

Música caipira ou música sertaneja? O jogo da contenção e absorção no século XX

CLÁUDIO ARMELIN MELON*

Resumo: Esse artigo tem por finalidade mostrar o percurso da música sertaneja, de 1920 até a última década desse mesmo século, e seus percalços, através de influências culturais distintas. Assim podemos perceber que houve interferências culturais latino-americanas e estadunidenses. Por fim, veremos a sonoridade inaugurada por dois violeiros, Ivan Vilela e Paulo Freire, que buscaram a sofisticação da sonoridade caipira; nesse sentido esse texto terá como base o jogo dialético, na cultura popular, de absorção e contenção instaurado por alguns autores, sobretudo Stuart Hall. No entanto, a trajetória da música sertaneja no século XX não foi um encapsulamento total, pelo contrário, observaremos nessa exposição como o gênero foi reelaborado ao longo do tempo, apresentando um diálogo constante com 'outras culturas', e por fim explorar e viabilizar certo hibridismo dessa sonoridade.

Palavras-chave: música sertaneja; cultura popular; Ivan Vilela; Paulo Freire.

Abstract: This article aims to show the route of sertaneja music, from 1920 until the last decade of that century, and their obstacles, through different cultural influences. Thus we can see that there was interference Latin American cultural and Americans. Finally, we will see the sound inaugurated by two guitarists, Ivan Vilela and Paulo Freire, who sought the sophistication of sounding hillbilly; accordingly this text will be based on the dialectical, in popular culture, absorption and containment established by some authors, especially Stuart Hall. However, the history of sertaneja music in the twentieth century was not a total encapsulation, however, observe that exposure to the genre was reworked over time, presenting a constant dialogue with 'other cultures', and finally explore and make possible certain hybridity that sound.

Key words: sertaneja music; popular culture; Ivan Vilela; Paulo Freire.



* CLÁUDIO ARMELIN MELON é Mestrando pelo programa de pós-graduação em História da UFG. Membro do Grupo de Estudos Culturais da Unesp (GECu).



Turunas Pernambucanos

Introdução

O caminho que a música sertaneja percorreu até chegar o início do século XXI foi muito longo, passando por diversas interferências e referências musicais das mais distintas, sobretudo de sonoridades latino-americanas. A classificação do gênero sertanejo do início do século XX para o início do século XXI conseguiu abraçar diversas modificações. Mas tendo isso como base, discorreremos aqui a passagem, o hibridismo e os percalços que essa sonoridade sofreu até chegar os dias atuais, com uma estética totalmente distinta daquela inaugurada primordialmente. Assim, a música sertaneja sofreu interferências, absorvendo e se contendo dentro desse jogo das construções populares. Nesse sentido, a música popular sertaneja “não é, num sentido ‘puro’, nem as tradições populares de resistência a esses processos, nem as formas que sobrepõem. É o terreno sobre o qual as

transformações são operadas.” (HALL, 2009, p.232) Com isso, o que observamos é que não há, na cultura popular, e também principalmente no objeto desse texto um encapsulamento, nem também uma transformação íntegra, ou seja, esse processo é um jogo dialético entre a contenção e a absorção. É uma luta em que os valores e os significados estão em jogo, e transitoriamente, veremos que nesse jogo de hibridação, a música popular passa atuar no campo da ‘negociação’. (CANCLINI, 1998)

No entanto, o que podemos observar é a correlação entre o popular e o folclore, para o qual fica o papel de se contrapor com a sociedade moderna, ou então, trabalhar contrariamente às diversas transformações da modernidade. Isso acontece pelos valores essenciais do folclore, já que é a busca pelo moderno selvagem ou/e aquele que não está apto a grandes transformações e também para uma intensidade na busca pelo

povo como um verdadeiro relicário. (ORTIZ, 1993)

Dessa forma, o papel desempenhado pelos folcloristas tende a ajudar muito os historiadores, pois eles são responsáveis por coletar, preservar e armazenar materiais importantíssimos para o uso científico do historiador. Com a música sertaneja não é diferente, já que ela, inicialmente, estava vinculada ao meio rural, e nesse aspecto esse meio é visto com sinônimo de atraso para a sociedade daquela época – 1920. Por fim, não podemos tratar a música caipira, ou a música sertaneja, como algo que seja folclórico, pois para eles a maneira de pensar, agir, sentir, não está influenciada pelos seus círculos, mas está abraçada pela modernidade, se transforma e participa no campo dialético exposto acima.

Outro aspecto importante reside no constante debate do conceito da música sertaneja. Os anos transformaram a música sertaneja; e toda aquela sonoridade do início do século foi amplamente difundida e substituída por novos instrumentos e musicalidades. Contextualmente, somos obrigados a ter em mente de qual época é o termo “música sertaneja”. Então, procuremos encontrar primeiramente o sentido da palavra e posteriormente, não menos importante, buscar a historicidade do conceito para que o encaixemos temporalmente. (KOSELLECK, 2006) Resumidamente, o significado de música sertaneja do início do século XX não é o mesmo do século XXI.

Nesse sentido, será tratado o gênero proposto articulado à ideia de cultura popular na modernidade, mostrando os percursos e percalços que ela enfrentou ao longo do século passado.

Música sertaneja ou interiorana?

No início do século XX as músicas que não tinham como origem a então capital Rio de Janeiro já eram pré-classificadas como música sertaneja, pois denominava-se sertão todo e qualquer lugar fora da “urbanizada” capital brasileira.

Os Turunas Pernambucanos foram fundamentais para a saída de uma das duplas que inaugurou o que iria se tornar a música sertaneja do centro-sul paulista, composto por Cipoal (viola), Sabiá (reco-reco), Jandaia (pandeiro), Cobrinha (pandeiro), Sapequinha (cavaquinho), Caxangá (violão), Jararaca (compositor, violão e voz) e Ratinho (saxofone). Essa sonoridade desembarcava no Rio de Janeiro e começava a conquistar um público significativo, e com essa mescla de sons rurais e urbanos, foi ganhando espaço na capital e também dando uma maior visibilidade para esse novo gênero. (SOUZA, 2005) Contudo, posteriormente, Jararaca e Ratinho separaram do grupo e formaram uma dupla contando causos amparados de certa forma pela musicalidade rural. Nesse fato podemos perceber que já havia uma aceitação para a música interiorana nos grandes centros. Mesmo sendo o Brasil pertencente a uma classe de países agroexportadores e com influência do iluminismo europeu, nossa classe média buscava a construção da imagem brasileira como forma de modernidade; e também o refugio na urbanização e nas grandes construções, classificando o país como atrasado, por não acompanhar a modernidade urbana europeia. (BERMAN, 1986)

Essa música sertaneja do início do século XX já dava mostra de influências entre a urbanidade e a ruralidade, já que esses artistas buscavam encaixar as suas

sonoridades num elo entre esses dois limites. Nesse sentido, o autor inglês Raymond Williams traz uma nova referência num pensamento entre campo e cidade, não apenas destacando o conflito, onde o sinônimo de modernidade é a cidade e o atraso estaria representado pelo rural, mas que juntos, num sentido dialético, os espaços seriam preenchidos, pois nenhuma das duas alternativas é completamente satisfatória, já que o campo e a modernidade dispõem de um problema: o primeiro é sinônimo de um feudalismo – repleto de tradições, onde não há mobilidade social - e o capitalismo voraz que está disposto a derrubar todas as barreiras para conquistar novos mercados. Nesse jogo, iremos perceber a tomada da música sertaneja pelo centro-sul brasileiro.



Turma Cornélio Pires

O centro-sul brasileiro toma posse da música sertaneja.

As quase três primeiras décadas do século XX, marcam assim, um princípio de esforço em definir, no meio urbano, uma identidade cultural nacional. Se a primeira década e meia do século repetiu as características culturais que predominavam no século XIX, com os ritmos europeus sendo dançados nos salões, a música brasileira passa a se modernizar no período

seguinte, de 1917 a 1929. (SOUZA, 2005, p.83)

A chegada do rádio no Brasil, principalmente na década de vinte, foi muito importante para a proliferação do gênero sertanejo. A sonoridade rural dos estados de São Paulo, Goiás, Mato Grosso do Sul, Paraná e Minas Gerais foi amplamente difundida e acabou tomando para si o termo ‘sertanejo’. No entanto, quando o autor supracitado fala de modernização da música brasileira, já podemos falar das suas adaptações para viabilizar suas gravações. A chegada da música sertaneja nas gravadoras torna-se um marco, pois algumas canções como catiras, foram totalmente modificadas para ser gravadas. Em suma, o catira – subgênero da música sertaneja – que além da musicalidade, também detém uma contribuição cênica, seria restrito a essa gravação, já que apenas seria possível a reprodução sonora e sendo assim seria descaracterizada.

A tensão entre a contenção e a resistência parece mais uma vez apropriar-se desse gênero florescente, quesito desejável para a modernidade. Stuart Hall completa:

Se as formas de cultura popular comercial disponibilizadas não são puramente manipuladoras, é porque, junto com o falso apelo, a redução de perspectiva, a trivialização e o curto-circuito, há também elementos de reconhecimento e identificação, algo que se assemelha a uma recriação de experiências e atitudes reconhecíveis, as quais as pessoas respondem.” (HALL, 2009, p.239)

Nesse caso, o que podemos perceber com a música sertaneja já na década de vinte é que a apropriação de algumas características viabilizou sua inserção no mercado, mesmo que este ainda seja muito precoce e amador, dependente

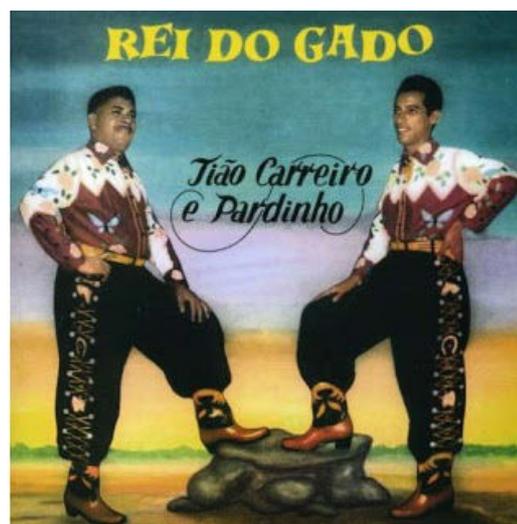
ainda, no setor cultural, de alguns personagens patrocinadores com ideais, como é o caso de Cornélio Pires. O autor Walter de Souza complementa dizendo que “Cornélio Pires continua levando adiante o projeto de efetivar a transmigração da música folclórica do caipira para a música popular caipira.” (SOUZA, 2005, p.83)

Tendo em vista essa observação do autor, podemos reafirmar que a música sertaneja ou então ainda, a música caipira foi, através de apropriações, ‘transformada’ em música popular. Todavia, “a apropriação tal como entendemos visa uma história social dos usos e das interpretações, relacionados às suas determinações fundamentais e inscritos nas práticas específicas.” (CHARTIER, 2002, p.68)

Além dessas apropriações, o sociólogo José de Souza Martins atribui a designação para a música folclórica caipira aquela que ainda detém a musicalidade rural conjuntamente com apresentações corporais – danças e sapateados – e em contrapartida essa sonoridade rural passa a ser designada como sertaneja assim que ela é gravada, pois perde, para o sociólogo, toda a sua essência, já que para ele não existe música caipira sem a parte cênica. (MARTINS, 1975).



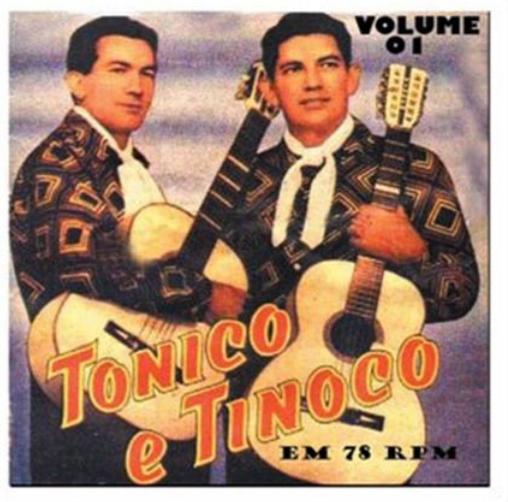
Em suma, o surgimento da música sertaneja nos aparelhos radiofônicos e nas gravadoras foi um grande passo para que o gênero iniciasse seu percurso por todo o Brasil. Assim como Jararaca e Ratinho foram pertencentes a essa geração, Alvarenga e Ranchinho, Caçula e Mariano e Cornélio Pires – foram os grandes incentivadores e propagadores dessa musicalidade. Esse cenário facilitou uma nova elaboração musical, não só no gênero caipira, mas também em diversas outras músicas regionais. Pode-se perceber que a chegada das gravações elétricas foi responsável pelo incentivo de novas transformações de identidades sonoras, sobretudo na música sertaneja.



Do Tião ao Zé Rico.

O Brasil, na década de sessenta, passa a ter um forte desenvolvimento, tanto nos meios de comunicação de massa, como também no contexto econômico, sendo que no final dessa mesma década, nosso país consegue atingir um crescimento de 10% ao ano. Consequentemente, a música sertaneja toma grandes proporções e alcança lugares que jamais havia chegado. Com isso, surgem novos personagens dos gêneros como: Tião Carreiro e Pardinho e Milionário e José Rico.

Tomando essas duas duplas como base, pode-se perceber que há uma grande divergência entre as suas músicas, ou seja, o hibridismo que impera no Tião Carreiro e Pardinho é totalmente distinto da musicalidade do Milionário e José Rico.



Assim como Tião Carreiro e Pardinho, a dupla Tônico e Tinoco – anterior a aqueles – não abre mão do instrumento, tido com fundamental na música caipira: a viola. É válido salientar que, nessa época, essas duas duplas já conseguiam colocar influências das músicas latinas em suas canções. Nesse caso, gêneros como a polca, a guarânia e a salsa começam a ser mescladas com a música sertaneja de Tião Carreiro e Pardinho e Tônico e Tinoco. Mas em contrapartida, a dupla que, no final da década de sessenta, e início de setenta, consegue alcançar grandes patamares de vendagem é os ‘gargantas de ouro’ Milionário e José Rico.

Influenciados pela música *country* norte-americana, Milionário e José Rico inauguram um novo instrumento nas suas canções: a guitarra elétrica, instrumento que na década de sessenta estava no *mainstream* por bandas de *rock*. Então, o sociólogo José Roberto Zan escreve que:



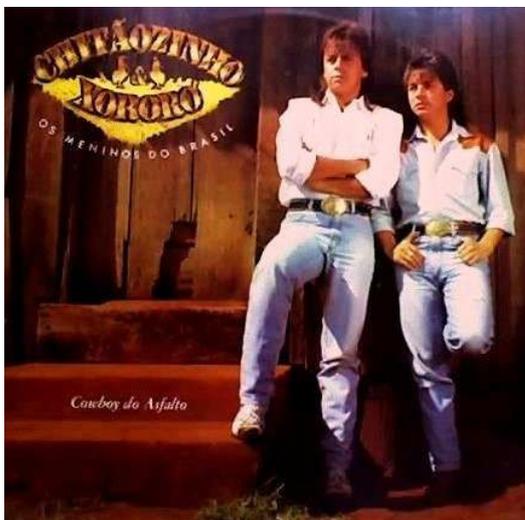
Milionário e José Rico

Uma nova modalidade de música sertaneja começa a ser produzida a partir de então. Novas duplas destacam-se nesse período como Milionário e José Rico, Léo Canhoto e Robertinho, entre outros. O repertório produzido por essas duplas confunde-se com outro segmento, também em expansão chamado ‘brega’. Eram canções com temáticas românticas e melodramáticas que anunciavam a produção que se destacou no mercado fonográfico brasileiro a partir dos anos 80 com as duplas Chitãozinho e Xororó, Zezé de Camargo e Luciano, Leandro e Leonardo, Jean e Giovani, dentre outras. (ZAN, 2004, p.4)

Conclui-se, então, que nesse período os músicos como Tião Carreiro e Pardinho, Tônico e Tinoco, foram os responsáveis por constituir um repertório com canções de ‘raiz’. Assim com José Roberto Zan, a autora Rosa Nepomuceno destaca a importância desses músicos dizendo que “pegar o instrumento e tocá-lo implicou ouvir mitos caipiras, como João Pacífico, Tônico e Tinoco, e ainda os grandes violeiros como Tião Carreiro...”. (NEPOMUCENO, 1999, p.34)

Já a dupla Milionário e José Rico com influência norte-americana, como vimos

acima, passa a abrir um caminho para o desenvolvimento do ‘neosertanejo’ ou então sertanejo romântico que foi ainda mais afluído pelos cantores da década de 80 e 90.



Jogo aberto: sofisticação da sonoridade caipira ou música sertaneja romântica.

A década de noventa entra no jogo e conjuntamente com a transformação da globalização, as músicas, principalmente tidas como regionais, passam a ser reformuladas e repensadas. Com novos elementos, o samba, a música caipira e a *afro music* transformam-se em ‘pagode’, ‘música sertaneja romântica’ e “*axé music*”, e o mercado se entope com inúmeros grupos, bandas, duplas e cantores tentando ganhar seu espaço no filão da indústria fonográfica. O sociólogo José Roberto Zan descreve:

A partir de meados de 90, surgem na capital e em cidades do interior do Estado de São Paulo grupos musicais que inauguram um novo segmento de música sertaneja ou caipira. São bandas formadas por jovens oriundos de camadas médias da sociedade, em geral com formação universitária. O repertório mescla elementos do universo pop com a sonoridade de instrumentos

eletrônicos (guitarra e contrabaixo), o rock, o rap, o funk, o reggae, estilos ‘pós-punk’, como o grunge e o ‘hard rock’; e matrizes musicais da cultura caipira, especialmente moda-de-violão, catira, samba rural paulista e jongo. (ZAN, 2004, p.5)

O mercado fonográfico conheceu a explosão de vendas de artistas como Chitãozinho e Xororó e Zezé de Camargo e Luciano. Foram inúmeros sucessos e dezenas de músicas como trilhas de novelas. Com isso, a música sertaneja foi caminhando para uma mescla da cultura rural – que pouco se tinha agora – e da cultura *pop*.

Em contrapartida, nesse mesmo período, apareciam alguns violeiros como Paulo Freire e Ivan Vilela que resolveram encabeçar essa nova onda da música sertaneja por outro viés, ou seja, por uma vertente sofisticada, mas que também buscava características caipiras das músicas de Cornélio Pires, João Pacífico, Tonico e Tinoco e Tião Carreiro e Pardinho. Isso não significa que esses músicos estavam querendo resgatar, integralmente, a música dessas duplas, mas sim, refiná-la.

Paulo Freire estudou violão com Henrique Pinto em São Paulo e Betho Davesky, em Paris, onde obteve a medalha no “Concurs de Classes Supérieurs de Paris”. Sua trajetória como violeiro começou quando leu o *Grande Sertão: Veredas* de Guimarães Rosa. Esse livro foi um divisor de águas para o músico, já que ele foi morar, em 1977, no Vale do Urucuia, norte de Minas Gerais, onde o *Grande Sertão* de Guimarães Rosa é ambientado, para conviver com as pessoas interioranas e, principalmente, aprender a tocar viola. Sua formação na viola caipira foi *in loco*, ou seja, aprendeu a tocar o instrumento com Manoel de Oliveira – sertanejo da região – e outros grandes

mestres das redondezas. Quando Paulo Freire foi para o Vale do Urucuia, ele já tocava violão, guitarra e também estudava no Centro de Livre Aprendizagem Musical¹ dirigida pelo Zimbo Trio.



Ivan Vilela

Ambos os violeiros têm uma formação musical acadêmica. Ivan Vilela se formou bacharel em composição musical em 1994 pela Universidade Estadual de Campinas. Em 1999, conseguiu o título de Mestre em Artes, pelo Instituto de Música, da mesma universidade. Em 2011 se doutorou pela Universidade de São Paulo em Psicologia Social. Ivan Vilela, assim como Paulo Freire, tem conquistado diversos prêmios nas suas obras musicais, foi indicado três vezes ao Prêmio Sharp, em 1995 e 1999, como revelação instrumental e com o disco *Trilhas*. Em 1994 e 1995, ganhou o Prêmio Estímulo (Campinas) pelos cursos *MPB, da semente ao fruto* e *Viola Caipira, um resgate*. Em 1998 ganhou o Prêmio Movimento de Música

¹ Desse centro de aprendizagem saíram grandes artistas como: Nathan Marques, que foi guitarrista da Elis Regina e Renato Teixeira; Emilio Carrera, que foi Pianista/Tecladista do grupo Secos e Molhados; Marco Aurélio, baterista do Ultraje a Rigor; André Marques, pianista de Hermeto Pascoal; Adriana Mezzadri, cantora do Jorge Ben Jor.

Popular Brasileira, com o CD *Espiral do Tempo* como melhor disco instrumental do ano, entre outros.



Paulo Freire

Paulo Freire e Ivan Vilela, neste sentido, procuram a produção independente para desenvolver seu projeto musical, que inclui ao mesmo tempo a sofisticação do conhecimento musical acadêmico e a espontaneidade da sonoridade caipira. Os dois violeiros, em seus respectivos trabalhos, vão unir, por assim dizer, Debussy com Seu Manoel do Vale do Urucuia.

Nessa perspectiva, a sonoridade elaborada por esses violeiros vão buscar influências em diversos gêneros e músicos, porém não deixam de privilegiar a música sertaneja. Ivan Vilela e Paulo Freire têm como instrumento a viola. No entanto, esses músicos estão buscando uma sonoridade rural das mais variadas formas, vindas do interior do estado de São Paulo, Minas Gerais, Goiás, Paraná e Mato Grosso do Sul. Artistas como: Passoca, Roberto Correa, Helena Meirelles, Pereira da Viola, Almir Sater, utilizaram a viola para expressar e trazer elementos da cultura do caipira, cabendo a cada violeiro uma proposta estética distinta, podendo artesanalmente produzir suas canções.

Portanto, os trabalhos de Ivan Vilela e Paulo Freire, além de outros violeiros como os supracitados, nunca

conseguiram alcançar os patamares de vendas como os obtidos por Sérgio Reis, Chitãozinho e Xororó, Milionário e José Rico², entre outros (ZAN, 2001, p.118). São, contudo, trabalhos importantes para entendermos a sonoridade caipira, ainda que outra sonoridade, não vinculada ao grande mercado, que se produziu a partir da década de 1990.

Por fim, o que se percebe nos caminhos seguidos pela música sertaneja, seja influenciada por segmentos *pop*, ou então, por elementos da cultura erudita, é que estão expostas pelo jogo dialético da contensão/absorção. O gênero não ficou encapsulado ou então modificado integralmente, mas apresentou novas formas vinculadas com novos elementos, não deixando de lado aquela música do início do século XX. O pensador jamaicano Stuart Hall diz que “não existe uma ‘cultura popular’ íntegra autêntica e autônoma situada fora do campo de força das relações de poder e de dominações culturais.” (HALL, 2009, p.238)

Assim para concluir sobre os percursos da cultura popular, que serve também para a música popular sertaneja, o autor completa dizendo:

Creio que há uma luta contínua e necessariamente irregular e desigual, por parte da cultura dominante, no sentido de desorganizar e reorganizar constantemente a cultura popular; para cercá-la e confinar suas definições e formas dentro de uma gama mais abrangente de formas dominantes. (HALL, 2009, p.239)

A música de Chitãozinho e Xororó é muito diferente daquela escolhida por

Ivan Vilela e Paulo Freire, porém, dentro de suas limitações, possui traços que pertencem às mesmas raízes, pois quando essas duas vertentes buscam fazer suas canções, escolhem o mesmo ponto de partida, mas com elaborações e influências totalmente diferentes, como foi dito acima: um escolhe a passagem pela *pop music* e outros através de formações eruditas ou então de outros gêneros.

A cultura popular está submetida a um jogo entre culturas dominantes e traz assim aspectos e modificações ao longo do tempo. Ela não fica inalterável e inabalável. O mesmo, como vimos nesse breve artigo, acontece com a música sertaneja que se modificou muito desde a sua chegada aos grandes centros com Cornélio Pires até a década de noventa com Chitãozinho e Xororó, Ivan Vilela e Paulo Freire. Só assim, buscando compreender esse jogo dialético entre a absorção de aspectos culturais dominantes e a contenção de suas características, podemos começar a entender como é esse jogo ao que a cultura popular está submetida.

Referências

- BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**: a aventura da modernidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- CANCLINI, N. G. **Culturas Híbridas**. São Paulo: EDUSP, 1998.
- CHARTIER, R. **A Beira da Falésia**: a história entre incertezas e inquietudes. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.
- DE CERTAEAU, M & JULIA, D. **A beleza do morto**: o conceito de cultura popular. In REVEL, J. *A Invenção da Sociedade*. Lisboa: Difel, 1989
- HALL, S. **Da diáspora. Identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009.
- KOSELLECK, R. **Futuro Passado. Contribuição à semântica dos tempos**

² Sobre produção fonográfica: VICENTE, Eduardo. Segmentação e consumo: a produção fonográfica brasileira – 1965-1999. In: Revista Artcultura, v. 10, n.16. Uberlândia, 2008.

históricos. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2006

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

NEPOMUCENO, Rosa. **Musica Caipira:** da roça ao rodeio. São Paulo: Ed. 34, 1999.

ORTIZ, R. **Românticos e Folcloristas:** cultura popular. São Paulo: Ed. Olho D'água, 1993.

SOUSA, Walter. **Moda Inviolada:** Uma história da música caipira. São Paulo: Quiron, 2005.

ZAN, José Roberto. Da roça a Nashville. In: **Revista do Núcleo de Desenvolvimento da**

Criatividade da Unicamp. Campinas: NUDECRI, 1994.

ZAN, José Roberto. Música Popular Brasileira, Indústria cultural e identidade. In: **EccoS** (n. 1, vol. 3): 105-122. São Paulo: UNINOVE, 2001.

ZAN, José Roberto. (Des)territorialização e novos hibridismos na música sertaneja. In: **Revista Sonora,** 2008. Acessado em: 01/04/2013:

<http://www.univerciencia.org/index.php/browse/index/64>;

WILLIAMS, R. **Cultura e Sociedade.** São Paulo: Ed. Paz e Terra, 1992.

*Recebido em 2013-06-24
Publicado em 2013-09-06*