

**SERTANEJO CAIPIRA OU CAIPIRA  
SERTANEJO:**

AS DEFINIÇÕES DA MÚSICA RURAL BRASILEIRA NA COLEÇÃO  
'NOVA HISTÓRIA DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA'

**Alessandro Henrique Cavichia Dias**

Licenciado em História pela Fundação Educacional de Fernandópolis, Bacharel em História pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – Campus de Franca, Mestrando em História pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – Campus de Franca. Bolsista Capes. E-mail: [alessandro\\_cavichia@hotmail.com](mailto:alessandro_cavichia@hotmail.com)

**SERTANEJO CAIPIRA OU CAIPIRA SERTANEJO: AS DEFINIÇÕES DA MÚSICA RURAL BRASILEIRA NA COLEÇÃO ‘NOVA HISTÓRIA DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA’****COUNTRY RUSTIC OR RUSTIC COUNTRY: THE DEFINITION OF BRAZILIAN RURAL MUSIC IN THE COLLECTION ‘NEW HISTORY OF BRAZILIAN POPULAR MUSIC’****Alessandro Henrique Cavichia Dias****RESUMO**

Este ensaio pretende apresentar a formação de dois gêneros musicais, conhecidos como música sertaneja e música caipira. Para tanto, analisa-se as tensões e, principalmente, as diferenças estéticas entre ambos os gêneros e, dessa forma, visa-se problematizar tais categorias e como elas contribuem para a solidificação de uma tradição. Junto a essas análises da cisão desses campos musicais, caberá também ressaltar o papel da Indústria fonográfica na consolidação desses gêneros, a partir de dois discos da coleção Nova História da Música Popular Brasileira, intitulados Música Caipira de 1978 e Música Sertaneja de 1983, sendo estes os primeiros a fazerem parte de uma mesma coleção e rotular, distintamente, a música rural do interior do Brasil. Tais discos alcançaram um alto nível de popularidade e contribuíram fortemente para a formação de uma memória musical e a solidificação de um cânone em torno da música popular brasileira.

**PALAVRAS CHAVE:** Música Sertaneja; Música Caipira; Indústria Cultural; Memória Musical.

**ABSTRACT:**

This essay intends to present the formation of two musical genres, that are known as country music and rustic music. To do this, it analyzes the tensions and, mainly, the differences between both genres and, thus, it will render problematic these categories and how they contribute to the solidification of a tradition. Besides, these analyzes the divergence of these musical field, this essay will also introduce the role of Phonograph(ic) Industry in the consolidation of these genres, from two disc of collection of the New History of Brazilian Popular Music, entitled, in 1978, Rustic Music, and, in 1983 Country Music. These are the first of the same collection and they labeled, distinctly, the rural music of the interior of Brazil. These discs have reached a high level of popularity and they have contributed to the formation of a musical memory. Add to that, they have solidified a canon around Brazilian popular music.

**KEY-WORDS:** Country Music; Rustic Music; Cultural Industry; Musical Memory.

## INTRODUÇÃO

Os álbuns em análise neste trabalho fazem parte da coleção intitulada Nova História da Música Popular Brasileira, lançada no início da década de 1970 pela editora Abril Cultural, a partir do qual teremos como referência o disco de música caipira de 1978 e o de música sertaneja de 1983. Nessa direção, cabe salientar tanto os papéis desenvolvidos por esses dois discos que se referem à música rural, como também toda a coleção produzida pela editora na formação de uma memória musical e na solidificação de um cânone, como afirma o pesquisador Dr. Silvano Fernandes Baia (2010, p.199):

Os discos traziam gravações selecionadas de compositores considerados relevantes para história da música popular e vinham acompanhados de textos sobre a vida e a obra do autor retratado. Os fascículos semanais da coleção eram vendidos em bancas de jornal a um preço acessível. Fez um grande sucesso vendendo mais de 7 milhões de exemplares em três edições. A série contribuía fortemente, pela sua popularidade, na construção de uma memória da música popular no Brasil. A coleção já instituíra um cânone de quais grandes compositores dignos de figurar numa História da música popular no Brasil na própria organização da seleção.

A partir desta perspectiva podemos afirmar que a construção do gênero sertanejo passa pelas investidas da Indústria Cultural, como será discutido adiante. No entanto, ao diferenciar esse dois gêneros cabe ressaltar a origem e a importância do conceito criado em torno do termo “música sertaneja”, pois como afirma KOSELLECK R. (2006, p.98): "sem conceitos comuns não pode haver uma sociedade e, sobretudo, não pode haver unidade política”, ou seja, a criação de um conceito, que tenha a mesma significação dentro uma comunidade lingüística, permite a fundação de sistemas políticos e sociais que abranja todos os níveis da estrutura social. Algo que se torna de fundamental importância para que a Indústria Cultural possa exercer seu leque de influência.

Sendo assim, o termo música sertaneja é diferente do termo caipira (de ‘música caipira’), que é uma denominação tipicamente paulista, usada para denominar o caboclo (e sua produção cultural), que não residia nos centros urbanos. "Kaai 'pira" na língua indígena significa, o que vive afastado<sup>1</sup>. Por outro lado, o termo música sertaneja era utilizado no Rio de Janeiro no final do século XIX até a década de 1930 como referência para todas as músicas que não pertencesse ao ambiente cultural da capital da república, ou seja, tal termo definia tanto as canções da região nordeste como as do centro-sul, mas com uma referência maior ao sertanejo nordestino, que nesse momento era uma figura cativa do ambiente cultural carioca,

<sup>1</sup> Para maiores informações acessar: <<http://www.violatropeira.com.br/origem.htm>>

gêneros esses que seduziram grandes nomes do samba carioca, como Noel Rosa que fez parte do Grupo dos Tangarás. Outro grupo de grande sucesso que teve como seus integrantes grandes nomes do Samba foi Grupo de Caxangá que tinha na sua composição Pixinguinha, Donga, Raul Palmieri e João Pernambuco que futuramente iriam integrar o grupo Oito Batutas, todos esses, grandes interpretes do samba, iniciaram sua carreira artística na música sertaneja em especial Noel Rosa como afirma o pesquisador Allan de Oliveira (2009, p.236):

Um exemplo disto é Noel Rosa, cujas primeiras composições, feitas ainda enquanto era membro do Bando dos Tangarás, foram uma “toada do Norte” e uma “embolada”. O próprio repertório do Bando dos Tangarás revela esta mistura dos diferentes gêneros nas décadas de 10 e 20, pois assim como os Oito Batutas, os Tangarás também tocavam sambas e cateretês, maxixes e desafios, foxtrotos e emboladas. No entanto, por volta de 1931, Noel Rosa, (...) “opta” pelo samba, passando a compor somente canções que se adequassem a este gênero e a um outro relacionado ao carnaval, a marchinha. (...)

Como apresentamos acima, até a década de 1930 do século XX a música sertaneja no Rio de Janeiro se constituía basicamente dos ritmos nordestinos e de uma influência ainda muito modesta do ritmo caipira do centro-sul do Brasil. A música caipira passa construir espaço na capital da república a partir de 1929, com a gravação dos primeiros discos deste gênero, todos idealizados e financiados por Cornélio Pires, pois as gravadoras do período não acreditavam que havia mercado consumidor para tal gênero, o primeiro disco era um de 78 rotações com rótulo vermelho, que levava o selo Columbia. Nesse disco, de um lado figurava a música, “Jorginho do Sertão” e do outro, “Moda de Pião”, ambas de autoria do próprio Cornélio Pires. De início, o disco vendeu cinco mil cópias em menos de 20 dias, ou seja, todas as cópias que o próprio Cornélio tinha financiado, superando tanto as suas expectativas e as das gravadoras, que passaram a investir consideravelmente neste novo filão. Com isso, a música sertaneja passou a ser colonizada pela estética do centro-sul do Brasil, com afirma Oliveira (2009, p.44):

Até 1929, a “música sertaneja” era simbolizada pelos diversos gêneros nordestinos populares no Rio de Janeiro e em São Paulo nos anos 10 e 20, tais como emboladas e desafios. Com as primeiras gravações de duplas formadas por “*autênticos caipiras do interior paulista*” – nos termos das próprias gravações – a música sertaneja começou a ser “colonizada” pela estética do interior do centro-sul, a estética caipira. E nesse processo, a dupla cantando em terças tornou-se a formação central do gênero. Apesar de todas as mudanças sofridas pela música sertaneja nos últimos 80 anos, a dupla foi o elemento que se manteve. Se antes havia Alvarenga e Ranchinho (anos 30), hoje há Zezé di Camargo e Luciano.

Com isso, o termo sertanejo passa a se referir a um novo conceito de estética musical que não possui vínculo nenhum com a tradição nordestina e que, por outro lado, será

negado pelas duplas caipiras tradicionais. Contudo, tal conceito só se cristaliza a partir de meados da década de 1980 em diante, com os novos interpretes da música rural do centro-sul, que também são renegados por serem acusados, pelos músicos considerados tradicionais do meio caipira, de estarem modernizando e corrompendo os valores morais da legítima música caipira. Essa negação destes novos interpretes ocorre devido a influência de outros ritmos estrangeiros em suas performances, em especial o *Country* Estadunidense que se torna presença confirmada nas interpretações de Sérgio Reis, Leandro e Leonardo Chitãozinho e Chororó, Milionário e José Rico entre outros que, dessa forma, romperam com a estética da música caipira. Sendo assim, o conceito música sertaneja passa a representar e definir um novo grupo social distinto do caipira e também do sertanejo, no sentido que o termo era empregado originalmente, o que nos permite mapear as tensões e representações criadas em torno desses dois gêneros, pois como afirma Roger Chartier (1988, p.17): “As representações do mundo social assim constituídas, embora aspirem a universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinados pelo interesse de grupo que as forjam. Daí para cada caso, o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem utiliza”

### **AS PRIMEIRAS DEFINIÇÕES ACADÊMICAS DE MÚSICA CAIPIRA E MÚSICA SERTANEJA**

No que diz respeito às diferenças acadêmicas entre a música caipira e música sertaneja, tem se como referência o artigo de José de Souza Martins (1975) intitulado “Música Sertaneja: a dissimulação na linguagem dos humilhados”, o qual também se destaca como uma das primeiras pesquisas voltadas para análise da história e música. No decorrer deste artigo José de Souza Martins (1975, p.103) norteia sua pesquisa sobre a música “abrangendo a letra que nela suporta, o universo que verbaliza cantando e o universo que se utiliza como ponto de apoio em determinadas relações sociais”. Dessa maneira, ao longo de seu artigo ele estabelece uma relação entre o texto literário e o texto musical e, partindo dessas reflexões, apresenta diversos pontos em comum, assim como distinções entre a música caipira e a música sertaneja.

Segundo o autor, a música caipira estaria sempre ligada às sociabilidades do mundo rural, assim como aos ritos religiosos, trabalhistas e de lazer. Enquanto a música sertaneja seria dotada de um fundamento de classe sociais, as quais podem ser observadas, ao longo das letras, na identificação realizada pelo autor dos elementos que exemplifiquem as

condições concretas da existência das classes subalternas, assim como nas tensões, contradições e oposições entre elas e outras classes. Nessa direção, segundo José de Souza Martins a toada “Chico Mineiro” da dupla Tonico e Tinoco, exemplificaria com clareza sua hipótese, como pode-se ver abaixo:

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, / Alembando daqueles tempos / Que não hai mais de voltar. / Apesar 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 / Recordando das proeza / Da nossa viage motin, / Viajemo mais de dez anos, / Vendendo boiada e comprando, / Por esse rincão sem-fim / Caboco de nada temia. / Mas porém, chegou o dia / Que Chico apartou-se de mim. / Fizemos a última viagem / Foi lá pro sertão de Goiás / Fui eu e o Chico Mineiro / Também foi o capataz / Viajamos muitos dias pra chegar em Ouro Fino / Aonde passamos a noite numa festa do Divino / A festa estava tão boa, mas antes não tivesse ido / O Chico foi baleado por um homem desconhecido / Larguei de comprar boiada / Mataram meu companheiro / Acabou-se o som da viola / Acabou-se o Chico Mineiro / Depois daquela tragédia / Fiquei mais aborrecido / Não sabia da nossa amizade / Porque nos dois era unido / Quando vi seu documento / Me cortou o coração / Vi saber que o Chico Mineiro / Era meu legítimo irmão<sup>2</sup>

Compreendemos que com essa música José de Souza Martins elucida a luta de classe na música sertaneja, afirmando que as relações de trabalho entre patrão e empregado não permitia que ambos se reconhecessem como irmãos.

Seguindo a mesma linha apresentada por José de Souza Martins, Waldenyr Caldas publica sua obra em 1979, intitulada “Acorde na aurora: musica sertaneja e indústria cultural”, a qual tem seu trabalho caracterizado pela mesma linha marxista que domina o trabalho de José de Souza Martins.

No entanto, Waldenyr Caldas distingue a música caipira da sertaneja da seguinte forma, a música caipira estaria ligada ao folclore rural, ou seja, seria fruto da socialização entre as comunidades interioranas, ocupando, desse modo, uma função social dentre desse grupo que vai além da mera diversão. Por outro lado, a música sertaneja se enquadraria como um produto da urbanização, deste modo, estaria totalmente desprovido de seu caráter folclórico e não possuiria nenhuma outra função a não ser o entretenimento, contudo, ela seria apenas mais um produto alienante da Indústria Cultural (CALDAS, 1979).

No entanto, outros pesquisadores apresentam uma ótica distinta da apresentada por José de Souza Martins e Waldenyr Caldas, como é o caso da dissertação de mestrado de Lucas Antônio Araújo, a qual apresenta a música rural brasileira dividida em “música

<sup>2</sup> As barras são utilizadas para separar os versos.

sertaneja tradicional”, que seria o gênero que sempre teve como referência as estruturas das músicas rurais, bem como instrumentos e temáticas semelhantes, e “música sertaneja”. Contudo, Araújo apresenta como música sertaneja as novas duplas que surgiram em meados dos anos 1970 e, especialmente, a partir da década de 1980, tais como Leandro e Leonardo, Zezé di Camargo e Luciano, Chitãozinho e Xororó entre outras, que tinham suas performances apoiadas em estrondosas bandas, com guitarristas, baixistas, tecladistas e bateristas.

É importante ressaltar os atritos gerados entre a música sertaneja tradicional e a música sertaneja, como bem aponta Araújo (2007, p.15):

É importante frisar que a partir da desvinculação em relação à temática, estética e forma em geral da “nova vertente” do gênero em relação à música sertaneja tradicional, as duplas de ambos os estilos, que poderiam ser definidas já como gêneros distintos, têm atualmente uma relação relativamente amistosa. No *boom* dos anos 1980, houve tendência marcante dos jovens astros em buscar cada vez mais se desvincular da “velharia” e assumir, de forma empolgada, à modernização e à estética “jovem”. Atualmente, as restrições, quando ocorrem, vêm do outro lado, das duplas de violeiros tradicionais, que classificam a “nova música sertaneja” de forma pejorativa como “sertanojo” ou “música de motel” em referência à temática praticamente única do estilo: as desventuras amorosas. Em relação aos astros desta “nova música sertaneja” assumem postura bem diferente daquela dos anos 1980, em que as duplas tradicionais eram encaradas pelas jovens duplas da nova música sertaneja de modo depreciativo, representando um verdadeiro “conflito de gerações”. Atualmente dizem respeitar muito as duplas antigas a quem se referem como verdadeiros mestres e, vez por outra, fazem questão de inserir um “clássico sertanejo” na gravação de seus discos, quando não gravam um inteiro composto somente de “músicas de raiz”.

Outra obra também muito importante, que auxilia a compreender a cisão entre esses dois campos musicais é “A moda é viola: ensaio do cantar caipira”, de Romildo Sant’Anna (2009). Esse trabalho é de suma importância, visto que traça uma linha do tempo ao longo de sua explanação, sendo que, posteriormente, divide o estudo em duas partes. Primeiramente, apresenta as configurações do cantar caipira, realizando a articulação entre o caipira e seu meio, e como esse ambiente se expressa em suas canções, além de ressaltar sua cultura material e imaterial, assim como seu papel socializador e lúdico. Por fim, traz a discussão para a atualidade, analisando a situação da música caipira no cenário artístico atual, e como o sertão hoje se representa no espaço citadino por meio da música caipira/sertaneja. Portanto, estas considerações serão imprescindíveis para a compreensão do cenário em que atua a música sertaneja em seus desdobramentos.

Um importante aspecto da música rural brasileira que é apontado por Romildo Sant’Anna é a construção da dicção do cantar do caipira, conforme apresenta-se: “A Moda

Caipira é cantada no acasalamento do dueto em terça, de mi e dó, em falso bordão de dicção anasalada. O anasalamento conserva resquícios de línguas e dialetos ameríndios; o cantar “entoando vozes” mantém a tradição ritualística da missa, devocionada na igreja (SANT’ANNA, 2009, p.93).”

Ao avaliar-se os discos da Coleção Nova História da Música Popular Brasileira em relação a estes dois gêneros musicais discutidos acima. Pode-se notar que no primeiro disco, destinado a música caipira de 1978, figura-se em suas faixas as seguintes canções do lado A “Bonde Camarão” (Cornélio Pires) Mariano e Caçula, “Calango” (Capitão Furtado, Alvarenga e Ranchinho) Alvarenga e Ranchinho, “Moda da Mula Preta” (Raul Torres) Torres e Florêncio, “Velho Candeeiro” ( José Rico e Duduca) Milionário e José Rico. Do lado B destaca-se “O Menino da Porteira ( Teddy Vieira e Luizinho) Luisinho e Limeira, “13 de Maio” (Teddy Vieira, Riachão e Riachinho) Moreno e Moreninho, “Rio de Lágrimas” (Tião Carreiro, Piraci e Lourival dos Santos) Tião Carreiro e Pardinho, e por fim “Em vez de me Agradecer” (Capitão Furtado, J Martins e Aymoré) Tônico e Tinoco<sup>3</sup>. Conforme pode-se notar na capa do álbum abaixo:



Coletânea Nova História da Música Popular Brasileira. Música Caipira, Abril Cultural 1978

<sup>3</sup> Ao longo da descrição o nome da música se encontra entre aspas, em seguida o nome do compositor e, por fim, o interprete

No segundo disco, destinado a Música de Sertaneja de 1983, encontra-se do lado A “Moda do Peão” (Cornélio Pires) Cornélio Pires, “Fogo no Canaviar” (Alvarenga e Ranchinho) Alvarenga e Ranchinho, “Moda da Pinga” (Laureano) Inezita Barroso, “Boi Amarelinho” (Raul Torres) Torres e Florêncio, “Sertão do Laranjinha (Tonico e Tinoco, Capitão Furtado) Tonico e Tinoco, “O Menino da Porteira (Luizinho e Teddy Vieira) Tião Carreiro e Pardinho. Em seguida, no lado B segue as seguintes canções: “Beijinho Doce ( Nhô Pai) Irmãs Castro, “Magoa de Boiadeiro” ( Nhô Basílio e Índio Vago) Ouro e Pinguinha, “Quatro Coisas” (Vieira e Vieirinha) Vieira e Vieirinha, Tristeza do Jeca ( Angelino de Oliveira) Tonico e Tinoco, Três Nascentes (João Pacifico) João Pacifico, e como última faixa, Jorginho do Sertão (Cornélio Pires) Itaporanga e Itararé.<sup>4</sup> Como nota-se na capa no álbum a seguir:



Coletânea Nova *História da Música Popular Brasileira. Música Sertaneja*, São Paulo Abril Cultural 1983

<sup>4</sup> Ao longo da descrição o nome da música se encontra entre aspas, em seguida o nome do compositor e, por fim, o interprete.

Como pode-se observar nas temáticas das músicas supracitadas, todas possuem como referência o cenário rural, religioso ou se fundamentam em uma crítica a modernidade como no caso da música Bonde Camarão e Tristeza do Jeca. E, quanto aos intérpretes, nota-se que quase todos apresentam a típica indumentária característica do caipira, com um figurino composto por camisas xadrez, chapéu, calças e botas, como aparece nas capas e contracapas dos discos, exceto a dupla Milionário e José Rico que aparecem na capa do primeiro disco voltado a música caipira, na qual ambos pousam de terno xadrez, gravata e óculos escuros. No encarte deste mesmo disco, a dupla aparece em três fotos com um figurino que destoa ainda mais dos parâmetros propostos pelo tradicionalismo da cultura caipira, sendo que na primeira ela mantém o padrão apresentado na capa, e nas outras duas fotos Milionário e José Rico aparecem de cabelos cumpridos, sendo que na primeira, destas duas últimas, apresentam uma releitura da indumentária do *cowboy* norte-americano e na segunda pousam com um visual moderno característico da jovem guarda.

Seguindo a análise da dupla Milionário e José Rico, cabe ressaltar suas composições e interpretações, como na música “Velho Candeeiro” que ocupa a quarta faixa do lado “A” do disco Música Caipira. É possível constatar, a partir de uma audição atenta da música, que a dupla abole a viola da harmonia da canção, instrumento esse que figura como símbolo da música caipira, sendo que nenhuma das outras duplas que compõe os dois discos faz tal opção. Além da abolição da viola nas músicas de Milionário e José Rico, estes ainda compõem suas Harmonias musicais com guitarras, contra baixo, baterias, teclados e *backing vocals*. Com isso, a dupla rompe com as tradições instrumentais das duplas da música caipira que seriam a viola e o violão, e seus respectivos músicos cantando em terça. Dessa forma, eles apresentam uma modernização da música caipira que se encaixaria nos padrões da “Música Sertaneja” como foi citado acima, pois, tal performance se cristaliza em duplas posteriores a Milionário e José Rico, como Zezé di Camargo e Luciano, Chitãozinho e Chororó, Leandro e Leonardo e Bruno e Marroney entre outras, ambas duplas que abolem a viola de suas performances.

Isso demonstra que a Editora Abril, na seleção das canções que iriam compor os discos da coleção “Nova História da Música Popular Brasileira”, não possuía intuito algum em definir quem seriam os intérpretes caipiras e sertanejos, e quais representavam a tradicional música rural. O que se tinha em vista era a popularidade alcançada por cada um,

visto que no disco destinado à música caipira, álbum “Ilusão Perdida”, de 1975, a quarta faixa é dedicada a uma dupla que detinha o recorde do número de vendas de um mesmo disco de música sertaneja, com mais de 200 mil cópias vendidas. Já no segundo disco, de 1983, intitulado “Música Sertaneja”, não há sequer um intérprete da música sertaneja, pois todas as faixas são ocupadas por clássicos da música caipira.

Com isso, observa-se que a cisão entre música sertaneja e caipira muitas vezes foge do julgo da Indústria Cultural, ou seja, a cisão surge a partir dos próprios intérpretes, e do público, que passa a recepcionar negativamente um gênero ou outro. Com isso, cabe apontar que a gravadora Abril Cultural não possuía intenção alguma em demarcar o que era caipira e o que era sertanejo, ela apenas atualiza o termo na capa do disco, pois, entre 1978 e 1983, a música sertaneja consegue ampliar o seu público consumidor frente à música caipira.

Por conseguinte, pode-se demarcar a fronteira entre música caipira e música sertaneja através da harmonia utilizada na construção das melodias dos dois gêneros, pois, como é supracitado, a viola mantém a característica da música caipira em relação à música sertaneja, diferentemente da temática apresentada por Waldenyr Caldas e José de Souza Martins, uma vez que também se encontra na música sertaneja das duplas modernas canções com temáticas voltadas para o religioso, ou que cantam a saudade do ambiente rural ou até mesmo uma certa crítica a modernidade. Assim sendo, não se pode apenas utilizar tais parâmetros para realizar a distinção entre os gêneros. Todavia, quando nos referimos ao uso da viola na composição de suas harmonias musicais, torna-se evidente essa diferenciação, pois na música caipira a viola figura como protagonista da canção e já na música sertaneja ela passa ser mera coadjuvante, sendo utilizada em brevíssimos momentos, apenas para que as duplas se justifiquem dentro de uma tradição musical (ZAN, 2004).

Junto a essas considerações elencadas acima, cabe analisar o papel da Indústria Cultural, na segmentação desses dois gêneros, pois quando a editora Abril Cultural divulga esse dois discos, indiretamente ela contribui para a consolidação de dois gêneros musicais distintos, influenciando, dessa forma, na formação de um gosto musical. No entanto, isso não significa que todos são reféns dos desejos da Indústria Cultural, e que bastaria apenas analisar as condições de mercado para que se possa obter com clareza a fronteira entre a música caipira e a música sertaneja, ou seja, tais análises de mercado seria insuficientes para determinar tal problemática, por que em muitos desses casos a influência manipuladora da Indústria Cultural não se concretiza, demonstrando, assim, que a própria Indústria fonográfica

atua, mais como mediadora dos interesses da sociedade do que propriamente como manipuladora, como podemos observar na citação do pesquisador Gustavo Alonso (2011):

A partir da consolidação dos gêneros “caipira” e “sertanejo” pôde se estabelecer distinções claras, assim como tornar vendáveis estes produtos, catapultando as vendas e a participação das gravadoras no processo. A delimitação cultural e nomeação dos campos foi essencial para que a *indústria cultural* pudesse incrementar os lucros, mas foi também um processo que se deu para além da intervenção e dos desejos mais diretos e manipuladores desta mesma *indústria*. Embora não se possa ignorar o papel da *indústria cultural* na construção de qualquer gênero musical no sistema capitalista, é importante constatar que as intenções manipuladoras dos programadores e produtores culturais não são sempre cumpridas e que os movimentos culturais fogem a sua alçada com tanta frequência que torna difícil compreender as variações da música sertaneja apenas pela ótica *industrial*. Nesse sentido a *indústria cultural* parece mais efeito de uma série de batalhas culturais anteriores a sua própria gana por lucro do que simplesmente formatadora deste novo campo cultural.

Desse modo, observa-se que a Indústria cultural, apesar da influência que exerce sob a sociedade, a qual nunca deve ser descartada em uma análise, ela também se torna refém dos desejos desta mesma sociedade que ela tenta ferozmente manipular, ou seja, por mais que ela concentre seus esforços em criar uma uniformidade musical, isso por vezes lhe foge ao controle.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com esse breve ensaio não pretende-se criar uma tradição delimitando o que seria música caipira e o que seria música sertaneja, mas sim apenas mapear os campos que se desenvolvem essas duas expressões culturais e as tensões criadas entre ambos, principalmente em relação à música caipira, que preocupava-se em manter o que era “genuinamente nacional” em um momento de grandes interações e hibridismos culturais, principalmente pela influência da música *Country* Estadunidense e a *Rancheira* mexicana, ritmos que conquistaram a música sertaneja. No entanto, ao examinar a participação da Indústria Cultural nos discos da Coleção Nova História da Música Popular Brasileira, nota-se sua falta de critério ao definir tais gêneros musicais, pois no disco destinado a música caipira a quarta faixa é dedicada a uma dupla que se reconhecem como sertaneja, alegando serem herdeiros da tradição caipira. Apenas, no segundo disco de 1983, intitulado música sertaneja, não há um interprete da música sertaneja, pois todas as faixas são ocupadas por clássicos da musica caipira como se nota na descrição citada acima no texto, com isso, observa-se que a cisão entre música sertaneja e caipira, foge do julgo da Indústria Cultural, ou seja, a cisão surge a

partir dos próprios interpretes que não se reconhecem e do público que passa a recepcionar negativamente um gênero ou outro. Sendo assim, pode-se concluir que mesmo que alguns pesquisadores descartem a importância da diferenciação desses campos musicais para a pesquisa de História e Música, faz necessária tal reflexão, pois sabe-se que tanto a música caipira como a música sertaneja não são ritmicamente idênticas e menos ainda pertencem ao mesmo circuito e não são recepcionadas pelo mesmo público

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ADORNO, Theodor, W. O fetichismo da música e a regressão da audição. Ensaio In: **Os Pensadores**. São Paulo: Abril, p. 79-105.
- ALONSO, Gustavo. **Cowboys do Asfalto: Música Sertaneja e Modernização brasileira**. {520} Tese de Doutorado apresentada à Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011.
- ARAÚJO, Paulo Cesar de. **Eu não sou cachorro, não: música popular cafona e ditadura militar**. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- ARAÚJO, Lucas Antônio de. **A Representação do Sertão na Metrópole a Construção de um Gênero Musical (1929 – 1940)**. 2007. 127f. Dissertação (Mestrado em História) Universidade Estadual Paulista, Franca.
- BAIA, Silvano Fernandes. **A Historiografia da Música Popular no Brasil (1971-199)**. {279} Doutorado apresentado ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2010.
- BARBERO, Jesús Martín. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2001.
- BAKTIN, Michail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento – o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec, 1996.
- BERMAN, Marshall. **Tudo que é Sólido Desmancha no Ar: A aventura na Modernidade**. 14ª edição. São Paulo: Ed. Schwarcs Ltda, 1982.
- CALDAS, Waldemyr. **O que é música sertaneja?** São Paulo: Brasiliense, 1987.
- CALDAS, Waldenyr. **Acorde na aurora: música sertaneja e indústria cultural**. 2. ed. São Paulo: Companhia Editora nacional, 1979
- CANCLINI, Nestor Garcia. Introdução (Estratégias para entrar e sair da modernidade) “Contradições Latinoamericanas. Modernismo sem modernização?” In **Culturas Híbridas**, São Paulo, Edusp, 1998, p. 67 – 84.
- CANDIDO, Antonio. **Os parceiros do Rio Bonito: estudos sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida**. São Paulo: Duas Cidades, 1979.
- CHARTIER, Roger. “**Cultura Popular. Revisando um conceito Historiográfico**” In: Revista Estudos Históricos. Rio de Janeiro, Vol. 8, n. 16, 1995.

- CHARTIER, Roger. “Introdução” *In: A Beira da Falésia: a história entre incertezas e inquietudes*. Porto Alegre. Ed Universidade/UFRGS, 2002.
- \_\_\_\_\_. **A História Cultural: entre práticas e representações**. Lisboa: Difel, 1988.
- COHN, Gabriel. **Comunicação e Indústria Cultural**. São Paulo: Editora Nacional, 1971.
- DE CERTEAU, Michel. **A Cultura no Plural**. Campinas: Papius, 1995.
- DIAS, Marcia Tosta. **Os donos da voz**. São Paulo: Boitempo, 2000.
- FAVARETTO, Celso. **Tropicália, alegoria, alegria**. 4ª ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.
- Ferrete, J. L. **Capitão Furtado: viola caipira ou sertaneja?** Instituto Nacional de Música, Divisão de Música Popular, Funarte. Rio de Janeiro. 1985.
- GARCIA, Tânia da Costa. **O “IT Verde Amarelo” de Carmen Miranda (1930-1946)**. São Paulo: Annablume, FAPESP, 2004.
- GEERTZ, Clifford. **Nova luz sobre a antropologia**. Rio de Janeiro: Editora Zahar. 2001.
- GUISEBURG, Carlos. **O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição**. São Paulo: Companhia das letras, 1987.
- HOBBSBAWM, Eric. **A Invenção das Tradições**. São Paulo, Paz e Terra, 1997.
- KOSELLECK, R” Sobre a relação passado e futuro na história moderna, História dos conceitos e História Social”. *In: Futuro Passado*. Contribuição à Semântica dos tempos Históricos. Rio de Janeiro. Editora PUC – Rio, 2006.
- LUCA, Tânia Regina de; PINSKY, Carla Bassanezi. **História dos, nos e por meio dos periódicos**. *In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org). Fontes Históricas*, 2ª ed, São Paulo: Contexto 2006. p. 111 – 154.
- MAGI, Érica Ribeiro, **Rock androllé o nosso trabalho: a Legião Urbana do underground ao mainstream**, Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista, 2011. {147}
- MARTINS, José de Souza. “Música Sertaneja: a dissimulação na linguagem dos humilhados” *In: Capitalismo e tradicionalismo*. São Paulo: Livraria Pioneira, 1975.
- MARTINS, José de Souza. **Capitalismo e Tradicionalismo: estudo sobre as contradições da sociedade agrária no Brasil**. São Paulo: Pioneira, 1975.
- Martins, José de Souza. **Florestan: Sociologia e Consciência Social no Brasil**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. 1998.
- MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: EPU/EDUSP, 1974.

MELLO, João Manuel Cardoso de; NOVAIS, Fernando. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna *In*: Novais, Fernando (Coord.); Schuwarcz, Lilia Moritz (Org.). **História da vida privada no Brasil: Contrastes da intimidade contemporânea**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 559-658.

MORAES, J. Jota. **O que é música?** São Paulo: Brasiliense, 1983.

MORELLI, Rita de Cássia Lahoz. **Indústria Fonográfica: Um estudo antropológico**. Campinas: Editora UNICAMP, 1991.

MORIN, Edgar. **Cultura de massa no século XX: o espírito do tempo II** (neurose) Rio de Janeiro: Forence Universitária, 1977.

NAPOLITANO, Marcos. **História & Música – história cultural da música popular**. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

\_\_\_\_\_. **A Síncopa das ideias: A questão da Tradição na música popular brasileira**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

\_\_\_\_\_. **O conceito de “MPB” nos anos 60**, história: questões e debates: mpb, ano 16, nº 31, jul/dez, 1999, p.12.

\_\_\_\_\_. **Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)**. 1ª ed. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2001.

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

OLIVEIRA, Adriana Matos. **A JOVEM GUARDA E A INDÚSTRIA CULTURAL: análise da relação entre o movimento Jovem Guarda, a indústria cultural e a recepção de seu público**. {111} Dissertação de mestrado apresentado ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011.

OLIVEIRA, Allan de Paula, **Miguilin foi para cidade ser cantor: uma Antropologia da Música Sertaneja**. Tese de Doutorado em Antropologia. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2009.

ORTIZ, Renato. **Cultura Nacional e Identidade Nacional**. São Paulo: Brasiliense. 1985.

PRADO, Caio Júnior. **Formação do Brasil Contemporâneo**. São Paulo: Brasiliense, 1998.

REVEL, Jacques. Culturas, Culturas. Uma perspectiva historiográfica *In*: **Proposições. Ensaios de História e Historiografia**. Rio de Janeiro, Ed. UERJ, 2009.

SANT’ANNA, Romildo. **Moda é viola: Ensaios do cantar caipira**, 2ª ed. São Paulo: Arte e Ciência, 2009.

SBERNI, Cleber Junior. **O álbum na indústria fonográfica: contracultura e o Clube da Esquina de 1972.** {97} 2008. Dissertação (Mestrado em História) Universidade Estadual Paulista, Franca.

SEVCENCO, Nicolau; NOVAIS, Fernando. A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos no Rio. *In*: Novais, Fernando (Coord.); Sevcenco, Nicolau (Org.). **História da Vida Privada no Brasil: República: da Belle Époque à Era do Rádio.** São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 513-619.

SILVA, A. R. **Sinal fechado: a música popular brasileira sob censura (1937-45/1969-78),** Rio de Janeiro: Obra Aberta, 1994,

TAGG, Philip. **EverydayTonality – Towards a tonal theory of what most people hear.** The mass media music scholar's press: New York & Montréal, 2009.

TATIT, Luiz Augusto de Moraes. **O Cancionista; Composição de Canções no Brasil,** 2º ed, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

\_\_\_\_\_. **O Século da Canção,** São Paulo. Cotia: Ateliê Editorial. 2004.

THOMPSON, Paul. **A voz do passado: história oral.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

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

WILLIAMS, Raymond, **O campo e a cidade: Na História e na Literatura,** São Paulo. Companhia das Letras. 2011.

WOLNEY, Honório Filho. **O sertão nos embalos da musica rural (1929–1950).** 1992. {139 f.} Dissertação de Mestrado em História. São Paulo Pontífice Universidade Católica PUC/SP.

ZAN, José Roberto. **(Des)Territorização e Novos Hibridismo na Música Sertaneja.** Anais do V Congresso Latinoamericano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular. 2004.

ZAN, José Roberto. **Do fundo do quintal à vanguarda: contribuição para uma história social da música popular brasileira.** 1997. 254 f. (Doutorado em Sociologia) Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, Recepção e Leitura.** São Paulo: EDUC, 2000.

\*\*\*

Artigo recebido em maio de 2014. Aprovado em setembro de 2014.