugueses não encontraram uma cultura complexa e diferenciada, mas tribos errantes e primitivas, que ainda se achavam na idade da pedra lascada. (...) Paradoxalmente, o que havia de “próprio” no brasileiro era o “alheio”, o seu conteúdo era o estranho, a sua interioridade estava ocupada pelo exterior. (...) Não tínhamos destino porque não éramos sujeito mas apenas objeto da história e não éramos sujeito da história porque não tínhamos destino. A história do Brasil era a história de Portugal na América (Corbisier, 1960 apud Kothe, 1997, p. 98-99).

Enfim, sob o império do complexo colonial, não se cria cultura própria: esta precisa de espíritos capazes de reelaborar influxos estrangeiros de acordo com necessidades internas. Não há um elemento puro, original, anterior a qualquer “contaminação”. Além disso, Corbisier cai na própria armadilha que identifica: ao qualificar a cultura das sociedades pré-cabralinas de “tribos errantes e primitivas”, é movido pela visão de mundo e de cultura do colonizador. Hoje, passados mais de 500 anos, aos poucos vamos descobrindo que os modelos daquelas mesmas tribos talvez fossem mais adequados ao espaço vital em que se inseriam ao mesmo tempo em que buscamos retomar sua cultura para com ela aprender.

Além disso, o modelo colonial interioriza, dilui e adapta o metropolitano, constituindo, a partir daí, um ponto de partida para a produção em um outro nível, no qual a consciência da tradição interior e dos contatos com o exterior permite o esforço de, mantendo-se aberto à

produção das metrópoles, não se submeter cegamente às suas diretrizes. (Kothe, 1997, p. 100).

A partir desta ideia, maior apropriação se terá da argumentação proferida por Bauman, segundo o qual “uma identidade coesa, firmemente fixada e solidamente construída seria um fardo, uma repressão, uma limitação da liberdade de escolha”. (2005, p. 60).

Dando continuidade à análise do tema Província x MetrÓpole, pautar-se-á, doravante, nas premissas de Alfredo Bosi, este que considera que a colonização é um processo ao mesmo tempo material e simbólico: as práticas econômicas dos seus agentes estão vinculadas aos seus meios de sobrevivência, à sua memória, aos seus modos de representação de si e dos outros, enfim aos seus desejos e esperanças, ou seja, não há condição colonial sem um enlace de trabalhos, de cultos de ideologias e de culturas. (2002, p. 377).

Nessa lavra de antigas sementeiras e novos transplantes, nem sempre os enxertos são bem logrados. Às vezes o presente busca ou precisa livrar-se do peso do passado; outras, e talvez sejam as mais numerosas, é a força da tradição que exige o *ritornelo* de signos e valores sem os quais o sistema se desfaria. Arrisca-se, de todo modo, a perder-se em fórmulas cerebrinas quem se propuser descobrir leis geométricas ou invariantes que teriam regido as interações entre a metrópole e a colônia, ou, mirando no eixo vertical, entre o econômico e o simbólico (Ibidem, p. 377).

A colonização seria a responsável pela idealização e prática do surto do capitalismo mundial em que o país futuro iria ingressar na qualidade de nação dependente. Entretanto, nessa condição, a vida cotidiana nas colônias reproduzia “interiormente”, velhos estilos de pensar, sentir e dizer. Caberia distinguir o vivo do morto em cada tendência, identificando cuidadosamente tudo o que fosse capaz de remeter à memória de experiências enraizadas, que a arte decanta, e o que já virou coisificação, auto-engano clânico, fonte de preconceito. (Ibidem, p. 378).

A situação colonial teria sido a responsável principalmente pela penetração, no imaginário das elites, do sentimento de distância ou da alteridade étnica. A lógica das funções mostra-se e, com ela, as suas divergências e violências, pois em toda parte, a marcha da modernização não consegue ocultar por muito tempo os seus aspectos pseudo-rationais. Colonizar quer dizer, então, massificar a partir de certos padrões poderosos de imagens, opiniões e estereótipos.

Ainda segundo Bosi, a colonização é um processo em que se imbricam três planos:

a) o da *conquista da terra e exploração da força-de-trabalho*;

- b) o da memória dos colonizadores e dos colonizados, responsável por grande parte de suas expressões afetivas e simbólicas;
- c) o dos *projetos*, em geral leigos, que visam à construção de um futuro *moderno* e de uma identidade nacional.

Na raiz do nome colônia e do verbo *colonizar*, segundo esse autor, está o mesmo verbo *colo*, de cujas formas participais derivam *culto* e *cultura*.

As relações entre essas três dimensões podem passar por fases de ajuste e harmonização: formam-se então os blocos históricos nos quais se entrelaçam firmemente economia, poder político e ideologia dominante.

Já em relação aos tempos recentes, o fenômeno da pós-modernidade aponta para a dualidade contraditória do termo: Pós-moderno pode denotar desenvolvimento extremo do capitalismo globalizado. Neste caso significaria apenas ultramoderno, *plus-moderno*. Mas pós-moderno pode também exprimir um movimento de crítica e reação aos aspectos deteriorados da modernização capitalista; aspectos que se agravaram no Terceiro Mundo em crise: a destruição da natureza gerou um movimento antimodernista, o ambientalismo, propagado pela ciência ecológica. Enfim, Bosi enfatiza que é difícil saber, na situação presente, o que é modernidade.

Mas, partindo para um enfoque mais objetivo da identidade goiana a partir da confluência dos aspectos modernos e tradicionais, é necessária a retomada do passado histórico de Goiás. Deve-se observar que a principal preocupação dos viajantes que passaram por este Estado e de migrantes era de situar Goiás no processo produtivo, de inseri-lo como polo econômico da nação. A noção de região fornecida pelos estudos históricos foi a base para a história de Goiás. Justamente sob esse olhar, foi criada uma concepção de *goianice* ligada a elementos negativistas. A imagem que os viajantes absorveram de Goiás era a de atraso e decadência, e isso constituiu um rótulo que foi sorvido pela historiografia goiana, bem como sobre a forma de ver a própria sociedade, provocando um sentimento de exclusão no goiano. Isso reforça a premissa de que a identidade goiana está intimamente ligada ao seu processo histórico. (COSTA, 2007, p. 15-16).

Em Goiás, o “campo” está ligado à ideia de “sertão”, de roça, de lugar deserto, carente de urbanização, distante, “no fim do mundo”, alheio ao tempo e à prosperidade, “o absoluto lá” de Guimarães Rosa em *Grande Sertão: Veredas*. Não há separação entre campo e cidade no Goiás Provincial (CHAUL, 2001, p. 11)

Os estigmas de atraso, de decadência alcunharam o goiano por muito tempo, até que foram substituídos pelas ideias de modernização e progresso, ideias essas defendidas pelo

movimento pós-revolução de 1930, liderado, como já se viu na **seção 1** deste capítulo, por Pedro Ludovico Teixeira. Segundo o interventor, o Estado necessitava de uma “capital acessível que irradiasse progresso e marchasse na vanguarda, coordenando a vida política e estimulando a econômica, ligada à maioria dos municípios por uma rede rodoviária planejada”. Goiânia simbolizaria então o avesso do atraso e poderia retirar o Estado de sua atávica decadência.

Reitera-se que Goiás, a antiga capital, era rotulada por Pedro Ludovico de “centro oligárquico, decadente e atrasado”. Goiânia seria o inverso. Os estigmas da decadência, que permeou a Província de Goiás na época da pós-mineração, e do atraso, que simbolizava Goiás ao longo da Primeira República, foram retomados para reforçar a representação de sua antítese, ou seja, a modernidade expressa na construção de Goiânia.

Entretanto, os oposicionistas reivindicavam que o governo empreendesse reformas na velha Goiás, de modo a dinamizar seu crescimento econômico. Para eles, Goiás deveria ficar como sempre foi, o retrato do passado.

É importante ressaltar sobre o período a que se refere tal quadro sócio-econômico, o fato de este ser permeado por um processo histórico de longa duração, que vai da Colônia ao Império. Assim, a ideia de decadência, desde o final do século XVIII, está expressa nos documentos goianos, divulgada nos livros e jornais, clamada nas poesias e nas músicas, presente nos discursos e nas conversas informais. É, sem dúvida, um dos mais constantes elementos simbólicos presentes na historiografia goiana, dando margem a outros sinônimos interpretativos, como a questão do “atraso”, através da qual se interpretou boa parte da Primeira República em Goiás e abriu as possibilidades para se pensar na sua antítese ao longo dos anos de 1930: a ideia de “modernidade” em forma de progresso (Chaul, 2001, p. 13).

Enfim, mesmo diante de muita resistência, Goiânia foi edificada sob o prisma da modernidade, embora ligada à estrutura fundiária. Cumpriam-se, finalmente, mais uma etapa da Marcha para o Oeste, no processo de ocupação do Centro-Oeste do país. Dentro dessa Marcha, Goiânia seria o símbolo desse Brasil grande, do novo, do progresso, que levaria o Estado de Goiás a sair do marasmo político-econômico, além de representar o novo tempo que se estruturava nos horizontes nacionais. (CHAUL, 2009, p.104-107).

A construção de Goiânia simbolizava a modernidade em Goiás. E, a partir desse período, iniciava-se um movimento de ruptura com o atraso. O que se podia observar nesse processo era uma valorização do meio urbano, como representação do moderno, em detrimento do rural. A intenção era conduzir Goiás a um destino de desenvolvimento e progresso, sob o signo da *goianidade*, ou seja, num processo de depreciação da *goianice* do século XIX. A nova capital foi o grande símbolo capaz de traduzir isso. (Costa, 2007, p. 16).

A própria adoção da arquitetura *art déco* como a arquitetura oficial da nova capital é a face mais evidente da busca de ruptura e negação com o velho Goiás, que acabou cristalizado no nome informal surgido para a antiga capital: “Goiás Velha”. Segundo Unes (2001, p. 75), o comprometimento dos arquitetos da firma Coimbra Bueno em adotar essa arquitetura pode ter sido o responsável por Goiânia ser hoje detentora do título de capital brasileira *do art déco*.

No final da década de 1930, início da década de 1940, Goiânia já mesclava o urbano e o rural, expressava a modernidade e o progresso. “Uma parcela da sociedade da época, que compunha a política local, escondia o fazendeiro por trás do profissional liberal”. (CHAUL, 2009, p. 107). O médico, o advogado, o farmacêutico, o engenheiro, o bacharel etc., quase todos ligados à estrutura fundiária, procuravam por si mesmos, ou por meio de seus representantes, uma mudança nos quadros da política estadual. Faziam crer que o “velho” – os grupos políticos depostos – tinha cedido lugar a uma nova ordem, de novos homens, entre jalecos e leis, remédios e construções, que dirigiam o Estado orientados por uma nova mentalidade: mais progressista, mais moderna, mais dinâmica. “Tratava-se de uma mentalidade urbana com os pés plantados em solo rural. Tal mesclagem (urbano-rural) pode, até os dias atuais, ser notada nas várias facetas da cidade que se tornou Goiânia”. (Idem).

Filha capitalista do sertão, modernidade no planalto central das ambições de desenvolvimento do Estado [...] Goiânia viva, country, country-pira, sertaneja, carnavalesca, nenhum rótulo é maior que sua dimensão histórica, permeada de heterogêneas faces de um mesmo rosto. Qualquer rótulo será mera expressão de um mero pedaço de seu todo, de suas mesclagens culturais, de suas simbioses geradoras de talentos de sua gente. Goiânia tem útero macunaímico, formação geral entre o urbano e o rural, *art déco*, berrante samplado em múltiplos tons. GYN é apenas sua forma embriagada de preguiça interiorana.[...]

Goiânia caminha na multiplicação de seus problemas, quase que indiferente às mudanças de suas ruas e trajetos, quase que ignorando seus passageiros políticos, quase sem notar a onda de cultura que transforma seu sertão em mar (Ibidem, p. 110).

Em suma, pode-se perceber que embora Goiânia seja de origem rural, a urbanidade de sua sociedade, apesar de recente, fez dessa Província uma Metrópole que convive muito bem com suas características, com seus estigmas e sua modernidade. Vive integrada nas questões globalizantes sem, entretanto, se desfazer de marcos de suas raízes que constituem símbolos de lealdade à sua história, ou seja, moderna sim, mas sem se afastar de seu natural, esse natural que encanta como o chapéu de caubói, a música sertaneja e aquela coisa toda. “Ô trem bão!”

E como complementação da ideia anterior, Canclini sintetiza, com muita propriedade, a questão da identidade goiana: “[...] vivemos na época das tradições que não se foram, da

modernidade que não acaba de chegar e do questionamento pós-moderno dos projetos evolucionistas que se tornaram hegemônicos neste século”. (CANCLINI, 1990 apud VARGAS, 2007, p. 62).

É coerente que se compartilhe da ideia de Hall em relação às identidades: “as identidades são, pois, pontos de apego temporário às posições-de-sujeito que as práticas discursivas constroem para nós”. (Hall, 1996, p. 112).

E, por fim, pode-se dizer que mesmo tentando cultivar uma alma pacata e interiorana, é inegável a posição de “polo econômico” que a cidade de Goiânia ocupa hoje, não só diante de Goiás, mas em toda a região Centro-Oeste do país, embora a burocracia do IBGE classifique a cidade como metrópole regional, e defina a área de influência do Centro-Oeste, ao Norte e Meio Norte do País. Certamente, a intimidade entre as coisas da intelectualidade e do saber popular consegue exemplificar muito bem a relação entre o urbano e o rural. Assim, a identidade goiana exige de seu “posseiro” a habilidade para caminhar em harmonia com seu passado histórico e com a modernidade desafiadora, para viver na cidade, respirar fumaça e para guardar no seu íntimo hábitos e costumes que o fazem sempre acreditar no sertão.

4 – A MÚSICA SERTANEJA EM GOIÁS

4.1 – CONSIDERAÇÕES GERAIS

O Estado de Goiás, com quase 6 milhões de habitantes, é o estado mais populoso do Centro-Oeste além de ser também o estado mais central do Brasil, motivo pelo qual é considerado o "coração geográfico" da nação.

A cultura goiana é muito conhecida nacionalmente, principalmente através da música, em especial a música sertaneja. Isso faz com que Goiás seja considerado pelos críticos musicais como o celeiro da música sertaneja no Brasil.

Estado muitas vezes considerado Provinciano em comparação a outros estados cuja contribuição econômica é mais considerável, é visto como uma significativa Metrópole no que concerne à produção e fomento de duplas sertanejas e veiculação do gênero sertanejo pertencente a qualquer um dos momentos analisados no decorrer desta pesquisa.

Unes (2010), na Introdução à obra *Memórias: boiadeiros do cerrado* assevera que:

(...) Se o sertão do Centro-Sul, - Goiás no meio – é excluído do ambiente cultural nacional, nas atividades aqui descritas a região tem importância seminal. Da leitura dos relatos dos comissários fica clara a interconexão econômica e cultural da região, ficam claros os modelos de produção da pecuária bovina e os papéis que cada porção do sertão desempenhava no processo. E no conjunto articulado dessa região,

o território goiano assume funções de metrópole, emergindo como região fundamental na economia sertaneja.

As maiores duplas sertanejas do Brasil são originárias do estado de Goiás. Um sem-número de duplas sertanejas foram formadas e estabelecidas em solo goiano. Como exemplos de duplas que alcançaram grande sucesso temos: Leandro e Leonardo (extinta em 1998, com a morte de Leandro), Veloso e Velosinho, Zezé di Camargo e Luciano, Bruno e Marrone, Cristyan & Ralf, Felipe e Falcão (desfeita), Guilherme e Santiago, André e Andrade, Di Paulo e Paulino, João Neto e Frederico, Marcos e Fernando, Carlos e Jader, Jorge & Mateus. E muitas outras que ainda se encontram em processo de reconhecimento, divulgando seu trabalho em programações do no próprio Estado como: Fabiano e Júlio César, Lucas e Matheus, João Vitor e Rodrigo, Cleyton e Cleber, João Maurício & Marcelo, Marcelo e Matheus, Milton e Marcos, Nato e Nando, Guto e Léo, Racine & Rafaelo, Walmir e Wilmar, dentre muitas outras duplas. Não se pode deixar de mencionar também o sucesso do cantor sertanejo Leonardo, que segue carreira solo cantando grandes sucessos deste momento sertanejo universitário.

A partir do estudo feito em relação ao gênero sertanejo, independente do momento ao qual ele pertença, pode-se inferir que tal gênero é um Patrimônio da sociedade goiana: “um bem destinado ao usufruto de uma comunidade que se ampliou a dimensões planetárias, constituído pela acumulação contínua de uma diversidade de objetos que congregam por seu passado comum [...]. (CHOAY, 1970, p. 11).

É prudente explicitar, no entanto, que há muito mais interesse por parte da Indústria Cultural em promover o consumo da “nova” música sertaneja, em detrimento da sertaneja-raiz, uma vez que se vive numa sociedade capitalista, regida por uma indústria cultural que estimula o consumo exacerbado do atual, do modismo, reforçando insistentemente que *consumir é a ordem*. Os megashows que têm ocorrido em Goiás, são a prova da influência dos meios de comunicação e da mídia em geral, que faz com que o público acredite na materialização de conseguirem ficar mais perto de seus ídolos, com quem “convivem”, diariamente, através das rádios goianas que, como já se ressaltou, registram altos índices de audiência

Não se pode negar também, que a atividade pastoril foi de fundamental importância para a inclusão do espaço e hábitos do sertão no imaginário goiano. O “ciclo do couro” estabeleceu-

se nesta região, configurando a vida do Estado e definindo seus traços históricos, culturais e econômicos.

Diante do exposto, não há como negar que o gênero sertanejo representa uma das vertentes da identidade do povo goiano. E, ainda, considera-se de suma importância a explanação de alguns dos recursos midiáticos empregados na disseminação da música e de duplas sertanejas originadas em Goiás. Isso é o que se verá a seguir.

4.2 - A UTILIZAÇÃO DO RÁDIO NA DIVULGAÇÃO E ARTICULAÇÃO MERCADOLÓGICA DO GÊNERO SERTANEJO EM GOIÂNIA

Torna-se de suma importância apontar que o rádio foi e ainda é um forte divulgador da música em Goiânia, onde até pode ser visto como um grande concorrente da TV. Com base nisso, foram analisadas as estratégias utilizadas pelas quatro rádios FM's, apontadas como as de maior audiência nesta capital: **Rádio Terra FM (104,5)**, que ocupa o 1º lugar em audiência há vinte anos, **Serra Dourada FM (99,5)**, outra líder em audiência – **Paz FM (89,5)**, rádio que se estabeleceu como a mais ouvida do segmento gospel com apenas cinco meses de existência, e **Positiva Sertaneja (98,9)**, considerada outro fenômeno em audiência se comparada a tantas outras emissoras, considerando-se que há pouco tempo se encontra no ar.

O rádio, desde sua criação, tem atraído diariamente, uma significativa camada da sociedade que constitui uma gama de ouvintes fiéis e participativos, mesmo na pós-modernidade, quando se pode dispor de uma infinidade de elementos tecnológicos midiáticos capazes de promover a audição e divulgação da música que o público aprecia. Ademais, parece interessante para a sociedade mencionar o espaço destinado a artistas goianos nessas emissoras de destaque, ou seja, é pertinente que se elucide se a produção musical goiana é veiculada por essas emissoras a ponto de essas exercerem influência na venda de itens como CDs e DVDs.

A princípio, buscar-se-á desenvolver um histórico sobre o rádio, seus períodos de apogeu e instabilidade, com destaque especial para o impacto causado pelas FM's.

A partir do surgimento das emissoras de rádio, verificou-se a consolidação da música popular como produto industrial de entretenimento e consumo. Antes do rádio, a estruturação da música popular teve início com o fonógrafo e, posteriormente, com o gramofone e os

discos, durante as décadas de 1920 e 1930 (TINHORÃO, 1981, p. 30). Assim, a música de rádio era dirigida à elite de intelectuais que dispunham de recursos para adquirir um aparelho receptor importado (CABRAL, 1996). Neste período as emissoras não tinham a preocupação de fidelizar um grande número de ouvintes; isso só ocorreu a partir da década de 1930 quando, através do Decreto-Lei nº 21.111, o governo liberou a propaganda comercial no rádio, o que garantiu a partir de então, que a música fosse veiculada de forma rápida e notável.

Por volta de 1970, constatou-se que um dos ramos que mais prosperavam na indústria cultural brasileira era o fonográfico. Isso foi atribuído ao crescimento econômico do país naquele período, quando uma parcela maior da população teve acesso aos aparelhos fonográficos eletrônicos e, conseqüentemente, passou a comprar mais discos e fitas. Aos poucos, tais discos e fitas foram substituídos pelos CDs que, em pouco tempo, devido à expansão significativa da pirataria em relação à venda de CDs, e DVDs, começou a enfrentar crises. Ainda assim, mesmo em meio a essa crise, o mercado fonográfico obteve altos faturamentos no ano de 2008, quando resolveu investir mais nas músicas baiana e religiosa.

Apesar de a TV reinar entre os brasileiros, o rádio tem sido um forte veículo de comunicação. Confirma-se o exposto através das idéias de Parada:

O tempo que se passa nos automóveis e a necessidade de se fazer várias coisas ao mesmo tempo torna o rádio uma companhia cada vez mais cômoda [...] A velocidade, a simplicidade e a popularidade são virtudes que farão o rádio chegar ao seu centenário no Brasil, em 2022, como o grande veículo de comunicação (PARADA, 2000, p. 11).

Na década de 1970, através de ação governamental, como informa César (2005), as FMs impulsionaram as rádios brasileiras, inclusive as de Goiânia, iniciativa bastante positiva uma vez que fez com que o rádio tomasse fôlego e reagisse.

Em Goiânia, existem nove emissoras AM e doze emissoras FM (VIEIRA, 2004, p. 40-41). Vieira assevera que, através dessas rádios, o goianiense passou a ter contato com notícias diárias, propagandas comerciais, promoções, premiações e, principalmente, com uma enorme quantidade de músicas, músicas essas com as quais o ouvinte convive a partir de quando liga seus aparelhos de rádio em casa, no trabalho, no automóvel, nos ônibus urbanos, nos passeios, enfim, nos diversos locais e situações vivenciadas cotidianamente.

Nas rádios AM, especificamente, a programação musical é pouco contemplada quando comparada às Rádios FMs. Nestas FMs, a música possui utilizações e funções diversas e é veiculada em menor quantidade, apesar de existirem alguns programas de músicas sertanejas (geralmente no início da manhã). Há, também, os programas de variedades que veiculam apenas músicas que estão nas paradas ou aquelas que são pedidas por ouvintes via telefone ou

carta. Há um grande destaque para a programação esportiva, noticiários e conteúdos de caráter religioso.

Um fator que chama a atenção nas rádios FM's atualmente é o seu aproveitamento pelas instituições religiosas. Recentemente, a Rádio Paz FM 89,5, inaugurada em novembro de 2006, destacou-se por conquistar a terceira posição em audiência na classificação geral, após apenas cinco meses no ar. Segundo pesquisa Ibope, a Rádio Paz ocupa o primeiro lugar no segmento religioso e, atualmente, compete com emissoras veteranas da capital. As letras das canções religiosas divulgadas não só pela Rádio Paz FM, mas também por outras emissoras religiosas da capital, são ligadas à temática cristã e, geralmente, pertencem a gêneros musicais variados como Toada, Balada, Baião, Xote, Canção, *Rock*, e principalmente Sertanejo. A essa música religiosa dá-se o nome de música *gospel*.

Tais considerações mostram que, mesmo em tempos de Globalização, o Rádio, prestes a completar seus 100 anos - haja vista que sua criação data de 1922 - manteve assegurado o seu espaço em meio à sociedade, garantindo as preferências da cultura de massa em nosso país. Mesmo após tantas décadas de existência e significativa atuação, é inquestionável o valor do rádio como grande meio de divulgação musical.

Enfim, após enumeração de pontos relevantes da existência do rádio, é possível concluir, desde já, que apesar de a TV e a Internet constituírem significativos meios de oferta e divulgação de muitos gêneros musicais, o rádio continua um forte concorrente nessa divulgação musical, além de ser o responsável por novos impulsos e rumos da música em geral. Sem ele, dificilmente a obra do artista conseguiria tanta divulgação e sucesso.

A partir das opiniões constantes das entrevistas realizadas com diretores de algumas emissoras de rádio (relacionados adiante), constata-se que mesmo diante da prática da pirataria e Internet, o CD é também, bastante procurado e consumido pela população goianiense. É interessante ressaltar que, até diante da iminência de serem substituídos por outros suportes de música, os CDs continuam sendo muito consumidos pela população.

Em visita às rádios mencionadas e através de conversa com os diretores artísticos das mesmas, foi possível o acesso e a análise da programação e a constatação de que o gênero musical que ocupa o primeiro lugar na preferência do ouvinte goianiense (tendo por base as

rádios visitadas¹³ e os resultados da Pesquisa Serpes) é o Sertanejo, seguido das trilhas sonoras de novelas da Rede Globo.

Percebe-se, assim, que os novos laços sociais estabelecidos na sociedade capitalista tardia globalizada podem provocar nos indivíduos a necessidade de proteção, a busca por um mundo familiar e restrito, que cria fronteiras e barreiras para manter à distância o indivíduo que se encontra fora do seu grupo social. Bauman descreve uma das faces da identidade cultural nessa sociedade: “A identidade parece um grito de guerra usado numa luta defensiva: [...] um grupo menor e mais fraco (e por isso ameaçado), contra uma totalidade maior e dotada de mais recursos (e por isso ameaçadora)”. (2005, p. 83). Relacionando este pensamento com a música radiofônica atual, pode-se enfocar o embate: numa mesma estrutura da mídia, o rádio, pode-se encontrar um repertório composto por músicas do eixo Rio - São Paulo, músicas internacionais, sertanejas, e outras, que atingem uma grande camada da sociedade.

4.3 – A CULTURA MUSICAL SERTANEJA EM EMISSORAS DE TV

Em julho de 1975, mais precisamente no dia 19 de julho, foi ao ar pela primeira vez, pela Rádio Brasil Central de Goiânia, o *Programa Na Beira da Mata*, que rapidamente se tornou referência e o maior sucesso em audiência de programas sertanejos na região Centro-Oeste, haja vista a manutenção do programa no ar ao longo de 35 anos. Neste período, o programa – inicialmente transmitido pelo rádio – migrou para a televisão, prova de seu sucesso e penetração.

O programa constituído de repertório eminentemente sertanejo era apresentado pela dupla Veloso & Velosinho e contava com a participação de duplas e artistas sertanejos cujas apresentações eram feitas ao vivo. Dentre esses estavam: Trio da Vitória, André e Andrade, Praião e Prainha, Irmãs Freitas, Os Filhos da Fronteira, Zé Mulato e Cassiano, Zazá e Zezé e muitos outros nomes da Música Sertaneja.

Pelo grande sucesso do programa no rádio, em 1976 o *Na Beira da Mata* ganhou seu espaço na TV, outro grande veículo de comunicação de longo alcance. Exibido pela TV Brasil Central, sob o comando e apresentação de Veloso. Esse programa de auditório continuou com

¹³ Em 2008, por ocasião de pesquisa realizada com Elza Almeida, foram visitadas cinco rádios em Goiânia, e entrevistados seus dirigentes: Márcio Rodrigues, da *Rádio Terra FM*, em 30 de julho de 2008; Sidelcino dos Santos, da *Rádio 99,5*, no dia 28 de julho de 2008; Elizeu Lima, da *Rádio Paz*, no dia 1º de agosto de 2008.

as apresentações de artistas ao vivo, num palco em que desfilaram nomes famosos da Rádio Nacional de São Paulo, como Tião Carreiro e Pardinho, Liu e Léu, Zico e Zeca, Léo Canhoto e Robertinho, artistas esses (quanta ironia...) que a dupla Veloso e Velosinho (anteriormente Joãozinho e Toninho), admirava e sonhava conhecer depois de ouvi-los também pela Rádio Nacional de São Paulo, na *Linha Sertaneja*, programa das 20 h. E, ainda hoje, passam por este palco nomes da música sertaneja atual destaques nacionais ou regionais.

Em 1980, mais precisamente no dia 29 de junho, com o prematuro falecimento de Velosinho seguiu então Veloso como João Veloso. A carreira da dupla foi sepultada juntamente com o irmão Velosinho, mas o Programa *Na Beira da Mata* continuou.

Já o programa *Frutos da Terra* nasceu de uma idéia apresentada a Jaime Câmara, então presidente da Organização Jaime Câmara, em 1982. Como o presidente aprovou a idéia, no dia 7 de julho de 1983, o programa estreou na TV Anhangüera, onde é veiculado até hoje.

Nesses mais de 25 anos, o *Frutos da Terra* abriu espaço para novos valores e talentos já reconhecidos, em quase todos os gêneros das nossas artes. Muitos artistas, especialmente da área musical, que tiveram o primeiro contato com o público através desse programa conseguiram fazer carreira nacional.

A diversidade de temas que o *Frutos da Terra* se propõe a levar aos telespectadores tem garantido a audiência e a longevidade do programa. Este constitui um espaço que a TV Anhangüera tem aberto aos talentos goianos para que possam ser assistidos por um público representante das mais diversas classes sociais e representado por cerca de 5 milhões de pessoas nos Estados de Goiás, Tocantins, no Distrito Federal e em cidades do interior do Pará, Maranhão, Mato Grosso, Mato Grosso do Sul e Minas Gerais (conforme dados da pesquisa feita por Martha Reis, 2009).

É um programa de televisão de cunho regionalista, composto quase que em sua totalidade por apresentações musicais. O próprio nome sugere o caráter do programa: em significação metafórica, a palavra *Frutos* refere-se a *manifestações culturais* e a expressão *da Terra* alude ao significado *do povo goiano*.

O programa *Frutos da Terra* oferece ao público a oportunidade de conhecer algumas produções musicais diferentes das produções que compõem o repertório musical veiculado no eixo Rio-São Paulo, disseminado pela televisão brasileira na contemporaneidade.

Basta assistir a uma única exibição do programa para reconhecer que a linha do programa é de caráter regionalista. Observando a logomarca percebe-se o jogo do duplo sentido: o cesto que é um lugar onde, geralmente, se colocam os frutos depois de colhidos,

está cheio de instrumentos musicais, o que promove aos telespectadores a compreensão de que se trata de um programa musical. Os frutos da terra que o programa mostra, além dos alimentos encontrados no cerrado, são também as músicas dos compositores goianos. Observando o cesto, percebe-se a convivência entre a música sertaneja do primeiro momento, representada pela sanfona e a viola caipira, e a MPB, representada pelo pandeiro, violão, flauta e violino (Reis, 2009, p. 71).



Frutos da Terra é um evento cultural periódico que propaga a cultura local, com o objetivo de preservá-la e mantê-la na memória dos indivíduos. O programa atua dentro do princípio da recursividade que é a causa produzindo o efeito que por sua vez está sempre produzindo a causa. Ele é causa e efeito da cultura globalizada. Causa porque busca o resgate do local, do regional num momento em que se articula uma “cultura planetária” (MORIN, 2007). Esse resgate (causa) produz a valorização do local para o global (efeito), mostrando a diversidade cultural das sociedades.

A função do programa, de resgatar e preservar, sem interesse mercadológico, é reconhecida pelos artistas que nele se apresentam. A dupla sertaneja raiz Zé Venâncio e Tião Mineiro relata:

Hamilton Carneiro não está preocupado, melhor dizendo, o programa *Frutos da Terra* não está preocupado em mercantilizar, mas em preservar, em resgatar a cultura. Se nós tivéssemos mais homens comprometidos, como o Hamilton, com a cultura local, certamente a música brasileira, de modo geral, seria mais valorizada” (VENÂNCIO e MINEIRO, em entrevista, 2008 apud REIS, 2009, p. 63).

Atualmente, sua apresentação ocorre aos sábados às onze e meia da manhã. Seu apresentador, Hamilton Carneiro, cita as regiões de abrangência na abertura de cada programa. O jornal *O Popular*, de maior circulação no Estado em 2008 (REIS, 2009), em reportagem feita sobre o programa, na comemoração de seus 25 anos, considera-o um caso de sucesso, celeiro de talentos. O sucesso é comprovado pela perenidade do programa, que dura já 25 anos ininterruptos. É considerado pelos artistas entrevistados um “celeiro”, uma vez que oferece espaço a artistas regionais.

Era 1983, em 7 de julho, quando o programa foi ao ar pela primeira vez. [...] Hoje, 1.118 edições depois, a serenidade e a objetividade de Hamilton continuam as mesmas, apesar do dinamismo da produção televisiva. No saldo positivo, ficaram legados como a boa penetração em diversas camadas sociais e a descoberta de talentos. [...] “Muita gente despontou nacionalmente como Maíra e Bruno e Marrone”, cita Hamilton Carneiro. (ALVES, 2008 apud REIS, 2009, p. 64).

Cada programa tem a duração de aproximadamente trinta minutos. Além do fato de priorizar a música goiana, o programa é composto por uma diversidade de quadros que mostram a culinária de Goiás, o humor do cerrado, curiosidades científica na forma de informações prestadas por biólogos e botânicos sobre elementos da natureza, explicações de expressões usadas na linguagem popular pelo folclorista Bariani Ortêncio, casos sertanejos e declamações de poesias, além das apresentações musicais.

Quanto ao quesito culinária, foi o pioneiro no Brasil a divulgar receitas regionais, com a preocupação de atingir pessoas simples, de menor poder aquisitivo:

As receitas, quando a gente começou com as receitas no *Frutos da Terra*, só existia um programa no Brasil, era o programa da Ofélia. De repente nós mandamos o modelo para o *Jornal Hoje* e o *Jornal Hoje* começou a fazer. Hoje nós temos multiplicações dentro da própria emissora de televisão, o *Jornal do Campo* faz receitas que nós já fizemos há muito tempo porque elas fazem parte do costume, da culinária. Eu sempre tive a preocupação de não fazer receitas sofisticadas, eu sempre procurei passar receitas que as pessoas pudessem adquirir os ingredientes e fazer em casa. (CARNEIRO, 2008 apud REIS, 2009, p. 64).

As manifestações folclóricas têm espaço reservado no programa, dentre as manifestações tradicionais populares, foi tema de um programa uma romaria, feita em carros de boi que saiu da cidade de Damolândia, passando por várias fazendas, até a cidade de Trindade. A fé leva dezenas de famílias à festa do Divino Pai Eterno em Trindade.

Cantores goianos são convidados pela equipe de produção do programa para cantar nos locais de parada para pouso dos romeiros. Nas fazendas, à noite, ao redor de uma fogueira, eles cantam canções que condizem com o evento. São canções que possuem a

temática rural e religiosa, usam instrumentos que caracterizam o estilo, como o berrante, a viola, o violão e a sanfona. Dentre as músicas apresentadas, tem-se: *Mestre Carreiro*, de Patativa do Assaré, cantada pelo compositor e cantor goiano Douglas de Lara; *Folia do Divino*, letra de Hamilton Carneiro e música de André e Andrade, cantada por esta dupla; *Festa do Divino*, de Célia Valadão; *Pessoas Modestas*, letra de Hamilton Carneiro e música de Lucas Faria, cantada por este; *Vendi o meu carro*, de Elman Alencastro Veiga, cantada pela dupla Lêda e Lara (netas do compositor). Sobre esta música, Hamilton relata que seu compositor, Elman, era de uma família tradicional de músicos da cidade de Crixás. Depois de vender seu carro de boi para pagar dívida de um parente, acabou compondo uma música muito bonita. A saudade do carro e dos bois o inspirou a compor.

A letra da música de Célia Valadão descreve a festa do Divino Espírito Santo da cidade de Trindade, o carreiro e a carreata.

A romaria da cidade de Trindade
 No mês de julho sua festa é tradição
 O povo unido pela graça recebida
 No seu sorriso mostra a sua gratidão

O tempo passa, mas a fé não se acaba
 De pai pra filho, na corrente de oração
 Só a saudade de quem já virou saudade
 E mudou dessa cidade para os nossos corações

Viva a nossa Trindade
 Viva a nossa Trindade
 E o Divino Pai Eterno, padroeiro da cidade

Carro de boi todo ano pega a estrada
 O seu carreiro tem promessa a pagar
 E passo a passo vai vencendo a jornada
 Leva a família pro Divino abençoar
 Com muita fé ele entra na cidade
 E na Igreja ele chega aos pés do altar
 Com a certeza que a promessa foi cumprida
 Missa Campal na despedida chegou a hora de voltar.

Enfim, os relatos sobre esses dois programas que se estabeleceram, há muito, em diferentes emissoras de TV locais, reafirmam o valor da música sertaneja para os goianos. E essa é mais uma comprovação de que o referido gênero, o sertanejo, constitui uma das vertentes da identidade do povo goiano.

4.4 - A RELAÇÃO ENTRE O GÊNERO SERTANEJO E AS EXPOSIÇÕES AGROPECUÁRIAS DO ESTADO DE GOIÁS

A Exposição Agropecuária do Estado de Goiás, cuja 63ª edição foi realizada em Goiânia no período de 16 de maio a 1º de junho de 2008, registrou um recorde de visitação de mais de 600 mil pessoas. A concentração do maior público, 88 mil pessoas na arena, foi durante o show da dupla sertaneja Jorge & Mateus. Essa exposição, além de abrir espaço para a geração e difusão da tecnologia, para o debate de alternativas para o setor produtivo e o acesso à informação, ofereceu também aos frequentadores a visitação aos animais expostos, a participação em leilões e a diversão proporcionada pelos rodeios e shows que normalmente seguem o estilo sertanejo, garantia de público expressivo. É anunciada como a maior festa popular do Estado, momento de encontro de classes, responsável pela reiteração da relação da população com a agropecuária e com suas origens sertanejas estabelecidas, como já se sabe, desde a vinda dos bandeirantes, primeiros colonizadores de Goiás.

A discussão sobre a relação existente entre a música sertaneja e a festa agropecuária do Estado de Goiás, evento que ocorre anualmente na capital, Goiânia, perpassa pelos símbolos e representações, os quais certamente consistem em elementos componentes do imaginário do povo goiano, consideradas as diferentes classes.

Para subsidiar o desenvolvimento desta seção, foram realizadas consultas a jornais de grande circulação na capital e até no país. Outras fontes a que se recorreu foram visitas feitas ao escritório do Parque Agropecuário de Goiânia, no ano de 2008, a fim de obter novos dados através de consulta a arquivos e da realização de entrevista com a Assessora Comercial da SGPA (Sociedade Goiana de Pecuária e Agricultura), Márcia Sodré.

Considerando a importância da música sertaneja para a animação das Exposições Agropecuárias do Estado de Goiás e para o povo que a visita - haja vista o considerável público presente nos shows sertanejos, buscou-se conseguir informações que explicassem a ampla aceitação do gênero sertanejo pelo povo goiano, bem como a proporção do sucesso alcançado pelo momento sertanejo universitário na capital goiana. Na noite goianiense, a mania já pegou na maior parte dos locais em que os frequentadores são, em sua maioria, jovens.

Em época de Pecuária, os fãs do novo estilo têm uma verdadeira micareta sertaneja à disposição em Goiânia. Na sexta-feira (23/05/2008), por exemplo, quem foi ao Parque de Exposições na Nova Vila pôde conferir o tumulto provocado pelo show de Jorge e Mateus, que concentrou o maior público da história da Pecuária (88mil pessoas na arena). Nas filas da entrada, a maioria era jovem, e essa turma também conferiria outras atrações parecidas neste ano (ALVES, 2008, p.2).

Na entrevista com Sodré, no dia 16 de setembro de 2008, foram obtidas informações valiosas no quesito música, em relação às contratações de shows no período de realização das exposições. Sodré informa que alguns profissionais ligados ao mercado musical são contratados para a apresentação musical nas exposições. Informou, ainda, que nos quatro últimos anos, os responsáveis pelo agendamento e contratação dessa parte artística têm sido Sílvio Luciano (produtor da dupla Zezé di Camargo e Luciano no Estado de Goiás) e Peninha (“não o de Goiânia, mas de uma empresa de Uberaba”). Até o ano de 2004, quando foi empossado o então presidente, Gilberto de Sant’Anna Filho, os agenciadores desses shows eram Peninha (que atua há trinta anos nessa área e é especialista em eventos agropecuários) e Gibson, empresário do Rio Negro, integrante da dupla Rio Negro e Solimões.

Não basta querer contratar, mesmo pagando à vista. Há artistas que não se dispõem a realizar um show se o contato não ocorrer através de um determinado produtor já respeitado no meio artístico. É o caso de Roberto Carlos; ele, por exemplo, jamais fecha um contrato em Goiás se este não estiver sendo agenciado pelos dois Peninhas: o de Goiânia e o de Uberaba. Para ele, essa é a garantia de que tudo vai dar certo, de que tudo vai sair como o esperado dentro do contexto de produção, articulação do show. Tem muita gente querendo ser produtor, empresário, mas que não sabe o que está fazendo (MÁRCIA SODRÉ, 2008, SGPA).

Através da citada entrevista foi obtida a informação de que as negociações para a contratação dos shows da exposição a ser realizada no ano seguinte iniciam-se entre os meses de outubro e novembro, à exceção de anos políticos. E quando a Sra. Márcia foi questionada sobre quem contratar, ela respondeu com muita objetividade: “A gente traz o que toca mais, o que o povo gosta e o que traz mais público. Por exemplo: o Daniel pode vender muitos discos, mas não traz público.”

Foi perguntado à Márcia Sodré por que se opta por tantos shows sertanejos nas Exposições, tomando como referência os anos de 2007 e 2008.

È uma feira agropecuária, né?! E aí, como eu disse, cabe a cada diretoria escolher quem são os artistas que vão estar naquele evento. Feira agropecuária tem tudo a ver com música sertaneja. Nada impede, como essa administração provou, que entre outro tipo de público. Mas é o local, o cantor, o público que vem aqui. É difícil você trazer público para vir ver Jorge Aragão aqui dentro.

Em relação ao espaço físico do parque agropecuário, especificamente o local destinado às apresentações, foi informado que a estrutura das arquibancadas para acomodação do público foi ampliada de seis mil para vinte mil pessoas nos quatro anos daquela gestão. A diretoria construiu camarotes para os convidados e as novas arquibancadas, que são bastante

confortáveis em relação à tribuna que existia antigamente, e “da qual não se conseguia ver nada”. Esse local que antigamente comportava 50 mil pessoas, agora comporta 80 mil.

Quando se questionou sobre o público nem tanto expressivo nos shows de axé, Márcia Sodré disse que, em sua opinião, durante a realização das exposições ocorrem muitos shows. “É um show atrás do outro. Os preços populares, às vezes são até vistos como caros. Mas 70% da bilheteria pagam meia entrada. Em razão disso, alguns shows são esvaziados. As pessoas elegem um show cujos cantores estejam ‘estourados’ nas paradas. Goiânia tem um perfil sertanejo e isso é evidente”.

Ela se referiu ao grande público registrado no dia do show gospel do Grupo Trazendo a Arca como esperado. “É um público fiel o da comunidade gospel. Ele não se importa muito com quem está cantando. No caso, esses cantores eram o Jorge & Mateus deles”.

Márcia Sodré informou que não dispõe do registro de todos os shows realizados em anos anteriores, mas sabe que, em 2006, a dupla Bruno e Marrone e a Banda Calypso tiveram um empate técnico em relação ao público presente em suas apresentações. Já em 2007, Bruno e Marrone conquistaram maior público e em 2008, o primeiro maior público foi registrado no show de Jorge e Mateus. E, embora a mídia tenha informado que o Grupo Trazendo a Arca reuniu o segundo maior público, essa classificação foi conseguida pela dupla Bruno e Marrone. Isso quer dizer que, na verdade, segundo dados da SGPA, o show *gospel* foi responsável pela concentração do terceiro maior público da 63ª edição da Exposição Agropecuária de Goiás. A dupla Edson & Hudson, promessa de grande público, reuniu menos pessoas do que César Menotti & Fabiano. Também a dupla Gean e Geovanne registrou um público bastante inferior ao esperado: apenas 8 mil pessoas.

Indagada sobre a influência da música country em nosso estado e sua presença nas exposições agropecuárias, Márcia afirmou que o goiano gosta mesmo é da música sertaneja. E que “o povo não tem muito conhecimento e nem costume de ouvir o estilo *country*, pelo menos aqui, na capital. Já a música sertaneja, quem escuta é o peão, o patrão, o filho do patrão e aí todo mundo começa a consumir essa música. Isso tem tudo a ver com nossa cultura”.

Márcia Sodré ressaltou, ainda, que embora não se tenha muitos registros sobre isso, desde as primeiras Exposições Agropecuárias de Goiás, ocorrem apresentações musicas. Nas primeiras, as duplas caipiras se apresentavam em eventos mais intimistas. Mas a partir de 1993 tiveram início os grandes shows que a cada dia buscam conquistar maior público.

As exposições agropecuárias, tomadas aqui como as principais manifestações sertanejas, são festivas em sua natureza. São caracterizadas por uma série de símbolos e

valores que expressam aspectos da identidade local, vistas não como algo imóvel e cristalizado, mas em permanente mudança. Isso significa que as Exposições Agropecuárias de Goiás oferecem produtos e símbolos que, ao mesmo tempo em que estão revestidos de um caráter modernizado, remetem a uma história da região e ao jeito de ser de um povo.

A ruralidade, em muitos dos elementos que a caracterizam, é celebrada na festa. A exposição agropecuária é um momento de informação sobre as tecnologias adotadas na pecuária e na agricultura, mas é, fundamentalmente, um momento de festa para os goianos, fato que a faz ser anunciada como a maior festa popular do Estado, cujo início é marcado pela tradicional cavalgada. Na 63ª edição, A SGPA reuniu mais de 1000 cavaleiros e amazonas, além de 20 comitivas do interior do Estado, principalmente de cidades da região metropolitana de Goiânia. Os participantes da cavalgada percorreram um trajeto de 10 quilômetros, da sede da SGPA até o Palácio das Esmeraldas, na Praça Cívica, onde foram recebidos pelo Governador. Pecuáristas ou peões, trabalhadores ou produtores rurais em seus cavalos anunciavam por algumas ruas da cidade o tempo da festa, que é interpretado no contexto deste estudo como um anúncio de suspensão do tempo comum para os goianos.

A Exposição Agropecuária de Goiás mantém viva e reinventa a relação dos goianos com a agropecuária e as suas origens sertanejas, forjadas pelos desbravadores bandeirantes. É nesse sentido que tal festa é compreendida como o momento de suspensão simbólica da ruralidade dentro do espaço urbano.

A referida exposição aparece no discurso de seus produtores (Sociedade Goiana de Pecuária e Agricultura) como um momento de encontro de classes, o que vai ao encontro da concepção de Canclini (1983, p. 113), que caracteriza a festa camponesa tradicional com os seguintes elementos:

- a) Ruptura do tempo normal;
- b) Caráter coletivo do fenômeno da festa, sem exclusão de nenhuma classe, como expressão de uma comunidade local;
- c) Caráter compreensivo e global, uma vez que a festa abrange os elementos mais heterogêneos e diversos, sem desagregação nem especialização (jogos, danças, ritos, música etc., ocorrem no interior de uma mesma celebração global);
- d) Com a conseqüente necessidade de ser realizada em grandes espaços abertos e ao ar livre (a praça, o pátio, a Igreja ou o Parque Agropecuário, por exemplo).

Esse estoque simbólico sertanejo, impregnado no imaginário nacional, e manifestado através das exposições agropecuárias, insere Goiás na nação. Isso manifesta o quanto Goiás é sertanejo, bem como o interior de Minas Gerais, o interior de São Paulo, o interior do Paraná, Mato Grosso e Mato Grosso do Sul, regiões em que as exposições também movimentam multidões e muito dinheiro.

E quanto à música sertaneja, essa que faz sucesso não só em Goiás, mas em muitos outros estados do país, ela alcançou uma difusão crescente através da indústria da música, como já se sabe. Isso aconteceu devido à ascensão dos meios de comunicação: rádio, TV e ao desenvolvimento dessa indústria musical. Tal indústria envolve desde as condições comerciais da produção até o seu contato com a mídia. Cria ídolos, modismos, gera lucro.

Portanto, as Exposições Agropecuárias de Goiânia, no que concerne à música, tiveram sempre o propósito de valorizar o gênero sertanejo (seja ele pertencente aos momentos: caipira, sertanejo, neo-sertanejo ou sertanejo universitário) motivando, dessa forma, grande parte da população jovem a fazer parte deste universo sertanejo goiano.

IV – CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste trabalho, buscou-se elucidar as origens e modificações sofridas pelo gênero sertanejo no decorrer de sua existência. A partir da pesquisa bibliográfica de diferentes autores, sob diversificados enfoques, ficou clara a dificuldade de definir com precisão os traços constitutivos de um gênero. Mesmo diante dessa dificuldade, intentou-se uma caracterização dos diversos momentos da produção musical do sertão do Centro-Sul brasileiro.

Assim, inicialmente, procedeu-se a uma análise do “sertão”, com suas variadas significações, conceitos e funções, segundo tanto a ótica da literatura como da antropologia, verificando as transformações sócio-econômicas vivenciadas pelo habitante dessa enorme área que abrange o interior de São Paulo, os Estados de Minas Gerais, Goiás, Mato Grosso do Sul e norte do Paraná (PIMENTEL, 1997, p. 21). Em vista do modo de produção e da lógica econômica dessa região, verifica-se a existência de uma identidade cultural comum.

Ao longo do período analisado, o último século, embora tenham ocorrido situações que forçaram a fuga do homem do campo para a cidade, isso não representou a perda de sua identidade cultural. Porque, de acordo com a concepção teórico-metodológica adotada aqui, toda mudança é acompanhada por alguma continuidade, às vezes com outra feição, porém com significado muito próximo ao de antes, como se pode observar através das modificações sofridas pelo gênero sertanejo.

Assim, a partir da apreciação das várias fases determinadas por essas mutações, optou-se por nomeá-las **momentos** de um mesmo gênero. Foi ainda possível entender que, mesmo diante da ação dos processos pós-modernos e a despeito da expansão capitalista para o meio rural, a cultura e principalmente a música do primeiro momento - ou caipira – tem sido, ainda hoje, produzida e reproduzida, coexistindo com os demais momentos do gênero. Obviamente, a identidade sertaneja de hoje não mais corresponde àquela de cinco décadas atrás. Porém, é certo que ela continua acompanhando as mudanças impostas pelo desenvolvimento favorecido pelo hibridismo e pela globalização.

O reconhecimento do gênero sertanejo como prática não só ligada a questões folclóricas ou religiosas - período estabelecido neste estudo como a primeira fase do primeiro momento do gênero sertanejo, quando entra em cena a música caipira em toda a sua expressão - tem início no século XIX.

O surgimento das primeiras gravações dessa música, em 1929, momento em que se inicia um processo de apropriação do gênero musical pela indústria cultural sobre a música-

arte, marca o início de uma segunda fase. Entretanto, concluiu-se que o advento da indústria cultural, contrariando previsões de alguns autores, propiciou uma série de benefícios relacionados à divulgação das músicas produzidas no campo, sem que fossem percebidas, naquele momento, significativas modificações do gênero, inclusive em relação à temática textual das músicas da fase anterior.

As alterações verificadas com as primeiras gravações e, em sequência, o advento do rádio (1930), bem como sua propagação no meio rural foram, sem dúvida, fatores que aproximaram, simbolicamente, o caipira do meio urbano. Paralelamente à propagação de sua música pelo rádio, ocorreu a representação simbólica do caipira no imaginário nacional e fundamentalmente no seu próprio meio. As principais características da música do segundo período do primeiro momento foram mantidas até que se iniciasse o segundo momento, em 1950. Mas, ironicamente, quando o gênero passou a ser efetivamente conhecido como música sertaneja, sua produção foi se tornando cada vez mais urbana. Entretanto, o caipira e o sertanejo tornaram-se apreciadores fiéis de ambas as modalidades musicais.

E mudanças continuaram a ocorrer, porém sempre num sentido de continuidade. E o apreço do povo goiano pelo gênero sertanejo se manteve crescente. Prova disso é a difusão do gênero sertanejo pelos veículos da indústria cultural, sua aceitação e consumo crescentes, esses que constituem indícios reveladores da vertente sertaneja na cultura goiana.

No terceiro momento, a partir de 1980, com o início do momento da música neo-sertaneja, sertaneja pop ou romântica, o gênero passou por grandes transformações, especialmente no que concerne ao instrumental e ao perfil dos cantores.

Um quarto momento do gênero sertanejo representou, sim, uma mudança radical, verificada em quase toda a estrutura do gênero sertanejo. O momento conhecido como sertanejo universitário apresentou nova temática, nova proposta rítmica, nova estética dos intérpretes, dentre outras modificações, arrebanhando, inclusive, público mais amplo que aquele que se interessava por essa música nos seus primórdios. Várias “tribos” agora se juntam para apreciar os megashows que reúnem multidões cada vez mais expressivas.

Assim, o grande consumo da música sertaneja verificado na atualidade está ligado às transformações sofridas pela sociedade no mundo moderno (com destaque para a ampliação dos canais de divulgação), e, principalmente a uma questão de identificação do povo goiano com o gênero sertanejo enquanto parte de suas raízes. Não se pode esquecer que a atividade pastoril, relacionada ao sertão, aqui permanece configurando a vida do Estado e solidificando as marcas da economia, da história e da cultura goiana.

A partir da definição de sociedade pós-moderna, com sua complexa gama cultural como fenômenos simbólicos pelos quais se exprime a vida, os rebanhos bovinos, o sertão, os sertanejos, os caipiras, os peões, os grandes fazendeiros, devem ser vistos como elementos do imaginário goiano reelaborados na música do gênero sertanejo, símbolos que, ao mesmo tempo em que estão revestidos de um caráter modernizado, remetem à história da região e ao jeito de ser do povo goiano.

Enfim, infere-se da presente pesquisa que o gênero sertanejo pode ser considerado único, transformando-se de acordo com o tempo e as necessidades de mercado. Na atualidade, esse pode ser visto como uma música representativa de todas as camadas sociais. Como exemplo disso, foram apontadas emissoras de rádio que veiculam em sua grade o gênero predominantemente sertanejo. Estas são sucesso de audiência e estão sempre ocupando os primeiros lugares, de acordo com pesquisas realizadas no Estado.

Há, ainda, o poder de veiculação dessa música através de emissoras de televisão, essas que confirmam o sucesso do gênero musical sertanejo entre o povo goiano e muitas vezes no cenário nacional, através da manutenção, no ar, de programas sertanejos, em emissoras distintas, por mais de vinte anos.

E assim, na roça, no sertão, ou na cidade grande, em determinados momentos vista como Província, em outros, como Metrópole, a vida continua proporcionando ao seu povo o consumo de músicas do gênero sertanejo, de qualquer momento, mesmo que este povo seja visto como amante das tradições das quais se fizeram aprendizes.

Ao concluir este trabalho, emerge o elemento pós-moderno, materializado no ecletismo da música sertaneja atual. A própria existência ainda hoje, da música do primeiro momento – que atualmente perdeu o nome caipira para ganhar a alcunha “sertaneja-raiz”, como que a aplacar a dor da perda de identidade decorrente das rápidas e sucessivas mudanças por que passou o gênero –, ao lado do sertanejo universitário, evidencia o ecletismo típico da pós-modernidade. Hoje convivem, portanto, “sertaneja-raiz” e “sertanejo universitário”, não sem embates e mútuas acusações entre admiradores, facetas diferentes de um mesmo gênero, gêneros diferentes de um mesmo sistema musical. Esse simples embate, apaixonado e veemente, dá mostras da vitalidade do gênero, que saiu do sertão esquecido, hinterlândia da nação voltada para o litoral, para marcar de modo indelével a cena musical brasileira.

E, de modo a elucidar e organizar as propostas de transformações históricas e estéticas aqui propostas, elaborou-se um *Quadro sinóptico do gênero sertanejo*, que apresenta o desenvolvimento de seu objeto principal: o gênero sertanejo em seus diversos momentos.

QUADRO SINÓPTICO do GÊNERO SERTANEJO						
MOMENTO	ANTECEDENTES	1º MOMENTO		2º MOMENTO	3º MOMENTO	4º MOMENTO
Provável início	A PARTIR DA COLONIZAÇÃO	1º PERÍODO: SÉCULO XIX	2º PERÍODO: 1929	1950	1980	A PARTIR DE 2000
Nomes utilizados	[Cantos eclesiásticos e música profano-popular] Cateretê ou Catira	Música Caipira (Moda de Viola)	Música Caipira Sertaneja-Raiz (termo atual)	Música Sertaneja	Música Neo-Sertaneja Sertaneja Pop Sertaneja Romântica	Sertanejo Universitário
Características gerais	- Cateretê ou Catira: Primeira manifestação reconhecida como <i>música caipira</i>	- A partir do Vale do Paraíba dissemina-se pelo Sertão do Centro-Sul do País	- Produzida sob influência da indústria cultural (rádio)	- Produzida no meio urbano-industrial, para a indústria do disco	- Apropriação de elementos da linguagem pop	Idem - Ecletismo musical
Temática textual	- Textos cristãos traduzidos para o Tupi - Elementos da cultura indígena misturados ao temário europeu	- Temática de fundo dramático, ligada ao campo: a vida, os amores, os hábitos e o trabalho - Anedotário caipira	Idem	Idem	- Urbana romântica e melodramática - Anedotário caipira perde a ingenuidade	Idem - Ecletica
Canto	Coletivo	- Coletivo (nas ruas) - Mais melódico e melancólico	- Canto em duas vozes com intervalos de 3ªs e 6ªs	Idem	Idem - Ocorrência (rara) de canto solo	Idem - Canto solo (maior incidência)
Voz	Desconhecido	- <i>Voz di testa</i> - Dicção nasalada e vozes agudas	Idem - Uso de falsete	Idem - Voz mais aguda considerada a principal	Idem	Idem, com inclusão de novos efeitos vocais (gritos, glissandos, etc.)
Levada	Desconhecida	- Ponteados - Viola acompanhadora	Idem	- Passa a sofrer a influência de ritmos estrangeiros sul-americanos: Corridos, Rancheiras e Guarânias	Idem - Ritmos dançantes - Ritmos norte-americanos	Ecletismo

Instrumentação	Viola, gaita e percussão	Viola	Idem -Inclusão de violão (1930) e acordeom	-Inserção e substituição de vários instrumentos (guitarra, bateria, etc.). -Ampliação de naipes no acompanhamento	Idem	Idem
Canais de divulgação	Corpo a corpo	Idem	Idem, acrescido de: - Discos - Rádio AM	Idem, acrescidos de: - TV: programas de auditório e trilhas sonoras de novelas	Idem, acrescidos de: - Rádios FM - CDs - Shows	Idem, acrescidos de: - Internet
Recepção	-Restrita ao ambiente rural Usos e funções: lazer, religião, misticismo	Idem - Mutirões e festas tradicionais	Amplia-se para o meio urbano-industrial	Idem	Disseminada no meio jovem urbano	Idem
Observações		Canções muito longas - Linguagem caipira: elisão de encontros consonantais; rotacismo	- Canções mais curtas	- O termo <i>sertanejo</i> surgiu em substituição ao <i>caipira</i> para fugir da carga pejorativa	- Figurino estilizado, de inspiração rural -Duplas comunicam-se com desenvoltura	- É quase inexistente sua identificação com o universo rural - Superproduções, grandes espetáculos - Ecletismo musical
Exemplos musicais representativos		- <i>Saudades de Matão</i> (1904) Raul Torres/ Jorge Galatti/Antenógenes Silva - <i>Tristeza do Jeca</i> (1918) – Angelino de Oliveira	- <i>Jorginho do Sertão</i> (1929) – Cornélio Pires - <i>No rancho fundo</i> (1930) – Ary Barroso/ Lamartine Babo - <i>Cabocla Tereza</i> (1935) – Raul Torres/João Pacífico - <i>Pingo d'água</i> (1944) – Raul Torres/João Pacífico - <i>Chico Mineiro</i> (1946) – Tonico/Francisco Ribeiro - <i>Boi Soberano</i> – Caarreirinho/Gonçalves/Oliveira - <i>Rei do gado</i> (1946) – Teddy Vieira	- <i>Cabecinha no meu ombro</i> (1958) – Paulo Borges - <i>Mágoa de Boiadeiro</i> (1960) – Nonô Basílio/Índio Vago - <i>Saudade da minha terra</i> – (1955) Belmonte/Goiá - <i>Coração de Luto</i> (1959) – Teixeira - <i>Fusão Preto</i> (1978) – Atílio Versutti/Jeca Miranda - <i>Flor do Cafezal</i> (1967) – Carlos Paraná - <i>Morão da Porteira</i> (1965) – - <i>Estrada da Vida</i> (1970) – Milionário	- <i>Fio de Cabelo</i> (1982) – Marciano/Darci Rossi - <i>É o Amor!</i> (1991) – Zezé de Camargo/Luciano - <i>Entre tapas e beijos</i> (1988) Nilton Lamas - <i>De igual pra igual</i> (1985) – - <i>Roberta Miranda</i> - <i>Chora Peito</i> (1986) – Chrystian/Ralf - <i>Não aprendi dizer Adeus</i> (1990) – Joel Marques	- <i>Leilão</i> (2004) – Chrystian e Ivo Lima - <i>Dormi na praça</i> (1994) – Fátima Leão e Elias Muniz - <i>Fada</i> (2003) – Victor&Léo - <i>Pode Chorar</i> (2008) – Dorgival Dantas - <i>Chora, me liga</i> (2009) – Euler Coelho - <i>A garagem da vizinha</i> (2000) – Sandro/ Gustavo - <i>Você não sabe o que é amor</i> (2010) – Luan Santana

V – REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AARTS; Bas; BAUER, Martin W. *Pesquisas qualitativas com texto, imagem e som*. Petrópolis: Vozes, 2002.

ABDALA JÚNIOR, B. *Fronteiras Múltiplas, Identidades Plurais: um ensaio sobre mestiçagem e hibridismo cultural*. São Paulo: Editora SENAC, 2002, p. 9-49.

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

ALMEIDA, Elza O. de S. *A música evangélica do movimento pentecostal em Goiânia como fenômeno contemporâneo*. Goiânia: Escola de Música e Artes Cênicas da UFG, Mestrado em Música, Cultura e Sociedade – Universidade Federal de Goiás, 2010. 169 p.

ALVARENGA, Oneyda. *Música popular brasileira*. 2 ed. São Paulo: Duas Cidades, 1982.

ALVES, R. Sertanejos do Campus. *Jornal O Popular*, Goiânia, Magazine, p. 1, 29 de maio de 2008.

ARAGÃO, Luiz T. de. *Perspectivas de ocupação do cerrado na região de Brasília ou Notas para uma antropologia do sertão*. Brasília: UnB, 1988.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005. 110 p.

BERNARDES, Carmo. O gado e as larguezas dos gerais. *Revista de Estudos Avançados*, nº 9 (23), 1995.

BERTRAN, Paulo. *História da Terra e do Homem do Planalto Central: Eco- História do Distrito Federal: Do Indígena ao Colonizador*. Brasília, Solo Editores, 1994.

BITTENCOURT, Bruna. Mais Pop, sertanejo domina o mercado. *ESHOJE*, São Paulo, 4 mai. 2010. Disponível em <http://www.eshoje.com.br/portal/leituranoticiainoticia.2332> Acesso em: 7 mai. 2010.

BOLLE, Willi. O sertão como forma de pensamento. In *grandesertão.br*. São Paulo: Editora 34, 2004, p. 47-88.

BORGES, Caroline de M. O povo brasileiro e a Catira. In: *Revista Digital*. Buenos Aires, año 14, nº 139, Diciembre de 2009. Disponível em: <http://www.efdeportes.com/revistadigital> Acesso em: abr. 2010.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. 4 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BRASIL, Americano do. *Súmula da História de Goiás*. Goiânia: Unigraf, 1982.

CABRAL, Sérgio. *A MPB na Era do Rádio*. São Paulo: Moderna, 1996.

CALDAS, Waldenyr. *O que é música sertaneja*. São Paulo: Editora Brasiliense S.A., 1987.

_____. *Acorde na aurora: música sertaneja e indústria cultural*. 2 ed. São Paulo: Editora Nacional, 1979.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Consumidores e cidadãos*. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

_____. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4. ed. São Paulo: EDUSP, 2003. 385 p.

CÂNDIDO, Antonio. *Os Parceiros do Rio Bonito – Estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida*. 5 ed. São Paulo: Duas Cidades, 1979.

CATELAN, Álvaro; COUTO, Ladislau. *De repente, a Viola! Os grandes temas da Música Caipira*. Goiânia: Kelps, UCG, 2005.

_____. *Mundo Caipira: História e lendas da Música Caipira no Brasil*. Goiânia: Kelps, UCG, 2005.

CHAUD, Antônio M. J. *Memorial do Catalão*. Goiânia: Editora do Autor, 2000.

CHAUL, Nars Fayad. *A construção de Goiânia e a transferência da capital*. Goiânia: Editora da UFG, 1995.

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

_____. Goiânia: A capital do sertão. In: *Dossiê cidades planejadas na hinterlândia*. REVISTA UFG. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, ano XI, nº 6, p. 100-110, Semestral, jun 2009.

_____. *Goiás: identidade, paisagem e tradição*. Goiânia: Editora UCG, 2001, p. 17-23.

CHOAY, Françoise. Monumento e monumento histórico. In: *Alegoria do Patrimônio*. 1967, p. 11-59.

CIOLA, Anderson Borba; ALBA, Fábio Cecílio. *Os rumos da música caipira no vale do Paraíba. Grande Reportagem*. Universidade de Taubaté - São Paulo, 1997.

COELHO, Teixeira. *O que é indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 2007.

COLWELL, C. Carter. A Survey of the Genres. In: *A Student's Guide to Literature*. Washington (USA): Pocket Books, 1968.

COSTA, Marcelo Henrique. *Goiânia: mito ou modernidade?* Goiânia: Faculdade de Artes Visuais da UFG, Mestrado em Cultura Visual – Universidade Federal de Goiás, 2007.

CUNHA, Euclides da. *Os Sertões*. 18 ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. § 30. 1967.

DEBRUN, Michel. A identidade nacional brasileira. *Revista de Estudos Avançados*. São Paulo: Vol. 4 nº 8, Jan./Abr. 1990.

FERREIRA, Manuel. *A viola de dois corações*. Ponta Delgada, 1990.

FREIRE, Vanda; CAVAZOTTI, André. *Pesquisa em música: novas abordagens*. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2007. 102 p.

GALLI, Ubirajara. *A história da Pecuária em Goiás: do primeiro gado aos dias de hoje*. Goiânia: Ed. da UCG, Contato Comunicação, 2005.

GIDDENS, A. *The consequences of Modernity*. Cambridge: Polity Press, 1990.

GROVE, George. *Dicionário Grove de Música*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994. 1048 p.

GROUT, Donald J. e PALISCA, Claude V. *História da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva, 1988.

GUIMARÃES, Flávio R. Um novo olhar sobre o objeto de pesquisa em face da abordagem interdisciplinar. In: *O fio que une as pedras: a pesquisa interdisciplinar na pós-graduação*. 3 ed. Porto Alegre: Sulina, 2002.

HALL, Stuart. *A Identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006. 102 p.

_____. Quem precisa de identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Orgs.). *Identidade e diferença: A perspectiva dos Estudos Culturais*. 9 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

HOLANDA. Aurélio Buarque de. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1986.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de S. *Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

IMBERT, E. *A crítica: seus métodos e problemas*. Coimbra: Editora Almedina, 1987.

KOTHE, Flávio R. Identidade e dependência. In: *O cânone colonial: ensaio*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1997, p. 73- 101.

LARAIA, Roque de Barros. *Cultura: um conceito antropológico*. 14 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

LICHOTE, Leonardo. Sertanejos, século XXI. Jornal *O GLOBO*. Rio de Janeiro, 29 de março de 2010, Segundo Caderno, p. 1 e 3.

LIMA, Luiz Costa. A questão dos Gêneros. In: *Teoria da Literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

LINHARES, Andrey A. C. *A produção e a reprodução da identidade cultural caipira em Mossâmedes – GO*. Goiânia: UFG, 2005.

LOBATO, Monteiro. *Urupês*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

MARCHEZAN, Luiz G. O sertão no interior da máquina do mundo. In: Dossiê Sertão *Revista UFG*. Goiânia: Universidade Federal de Goiás – Semestral, dez. 2006. ISSN 1677-9037. p. 54-59.

MARIANO, Neusa de Fátima. O lugar do caipira no processo de modernização. *Scripta Nova – Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*. Universidad de Barcelona, 2000, nº 69. Disponível em: <http://www.efdeportes.com/revistadigital> Acesso em: 27 abr. 2010.

MARTINS, José Clerton de Oliveira. *Turismo, Cultura e Identidade*. São Paulo: Roca, 2003.

MARTINS, José de Souza. Viola Quebrada. In: *Revista Debate & Crítica*. São Paulo: Editora HUCITEC, 1974, nº 4.

MARX, K. e ENGELS, F. “The Communist Manifesto”. In: *Revolutions of 1848*. Harmondsworth: Penguin Books, 1973.

MEDEIROS, Mara. *Metodologia da Pesquisa na Iniciação Científica*. Goiânia: Editora Vieira, 2006.

MERRIAM, Allan O. *The Anthropology of Music*. U.S.A.: North-West University Press, 1964.

MONTEIRO, Ana Cecília Del Mônaco et al. *Do caipira ao sertanejo: Cultura, Música e Indústria Cultural* – Monografia para obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social com Habilitação em Publicidade e Propaganda. Taubaté – SP, 1998.

MONTEIRO, André. *Memórias: boiadeiros do cerrado*. Goiânia: ICBC, 2010. 104 p.

MORAIS, José Eduardo S. Música Sertaneja Goiana: algumas observações. *Revista Goiana de Artes*. Goiânia: Instituto de Artes da UFG, 1980 – Semestral.

MORAIS, Luciano César. Ampliando o universo da música. *O Jornal de Goiás*, Goiânia, p.14, 08 a 14 de jul. 2007.

MORIN, Edgar. *Cultura de massas no Século XX: o espírito do tempo*. 8 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1990.

_____. Complexidade e ética da solidariedade. In: CARVALHO, E. de A; CASTRO, Gustavo de; ALMEIDA, M. da C. (orgs). *Ensaio de Complexidade*. 3 ed. Porto Alegre: Editora Sulina, 2002, p. 11-20.

MOURA, Roberto M. *Sobre Cultura e Mídia*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2002.

MUGNAINI JÚNIOR, A. *Enciclopédia das Músicas Sertanejas*. São Paulo: Editora Letras & Letras, 2001.

NEPOMUCENO, Rosa. *Música caipira: da roça ao rodeio*. São Paulo, Ed. 34, 1999. 440 p.

NOBILE, Lucas. Sempre Inezita. Jornal *O Popular*. Goiânia, 4 de março de 2010, Magazine, p. 2.

NOGUEIRA, Sebastião. Pode chorar, mas eu não volto pra você. Jornal *O Popular*. Goiânia, 23 de novembro de 2008. Magazine, p. 3.

OLIVEIRA, Adriana Mara V. de. In: *As cidades dos sonhos: desenvolvimento urbano em Goiás*. Goiânia: Editora da UFG, 2005.

OLIVEIRA, Eliézer Cardoso de. *História Cultural de Goiânia*. Goiânia: Editora Alternativa, 2003.

OLIVEIRA FILHO, Otaviano de. Resistência Identitária: A configuração etnocultural da comunidade sertaneja norte-mineira no processo histórico de Minas Gerais. In: *Revista UFG*. Goiânia: Universidade Federal de Goiás – Semestral, dez. 2006, p. 38-45.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. A conquista do espaço: sertão e fronteira no pensamento brasileiro. In: *História Ciências Saúde: Manguinhos*, vol. V, Rio de Janeiro: Fundação Osvaldo Cruz, julho 1998, p. 195-215.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. *Identidade, Etnia e Estrutura Social*. São Paulo: Ênio Matheus Guazzelli & Cia. Ltda., 1976.

ORTÊNCIO, Bariani. *Dicionário do Brasil Central*. 2 ed. Goiânia: ICBC, 2009.

_____. O que é ser goiano (2). Jornal *O Popular*. Goiânia, 18 de maio de 2010. Crônicas & Outras Histórias, Magazine, p. 6.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 5 ed. São Paulo: Brasiliense, 2005.

PAIVA, Salma Saddi Wares. O sertão. In: *Revista UFG*. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, ano VIII, nº 2, p. 25-30, Semestral, dez. 2006.

PALACIN, Luis. *Fundação de Goiânia e desenvolvimento de Goiás*. Goiânia: Oriente, 1976.

PARADA, Marcelo. *Rádio: 24 Horas de Jornalismo*. São Paulo: Panda, 2000.

PEREIRA, Eliane M. C. M. A construção de nação e região em Goiás: 1830-1945. In: *Ciências Humanas em Revista*. Goiânia: Editora UFG, 1995.

PIETRAFESA, José et al. *Do contexto ao texto : os desafios da Linguagem Científica*. Anápolis-GO: Unievangélica, 2006.

PIMENTEL, Sidney Valadares. *O chão é o limite: a festa do peão de boiadeiro e a domesticação do sertão*. Goiânia: Editora da UFG, 1997.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. São Paulo: Editora Cultrix, 1970.

PUTERMAN, Paulo. *Indústria cultural: a agonia de um conceito*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1994.

QUINTELA, Antón C. Os sucessos urbanos na colonização Agrária em Goiás. In: Dossiê cidades planejadas na hinterlândia. *Revista UFG*. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, ano XI, nº 6, p. 52-62, Semestral, junho de 2009.

RAMOS, Hugo de C. *Tropas e Boiadas*. 5 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965.

_____. O interior goyano. *A Informação Goyana*. Goiânia: AGEPEL, dez. 2001. (CD com todas as edições da revista em seu formato original. Publicada no Rio de Janeiro por Henrique Silva e Americano do Brasil, no período de 1917-1935). Rio de Janeiro: Vol. II, nº 3, out. 1918, p. 240.

REIS, Martha A. dos S. *Programa Frutos da Terra: um agente divulgador da cultura musical regional*. Goiânia: Escola de Música e Artes Cênicas da UFG, Mestrado em Música, Cultura e Sociedade – Universidade Federal de Goiás, 2008. 134 p.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

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

RIBEIRO, Paulo Rodrigues. Sombras no silêncio da noite: imagens da mulher goiana no século XIX. In: *Goiás: identidade, paisagem e tradição*. Goiânia: Ed.da UCG, 2001.

RONCARI, Luiz. Lugar do sertão. In: Dossiê Sertões. *Revista UFG*, Goiânia: Universidade Federal de Goiás, ano VIII, nº 2, p. 46-53, Semestral - dez 2006.

SANCHES, Pedro A. A carapuça serve em todos. *Revista da Cultura*. São Paulo: Edição 32, março de 2010.

SANDES, Noé Freire. Memória, nação e região: a identidade em questão. In: CHAUL, Nars Fayad e RIBEIRO, Paulo R. (Orgs). *Goiás: identidade, paisagem e tradição*. Goiânia: Editora UCG, 2001, Cap. 1.

SANT'ANNA, Romildo. *A Moda é Viola – Ensaio do Cantar Caipira*. São Paulo: Ed. UNIMAR, 2000.

SCHAFER, Ernest Murray. *A afinação do mundo*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 2001.

SCHURMANN, Ernest F. *A música como linguagem: Uma abordagem histórica*. São Paulo, 2.ed. Editora Brasiliense, 1990.

SODRÉ, Márcia. *SGPA – Departamento Comercial de Goiânia – Goiás*, 2009.

SEKEFF, Maria de Lourdes. *Música e Globalização*. São Paulo: Annablume: FAPESP, 2006. p. 93 – 103.

SEVERIANO, Jairo. *Uma história da Música Popular Brasileira: das origens à modernidade*. São Paulo: Ed. 34, 2008.

SHIRLEY, Robert N. *O fim de uma tradição*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1970.

SILVA, Expedito Leandro. *Forró no asfalto: mercado e identidade sociocultural*. São Paulo: Annablume: FAPESP, 2003.

SILVA, Reijane Pinheiro da. *Aqui o sistema é bruto: o movimento country e a identidade goiana*. Goiânia: Faculdade de Ciências Humanas e Filosofia da UFG, Mestrado em Sociologia – Universidade Federal de Goiás, 2001.

_____. *A Mulher no Universo Country: o jeito Nelore de ver*. Goiânia: Faculdade de Ciências Humanas e Filosofia da UFG, Especialização em Antropologia Social do Departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal de Goiás, 1998.

SOUZA, Candice Vidal e. *Batismo Cultural de Goiânia: um ritual da nacionalidade em tempos de Marcha para Oeste*. Pós-graduação em Antropologia Social- (etnografia, abordagens lingüísticas e teoria antropológica). Brasília: UnB, 1994.

_____. *Crescer para dentro: o imaginário da fronteira no pensamento social brasileiro – Discursos intelectuais e políticos*. Programa de Pós-graduação em Antropologia Social- (Antropologia das Sociedades Complexas). Brasília: UnB, 1994.

_____. *A Pátria Geográfica: sertão e litoral no pensamento social brasileiro*. Goiânia: Ed. da UFG, 1997.

TABORDA, Márcia. A viola de arame: origem e introdução no Brasil. In: *Revista do Programa de Pós-Graduação em Música*. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, v.13, nº 21, p.133-152, dez. 2002.

TELES, Gilberto Mendonça. À margem da margem. In: *Contramargem II: estudos de literatura*. Goiânia: Ed. da UCG, p. 111-150, 2009.

_____. Entrevista. In: Dossiê cidades planejadas na hinterlândia. *Revista UFG*. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, ano XI, nº 6, p. 221-238, Semestral - junho de 2009.

TELES, José Mendonça. Ser goiano. In: *Crônicas de Goiânia*. Goiânia: Kelps, 1998.

TINHORÃO, José Ramos. *Música Popular – do Gramofone ao Rádio e TV*. São Paulo: Ática, 1981.

_____. *História social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 1998. 368 p.

TRINDADE, Dirceu et al. Mesa Redonda Cidades Planejadas. Dossiê cidades planejadas na hinterlândia. *Revista UFG*. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, ano XI, nº 6, p. 111-126, Semestral - junho de 2009.

ULHÔA, Martha Tupinambá de. *Da moda de viola à balada: a estética da música sertaneja*. Universidade Federal de Uberlândia, 1993.

_____. *Música Sertaneja em Uberlândia: uma Discografia Comentada – Relatório final de pesquisa*, CNPq Processo 301108/90-0, Anais ANPPOM, fevereiro de 1995.

UNES, Wolney. *Identidade art déco de Goiânia*. São Paulo: Ateliê Editorial; Goiânia: Ed. da UFG, 2001.

_____. “Apresentação”. In: MONTEIRO, André. *Memórias: boiadeiros do cerrado*. Goiânia: ICBC, 2010. 104 p.

WOORTMANN, Ellen F. *Herdeiros, Parentes e Compadres: Colonos do Sul e Sítiantes do Nordeste*. São Paulo: HUCITEC, 1994.

VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte et al. *Música e Mídia: novas abordagens sobre a canção*. São Paulo: Via Lettera/Fapesp, 2007.

_____. *As Vozes da Canção na Mídia*. São Paulo: Via Lettera, Fapesp, 2003, 240 p.

VARGAS, Herom. O Hibridismo e a Mestiçagem como Instrumentos para o Estudo da Canção na América Latina. In: *Música e Mídia: novas abordagens sobre a canção*. São Paulo: Via Lettera/Fapesp, 2007.

VICENTINO, Cláudio. A montagem da Colônia Portuguesa na América. In: *História Geral e do Brasil*. São Paulo: Editora Scipione, 2005.

VIEIRA, Marisa Damas. *O Fenômeno musical como complexo de relações e elemento interferente nos grupos sociais*. Escola de Música e Artes Cênicas da UFG, Mestrado em Música, Cultura e Sociedade – Universidade Federal de Goiás, 2004.

ZAN, José Roberto. *(DES)TERRITORIALIZAÇÃO E NOVOS HIBRIDISMOS NA MÚSICA SERTANEJA*. Anais do V Congresso Latino Americano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular. Disponível em: <http://www.his.puc.cl/historia/iaspmla.html>. Pesquisado em 06/05/09.

Outros sites pesquisados:

Acesso em 4 mai. 2010

<http://pt.wikipedia.org/wiki/goias>

<http://www.muitamusica.com.br>

<http://www.luasantana.com.br>

<http://www.letras.terra.com.br>

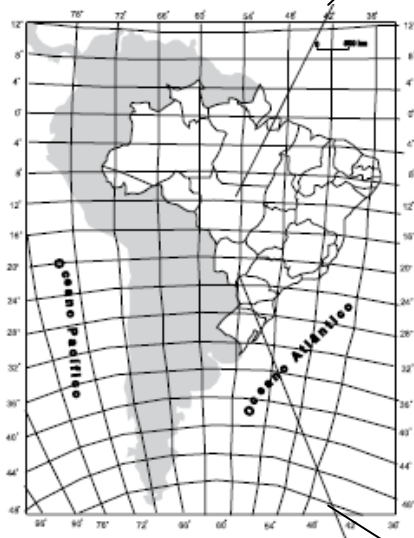
<http://www.brasilecola.com>

<http://www.nabeiradamata.com.br>

<http://www.frutosdaterra.com.br>

VI - ANEXOS

ANEXO 1 - Principais rotas dos boiadeiros do Cerrado na segunda metade do século XX

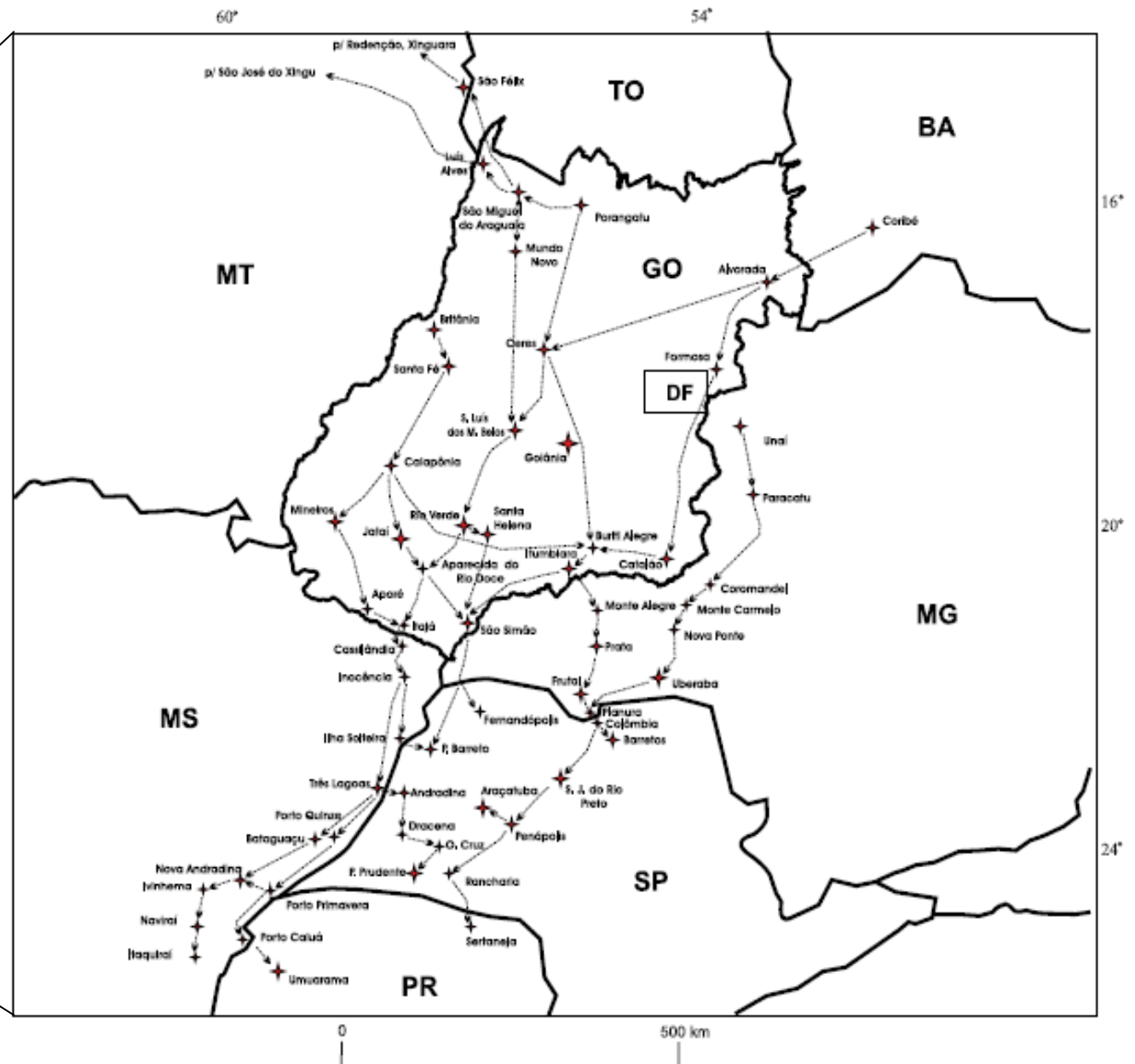


Mapa elaborado pela geógrafa Ms. Maria Gonçalves Barbalho (Baseado em informações dos entrevistados)

Extraído do livro:

Memórias: Boiadeiros do Cerrado

Autor: André Monteiro



ANEXO 2

CD com gravação de músicas representativas de cada momento do Gênero Sertanejo

Como forma de representar cada momento do gênero sertanejo, optou-se por incluir esta seleção de canções.

Algumas canções dos primeiros momentos aparecem aqui em releituras (caso da regravação de *No Rancho Fundo*, executada por Chitãozinho e Xororó nos anos 1990), representativas do que se convencionou chamar atualmente de “sertanejo-raiz”.

1º Momento – Música Caipira ou Sertaneja-Raiz

1º Período:

1. *Tristeza do Jeca* – Angelino de Oliveira
Int.: Tião Carreiro e Pardinho

2º Período

2. *No Rancho Fundo* – Ary Barroso/Lamartine Babo
Int.: Chitãozinho e Xororó
3. *Cabocla Tereza* – João Pacífico/ Raul Torres
4. *Pingo d'Água* – João Pacífico/Raul Torres
Int.: Pena Branca e Xavantinho
5. *Chico Mineiro* – Tonico/Francisco Ribeiro
Int.: Tonico e Tinoco
6. *Rei do Gado* - Teddy Vieira
Int.: Tião Carreiro / Pardinho

2º Momento – Música Sertaneja

7. *Mágoa de Boiadeiro* – Nonô Basílio/Índio Vago
Int.: Lourenço e Lourival
8. *Saudade da minha terra* – Belmonte/Goiá
Int.: Belmonte e Amaraí
9. *Coração de Luto* – Teixeira
10. *Fuscão Preto* – Atílio Versutti/Jeca Mineiro
Int.: Trio Parada Dura
11. *Flor do Cafezal* – Luiz Carlos Paraná
Int.: Cascatinha & Inhana
12. *Estrada da Vida* – Milionário
Int.: Milionário e José Rico

3º Momento – Neo- sertanejo, Sertanejo Pop ou Sertanejo Romântico

13. *Fio de Cabelo* – Marciano/Darci Rossi
Int.: Chitãozinho e Xororó
14. *É o Amor!* Zezé di Camargo e Luciano
15. *Entre Tapas e Beijos* – Nilton Lamas/Antônio Bueno
Int.: Leandro e Leonardo
16. *Chora Peito* – Chrystian/Ralf
17. *Não Apreendi dizer Adeus* – Joel Marques
Int.: Leandro e Leonardo

4º Momento – Sertanejo Universitário

18. *Leilão* – Chrystian / Ivo Lima.
Int.: César Menotti & Fabiano
19. *Dormi na Praça* –Int.: Bruno & Marrone
20. *Pode Chorar* – Fátima Leão/ Elias Muniz.
Int.: Jorge & Matheus
21. *Chora, me liga* – Dorival Dantas.
Int.: João Bosco & Vinícius
22. *Você não sabe o que é amor* – Luan Santana
23. *A Garagem da Vizinha* – Sandro e Gustavo