

Musicalidade rural no Brasil – da emergência do “Selo Vermelho” à hegemonia nas plataformas de Streaming¹

Luana Marques Figueira (UnB/DF)

Palavras-chave: música rural, autenticidade, formação cultural

Apresentação

A música de temática rural no Brasil inicia sua jornada enquanto produto fonográfico em 1929, a partir das lendárias gravações do “Selo Vermelho” da Columbia Records, composto por cinco discos de 78 rotações. Considerada como a primeira produção fonográfica independente no país, os discos foram custeados antecipadamente por Cornélio Pires após sucessivas negativas das gravadoras em concretizar sua ideia de registrar cantadores, violeiros e causos do interior do estado de São Paulo, a chamada “Turma do Cornélio Pires”.

Tais gravações alcançaram tamanho sucesso que logo a gravadora Columbia assumiu a produção de novos volumes, chegando a cerca de 50 títulos, bem como a gravador RCA Victor produziu a “Turma Caipira Victor”, seguindo o modelo criado por Pires e, inclusive, agregando artistas que faziam parte da turma original. Nas décadas seguintes, o formato de canções do interior mescladas com causos e anedotas passa a vigorar também em programas de rádio. Assim, partindo da análise de Raymond Williams (1976) acerca da hegemonia cultural, analiso a ação pioneira de Cornélio Pires enquanto uma formação cultural emergente, cujos desdobramentos chegam à contemporaneidade.

Tal façanha apresenta uma interessante peculiaridade, visto que se desdobra simultaneamente em: i. uma formação cultural residual, a “música caipira” contemporânea, cujos artistas assim identificados buscam selecionar elementos de uma suposta tradição musical rural empreendida por Cornélio Pires e, a partir destes, construir referências de confirmação da “autenticidade” de suas performances. ii. uma formação cultural hegemônica, a “música sertaneja”, considerando-se que foi o estilo musical mais

1 Trabalho apresentado na 34ª Reunião Brasileira de Antropologia, realizada entre os dias 22 a 28 de julho de 2024.

reproduzido nas plataformas Youtube e Spotify no ano de 2023, posição que se sustenta desde o ano de 2016.

A partir destes elementos, é possível explorar questões acerca da tradição e da autenticidade da música rural, tanto no contexto da produção cultural de Cornélio Pires quanto na atualidade. De lá até os dias atuais, encontram-se sucessivas demonstrações acerca da seletividade operante sobre discursos e práticas que evocam um caráter tradicional e autêntico.

Parte 1 – Cornélio Pires, Monteiro Lobato e a modernidade no Brasil

A música rural brasileira se mostra como um interessante ponto de partida para analisar o avanço contínuo da modernidade no Brasil. Uma expressão que surge ao longo de séculos de ocupação dos imensos espaços compreendidos como Paulistânia, a música rural é revelada aos centros urbanos a partir da reordenação territorial, política e econômica que desagua na fundação da república no final do século XIX. A imagem do homem rural, o “caipira”, até então considerado como detentor de dignidade e força, ganha representações pejorativas que são entranhadas no imaginário nacional.

Passando a ser compreendida como antítese do desenvolvimento, a música caipira, seus fazedores e defensores apresentam uma narrativa paralela do processo de modernidade e, mais à frente, da chegada do neoliberalismo no país. A defesa aguerrida de uma “identidade autêntica” se mostra como elemento discursivo central nesta narrativa, desde o início do século XX até a atualidade, como será visto a seguir.

- Cornélio Pires, o “bandeirante de nossas letras”²

Personagem central deste recorte, Cornélio Pires nasceu em 13 de julho de 1884 em Tietê/SP, e sua trajetória se mostra bastante peculiar, com vida e obra atravessadas por ambiguidades e vicissitudes. De origem rural e humilde, bem como dotado de personalidade

² O escritor Vinícius Stein de Campos, referindo-se a Cornélio Pires, diz que “Martins Fonte chamou-o, certa vez, com muita propriedade, de bandeirante das nossas letras. Bandeirante no sentido da renovação da língua, de sua autenticidade como forma de expressão da comunidade nacional, condicionada por fatores novos, geográficos, étnicos e espirituais, definidos pela sua marcante originalidade. No excesso do linguajar caboclo, de que largamente abuso, o contista de Tietê trazia a mensagem revolucionária que viria dar a autonomia lingüística com que tanto sonha Cassiano Ricardo, na vigorosa campanha das nossas letras (Bandeccchi, 2004b, p. 5 APUD Alves, 2010, p 263).

espontânea e irrequieta, desenvolveu um longo e frutífero projeto intelectual e de produção cultural que, de maneira muito peculiar, coadunou tradição e modernidade.

Dentre seus inúmeros feitos, Cornélio Pires publicou mais de 20 livros, produziu 02 filmes e apresentou inúmeras conferências humorísticas, sempre tendo como mote as belezas e alegrias da vida interiorana em contraste com o insuportável modo de vida urbano. Seu primeiro livro, “Musa Caipira”, foi publicado em 1910, mesmo ano em que apresenta o primeiro espetáculo de música caipira que se tem notícia, realizado no auditório do Colégio Mackenzie, em São Paulo.

Como escritor, ainda que tenha obtido grande sucesso junto ao público, sendo considerado o autor que mais vendeu livros na década de 1920, despertou opiniões divergentes entre seus pares. Ao tempo em que recebeu apoio e elogios de grandes nomes da intelectualidade da época, como o próprio Mário de Andrade, obteve ferrenha aversão pública de nomes importantes, como Monteiro Lobato, seu maior opositor. Vejamos como tal oposição se desdobra em importância simbólica, especialmente a partir dos principais personagens de cada um dos autores: Jeca Tatu, de Lobato e sua antítese, Joaquim Bentinho, de Pires.

- Jeca Tatu e Joaquim Bentinho – um par de oposições assimétricas

Em 1914, surge o personagem que incorporou as características físicas e psicológicas associadas de maneira pejorativa ao caipira, como a magreza doentia, a falta de dentes, as roupas esfarrapadas e os pés descalços, bem como a ignorância, a timidez, a falta de ânimo e a dificuldade de raciocínio lógico, personificados em Jeca Tatu, de Monteiro Lobato.

Em 1924, Cornélio Pires dá vida ao alterego de Jeca Tatu, o protagonista do livro “Estrambóticas aventuras de Joaquim Bentinho, o queima-campo”, seguido pela “Continuação das estrambóticas aventuras de Joaquim Bentinho, o queima-campo”, de 1929. Seu personagem, ainda que detivesse as mesmas características físicas do incurável Jeca Tatu, diferenciava-se pelo raciocínio rápido e crítico, a postura analítica em perceber sua situação no mundo, o conhecimento profundo da natureza circundante e por uma altivez e independência com que projeta seu futuro e destino. Joaquim Bentinho é um crítico da República e um questionador do projeto de modernidade que se impõe na cidade, mas

também no campo, pela recente reordenação territorial, industrialização e mecanização das imensas monoculturas.

Cartas de Monteiro Lobato ao seu amigo e confidente Godofredo Rangel apontam para a irritação que Lobato sentia por Cornélio Pires e seu caipira idealizado, desengajado do projeto de desenvolvimento positivista que naquele momento fazia-se hegemônico no que se refere aos planos de ordenação territorial, atividades produtivas e alocação da força de trabalho. A defesa de Cornélio Pires pelo caipira em sua autenticidade feria o imaginário de uma elite intelectual e financeira que compreendia como necessária e urgente uma segunda onda civilizatória no interior do país, a transformação do campo pelo trabalho agrícola organizado, o agronegócio. Vejamos trecho de carta em que Lobato explicita sua impressão acerca da produção de Cornélio Pires, comentando sobre sua obra *Urupês*, de 1918, de cunho bastante crítico ao modo de vida predominante no interior do país.

A história do caboclismo... Aquilo foi fabricação histórica para bulir com o Cornélio Pires, que anda convencido de ter descoberto o caboclo, como o Nogueira se convenceu de ser o descobridor da Pátria. O caboclo de Cornélio é uma bonita estilização – sentimental, poética ultra-romântica, fulgurante de piadas – e rendosa. O Cornélio vive, e passa bem, ganha dinheiro gordo, com as exibições que faz do “seu caboclo”. Dá caboclo em conferências a 5 mil réis a cadeira e o público mija de tanto rir. E anda ele agora por aqui, Santos, a dar caboclo no Miramar e no Guarani. Ora, meu *Urupês* veio estragar o caboclo do Cornélio – estragar o caboclismo (Lobato apud Alves, 2012: 222 a 223).

Deve-se ter em mente a posição de Monteiro Lobato no momento em que profere tais críticas, tanto no sentido socioeconômico quanto no cenário cultural, cuja guia ideológica ia de encontro à visão de mundo de Cornélio Pires. Lobato, para além de sua produção literária, desdobrada na editora Monteiro Lobato e Cia, herdou uma fazenda cafeeira de seu avô, na qual viveu entre os anos de 1911 a 1917 investindo em iniciativas agrícolas avançadas, visando produtividade e eficiência. Rodeado de pequenos produtores cujos métodos tradicionais tinham na queimada sua maior expressão, Lobato publica o artigo intitulado “Uma velha praga” no jornal *Folha de São Paulo*, em 1914, meses antes do surgimento de seu personagem Jeca Tatu. No campo literário, seu empreendimento editorial, a Monteiro Lobato e Cia, publicou os principais autores da época, incluindo os lendários modernistas, Mário e Oswald de Andrade, tendo publicado também livros do próprio Cornélio Pires.

Por outro lado, ainda que tenha obtido respeito e notoriedade em sua produção literária e intelectual até o início da década de 1920, Lobato passa a considerado, junto com Cornélio

Pires, um autor pré-modernista, visto que não integra o movimento que viria a ganhar posição hegemônica a partir de 1922, com a semana de arte moderna. Seu interesse pelo progresso, pelo desenvolvimento e pela eficiência da força de trabalho, em suma, ideais positivistas advindos do modelo europeu/norte-americano de pensamento, não coadunavam com a busca empreendida pelos modernistas de uma identidade cultural e intelectual genuinamente brasileira.

Assim, tanto Cornélio Pires quanto Monteiro Lobato representavam, à época, propostas interpretativas acerca da identidade nacional em disputa, em versões contra hegemônicas paralelas e concorrentes entre si. Tal disputa acompanha as diferenças de classes entre esses autores, sendo Lobato agraciado pela educação formal e posição de herdeiro, refletidas em sua capacidade de angariar pares e colaboradores. Em contraste, o caráter *bricoleur* de Cornélio Pires em exaltação à cultura caipira causava alguma simpatia e interesse no meio intelectual, seria considerada, contudo, algo pitoresco e fora dos padrões formais da época. Seu sucesso em vendas de livros se dava pela aproximação da linguagem popular e identificação com a classe trabalhadora, majoritariamente formada por migrantes recentes do campo para a cidade.

Raymond Williams define a hegemonia cultural enquanto processo em constante disputa entre formações, comportamentos e narrativas; “É um sistema vivido de significados e valores – constitutivo e constituidor – que, ao serem experimentados como práticas, parecem confirmar-se reciprocamente” (Williams, 1979: 113). Entre Pires e Lobato, tal confirmação pode ser percebida ao longo das décadas seguintes, em que críticos e historiadores da literatura brasileira suprimem o primeiro e conservam o segundo.

Cornélio Pires, consciente de sua subalternidade em relação aos formuladores privilegiados da cultura e da identidade nacional, ao invés de buscar adequação às expectativas eurocentradas da elite intelectual de São Paulo, toma caminho oposto e se aprofunda em suas produções independentes e guiadas para o povo. Em constantes e longas viagens pelo interior do Brasil, em “uma espécie de pesquisa etnográfica” (Alves, 2010: 247), tanto recolhia relatos, causos e vivências do povo do interior quanto oferecia conferências humorísticas em que anedotas, canções e danças caipiras eram mescladas, espetáculos que agradavam largamente o público.

- A Turma Caipira Cornélio Pires

No fim da década de 1920, criou a “Turma Caipira Cornélio Pires”, caravana formada por violeiros e cantadores do interior de São Paulo, circulando pelos estados de São Paulo,

Minas Gerais, Goiás e Paraná e com os quais veio a gravar os primeiros discos de música caipira da história.

Cornélio peregrinou pelas gravadoras fonográficas visando a produção de discos de 78 RPM contendo canções de violeiros e cantadores da Turma Caipira Cornélio Pires, ao que recebeu sucessivas negativas. Ao buscar a gravadora Colúmbia Records, seu diretor exigiu de Cornélio o pagamento adiantado de 1.000 cópias, pois não acreditava que teriam qualquer valor comercial. Confiante no potencial de aceitação que tais canções teriam junto a um público amplo, já testado pela excelente recepção da caravana musical com sua turma, ampliou a aposta, cobrindo com fundos próprios uma tiragem de 5.000 unidades de cada um dos seis discos que compuseram o primeiro tomo da “Série Caipira Cornélio Pires”. Lançados em 1929, traziam anedotas, causos e histórias interioranas, além de canções de sua composição e de outros violeiros, interpretadas por sua turma. Finalizada a gravação de 5.000 cópias de cada um dos seis álbuns inaugurais, Cornélio Pires volta a circular com sua Turma Caipira e com cerca de 30.000 unidades de discos de 78 RPM, esgotados rapidamente em sua peregrinação pelo interior.

A partir do notável sucesso da "Turma Caipira do Cornélio Pires", continuada pela Columbia Records, chegando a cerca de 50 álbuns, a gravadora RCA Victor criou a “Turma Caipira da Victor”, inclusive agregando diversos artistas que antes haviam sido parte da turma originária. Enquanto formatação de produto, as lendárias gravações de 1929 que mesclavam canções, anedotas e causos foram tidas como modelo para programas de rádio e espetáculos em circos e teatros. Indo além, o “modelo de negócio” criado por Cornélio Pires é algo que reverberará ainda no século XXI, não somente pelo pioneirismo de sua produção independente, mas também pelo caráter do produto fonográfico enquanto peça atrelada à performance em si, a ser comercializado pelo próprio artista, antes ou depois do espetáculo, à maneira de diversos músicos independentes contemporâneos.

A produção de Cornélio Pires, abrangendo sua obra literária, videográfica, jornalística e, em especial, a musical, é amplamente formulada para a valorização, defesa e elevação de uma formação cultural pré-moderna, alheia ao positivismo desenvolvimentista e hegemônico de sua época. Por esta perspectiva, Cornélio Pires poderia ser compreendido, à primeira vista, como agente de uma formação cultural residual, nos termos de Raymond Williams (1979). Contudo, observando com maior atenção os desdobramentos de seus feitos, percebe-se que foi,

em verdade, importante agente no surgimento de uma formação cultural emergente, inaugurando a longa linhagem fonográfica de temática rural.

Ao transpor as cantorias e causos do interior para fonogramas, com as adaptações necessárias em duração das narrativas e canções, bem como o próprio descolamento entre a sonoridade capturada e seus significados relacionados à performance e seus aspectos sociais, como trabalho e religiosidade, Cornélio Pires revolve as tradições supostamente valorizadas e defendidas, criando um léxico imagético, linguístico e simbólico que será tomado como certo “mito fundador”, um modelo a ser comparado em busca de elementos de confirmação de autenticidade.

Assim, Cornélio Pires logrou em construir uma imagem do caipira cujo paralelismo contrastante ao imaginário pejorativo evocado por Jeca Tatu passa a ser uma cristalização positiva que segue reproduzida enquanto padrão. Indumentárias e acessórios, bem como aspectos musicológicos, como os ritmos, instrumentos e o dueto de vozes perduram ainda hoje, atuando como elementos de confirmação de autenticidade.

A título de ilustração, vejamos uma imagem da Turma de Cornélio Pires (sem data, provavelmente da década de 1930), e uma imagem de 2023 do coletivo contemporâneo de música caipira, a Caravana Caipira:



Figura 1. Turma Caipira Cornélio Pires. Fonte: MACERANI, 2012, p. 5. Acessível pelo link: https://www.researchgate.net/figure/Figura-1-A-Turma-Caipira-Cornelio-Pires-ao-centro-Fonte-MACERANI-2012-p-5_fig1_339889284



Figura 1 - Caravana Caipira. Fonte: site CLDF. Acessível pelo link <https://www.cl.df.gov.br/-/cldf-comemora-os-30-anos-do-clube-do-violeiro-caipira>.

Parte 2. Desdobramentos da música rural – da era do rádio ao neoliberalismo

A história da música rural nas décadas seguintes às gravações de Cornélio até a atualidade segue um caminho dúbio em relação ao mercado artístico, cultural e fonográfico. Por um lado, os artistas identificados como caipira seguiram com inserções pontuais em ambientes qualificados da MPB, mas nunca alcançando um lugar de consagração junto à grande indústria cultural. Por outro, entre a década de 1980 e 1990, a música entendida como sertaneja avança como produto fonográfico, agregando um crescente e vultoso valor de mercado que chega, na segunda década do século XXI, a alcançar posição hegemônica.

Tendo em vista certas inconsistências na definição de elementos performáticos e musicológicos que diferenciem a música caipira da música sertaneja, um recorte econômico e mercadológico poderá ser acionado na contemporaneidade. Enquanto entre as duplas reconhecidas como caipiras, desde a década de 1930 até a atualidade, predomina uma atuação artística paralela a profissões pouco especializadas, em circunstâncias que dificultam assumi-la enquanto principal atividade econômica, os músicos entendidos como sertanejos são aqueles alcançados a um grande mercado, alcançando, nos casos bem sucedidos, cifras vultuosas. Mesmo os mais celebrados violeiros caipiras, como os consagrados Almir Sater e Sérgio Reis, ou os

jovens e bem sucedidos Bruna Viola e a dupla Mayk e Lyan, não têm cachês artísticos acima dos R\$ 100.000,00 (cem mil reais), bem abaixo de qualquer celebridade da música sertaneja³.

De fato, longe de um campo intocado, mantenedor de características intrínsecas e perenes, a música rural tem passado por diversos processos de internalização de elementos estrangeiros, sofrendo mudanças significativas desde seus primórdios. Ainda na década de 1940, há a inserção de ritmos latinos, como a guarânia, inserida por Raul Torres a partir de uma visita ao Paraguai, em uma tentativa de imitação da polca paraguaia. Na década de 1950, houve a inserção de ritmo, empostação e performance do bolero, estilo musical surgido em Cuba e geralmente identificado com a cultura musical mexicana. Nos anos 1960, elementos do rock passam a integrar as performances e musicalidades relacionadas à música rural, tendo como principais exemplos as duplas Leo Canhoto e Robertinho e Milionário e José Rico.

Durante o fim da década de 1980 e início de 1990, processos relacionados com a abertura comercial, como a atualização tecnológica e a ampliação das indústrias culturais, promovem a inclusão de estéticas regionais nas grandes mídias, importando para esta pesquisa a inserção da música sertaneja em espaços midiáticos privilegiados, a “nova música sertaneja”, que se firma como um estilo próprio e específico, com novas propostas estéticas nas capas dos discos, vestimentas dos artistas e instrumentação musical advinda da música pop mundial.

Na década de 1990 observa-se, por um lado, o arrefecimento de um teor marxista de condenação da música sertaneja enquanto produto da cultura de massas na produção intelectual, dando lugar a uma compreensão de continuidade na incorporação da música de temática rural, como pode ser observado nos trabalhos de Rosa Nepomuceno (1999), Suzel Ana Reily (1992), Alexander Dent (2009) e Gustavo Alonso (2011, 2012, 2013, 2015, etc.). Alonso indica que tal mudança no tratamento da música sertaneja se dá com o deslocamento dos conceitos de populismo e de cultura de massas, amplamente explorados até os anos 1980, mas que passam a ser entendidos como uma expressão classista e distintiva de uma elite intelectual em “desqualificação do gosto popular e suas manifestações contemporâneas” (Alonso, 2012: 461).

Simultaneamente, a distinção entre “caipira” e “sertanejo” se torna um importante fator de construção identitária de artistas que se identificam como caipiras. Um exemplo icônico é a “Rainha da Música Caipira”⁴, Inezita Barroso, que em 1978 gravou um álbum intitulado “Joa

³ Ranking de cachês mais altos da música brasileira traz sertanejos em sete das dez posições listadas: <https://www.nsctotal.com.br/noticias/ranking-mostra-maiores-caches-da-musica-brasileira-e-valores-surpreendem>

⁴ “Inezita Barroso - Rainha da Música Caipira” é o título da biografia escrita por Carlos Eduardo Oliveira, lançado no ano 2000.

da Música Sertaneja”, mas em 2002, participando do programa Roda Viva⁵, afirmou que a música sertaneja é um estilo que nada tem a ver com a música de raiz.

Tal processo de diferenciação, denominado por Gregory Bateson (2006) como cismogênese, reforça a necessidade de buscar elementos que elevem e valorizem a música entendida como caipira em detrimento da música sertaneja, esta, já consagrada pelos números de vendas, valores de cachês e, mais recentemente, pela quantidade de acessos nas plataformas de *streaming*.

- A música caipira contemporânea enquanto formação cultural residual

Conforme observa Raymond Williams (1979), formações culturais residuais são geralmente encabeçadas por grupos marginalizados que, por meio de elementos selecionados, especialmente aqueles que melhor se relacionem à cultura dominante, operam de maneira a gerar continuidade entre tempos passados e contemporaneidade. Um “ponto de recuo” (Williams, 1979: 119) é evocado como estratégia de valorização de suas vivências por aspectos seletivos de uma dada tradição. Vejamos como o autor esclarece a questão da tradição seletiva:

Pode-se mostrar prontamente que a maioria das versões de “tradição” são radicalmente seletivas. De toda uma possível área de passado e presente, numa cultura particular, certos significados e práticas são escolhidos para ênfase e certos outros significados e práticas são postos de lado, ou negligenciados. Não obstante, dentro de uma determinada hegemonia, e como um de seus processos decisivos, essa seleção é apresentada e passa habitualmente como “a tradição”, “o passado significativo”. O que temos, então, a dizer sobre qualquer tradição é que nesse sentido ela é um aspecto da organização social e cultural *contemporânea*, no interesse do domínio de uma classe específica. É uma versão do passado que se deve ligar ao presente e ratificá-lo. O que ela oferece na prática é um senso de *continuidade predisposta*. (...) É também, a qualquer momento, um processo vulnerável, já que tem de, na prática, pôr de lado áreas inteiras de significação, ou reinterpretá-las ou diluí-las, ou converte-las em formas que apoiam, ou pelo menos não contradizem, os elementos realmente importantes da hegemonia corrente. (Williams, 1979: 119)

Ao se analisar o contexto da produção e divulgação da música caipira contemporânea, observa-se uma estreita relação entre os movimentos culturais alavancados por este mote e os feitos de Cornélio Pires. Elementos estéticos, linguísticos e musicológicos das duplas caipiras do início do século XX permanecem enquanto símbolos de uma música autêntica e original, conforme ilustrado acima, pelas imagens 1 e 2.

⁵ Acessível pelo link <https://youtu.be/OcsaSpzsr0?si=yEzV79Kj-6pqwKse>.

Para além dos elementos simbólicos, há um esforço consciente e reiterado em se resgatar e promover um reconhecimento público sobre os feitos de Cornélio Pires em níveis institucionais. Um exemplo é o projeto de lei encabeçado por entidades e artistas ligados à música caipira, aprovado em 2017 na Câmara Federal e no Senado em 2019, que institui o dia 13 de julho como o Dia Nacional da Música e da Viola Caipira, em referência à data de nascimento de Cornélio Pires, em 13 de julho de 1884. Outro exemplo foi o evento de porte nacional realizado pela entidade Clube do Violeiro Caipira, em 2019, intitulado “Seminário 90 Anos da Música Caipira – Rumo aos 100”, celebrando os 90 anos das lendárias gravações em disco 78 RPM. Nos repertórios das duplas e orquestras caipiras, não faltam canções gravadas no Selo Vermelho da Turma Cornélio Pires. Um bordão cunhado pela dupla Zé Mulato e Cassiano na canção Navegante das Gerais afirma “se me chamam de caipira, fico até agradecido, pois falando sertanejo, posso ser confundido”.

É interessante perceber como nos discursos e práticas dos autointitulados violeiros caipiras, a viola caipira aparece enquanto elemento central e unificador das manifestações culturais que buscam promover. Este é um aspecto que reforça o caráter residual, nos termos de Raymond Williams (1979), em que é necessário a conexão entre um passado e o presente. Para muito além da música e da cultura caipira propriamente dita, o instrumento musical tem ampla capacidade de circulação em estilos e gêneros musicais dos mais diversos. Tal destaque como um elemento contemporâneo que, nas palavras de Roberto Correa, passa por um “avivamento” (Correa, 2014), com sua inserção em escolas de música, academia e alguma projeção internacional, é conectivo essencial e crescente.

- A ascensão da música rural na mídia hegemônica

Conforme relatado rapidamente acima, a música sertaneja adentra o mercado cultural entre os anos 1980 e 1990, inicialmente de maneira deslocada, mantendo até os dias atuais um crescente em seu potencial de produto cultural. Vejamos com maior proximidade o processo que traz a música sertaneja para a posição hegemônica em que se encontra atualmente.

Nos anos 1960, finaliza-se a “era do rádio”, e a música caipira cai em certo ostracismo, com alguns artistas e duplas se destacando, mas de maneira menos visível e presente na cultura popular midiática do que nas três décadas anteriores. Se até os anos 1970 a música com temática rural esteve restrita a canais de rádio AM e a nichos isolados do país, a década de 1980 é marcada por sua considerável expansão, especialmente estimulada pela chegada de grandes gravadoras internacionais no Brasil e a renovação estética e conceitual da música brasileira. Neste momento, despontou como uma das novidades fonográficas do amplo território do país,

juntamente com outros ritmos e musicalidades locais, ganhando, pouco a pouco, espaço na cultura de massas, primeiro radiofônica e, mais à frente, televisiva, capitaneada ainda nesta década pela emissora SBT (*ibid*).

Um excelente caminho para melhor vislumbrar tal situação é por meio da inserção da temática rural em novelas, tendo em vista a centralidade que a TV aberta e em especial as novelas ocupam na formulação da identidade e da cultura no Brasil (Rubim & Rubim, 2004; Ortiz, 1989). Se por um lado a primeira versão de Pantanal, exibida em 1990 pela TV Manchete, trouxe grande visibilidade aos violeiros que se tornaram símbolos daquela geração – Almir Sater e Sérgio Reis –, a música entendida como “sertaneja” adentrava o universo das novelas da Rede Globo. Também em 1990, a canção “Nuvem de Lágrimas” aparecia na voz de Fafá de Belém e Chitãozinho e Xororó na novela “Barriga de Aluguel”, sendo considerada como a porta de entrada do estilo sertanejo na maior emissora nacional. A mediação de um grande nome da MPB – Fafá de Belém – é entendida como um elemento importante na aceitação do estilo musical sertanejo na cultura carioca. Já espalhada por todo o Brasil, inclusive pelo Nordeste, havia uma resistência de aceitação do estilo que representava uma cultura praticamente oposta à cultura hegemônica do Rio de Janeiro: aquela produzida no interior do Brasil, em especial, no interior do estado de São Paulo (Alonso, 2015).

A “nova” música sertaneja deixava de ser algo localizado e interiorano e passava a figurar como um estilo requisitado em programas de TV de grande sucesso, como Domingão do Faustão, Fantástico e outros de semelhante popularidade (*ibid*). Ainda mais recentemente, o denominado “sertanejo universitário” explode enquanto canção popular brasileira, alcançando, atualmente, o lugar de estilo musical mais ouvido no Brasil – sem deixar de lado sua abertura à incorporação de outros ritmos, revelando fronteiras bastante porosas.

Foram diversas as situações localizadas historicamente que contribuíram para a explosão da música de temática rural entre os anos 1990 e a contemporaneidade, sendo inviável trazê-los de maneira sistemática, podendo ser destacados ao menos três importantes momentos:

- i. em 1998 o falecimento do cantor Leandro, que compunha a dupla com seu irmão, Leonardo, foi um evento de grande magnitude e repercussão cultural. O velório do artista foi acompanhado ao vivo pela TV Globo, que transmitiu também as diversas mensagens de pesar de personalidades importantes do país, inclusive o presidente Fernando Henrique Cardoso. Este evento revelou a dimensão do alcance da música sertaneja em nível nacional, explicitando a profunda assimilação do público enquanto expressão cultural popular.

- ii. Em 2005, o lançamento do filme “Dois Filhos de Francisco”, que conta a história da dupla de irmãos Zezé de Camargo e Luciano, alcançou o 5º lugar em arrecadação de bilheterias à

época, tornando-se um forte elemento de coesão social e cultural de classes diversas da sociedade brasileira. Adicionalmente à excelente recepção de público, o filme trazia um tema propício e ambientado à época de franca ascensão econômica no país, como um importante reforço da ideia de mobilidade social a partir dos próprios talentos e esforços. Um reflexo da própria trajetória do então presidente Lula, da pobreza extrema à presidência da república.

iii. A explosão em nível mundial do cantor sertanejo Michel Teló, que em 2012 alcançou a parada Billboard de 100 músicas mais tocadas no mundo, sendo premiado com melhor música latina no ano de 2013, ampliando significativamente a visibilidade e capacidade de alcance midiático do estilo “sertanejo universitário”.

iv. Em 2016, as paradas de sucesso do sertanejo são dominadas pelas cantoras mulheres, inaugurando o que hoje se conhece como “feminejo”. Artistas como Marília Mendonça e as duplas Maiara e Maraisa e Simone e Simaria passam a figurar como uma nova face da música sertaneja, agregando ainda mais capacidade de público e mídia.

Em suma, a partir dos anos 1990 a música sertaneja passa a um lugar de destaque e prestígio midiático, de público e também de crítica, por meios diversos, como a atuação de intelectuais, que em grande medida abandonam uma visão marxista sobre a produção musical popular, arrefecendo a crítica pautada na ideia adorniana de cultura de massas; a abertura comercial e a intensificação da produção e consumo cultural de ritmos musicais anteriormente restritos a nichos regionais; a ascensão da internet enquanto meio de divulgação de produções independentes, permitindo uma maior circulação musical em nível internacional; entre outros.

Conclusão

Tendo em vista as origens rurais intrínsecas à sociedade brasileira, que vive entre meados do século XIX até o início do século XXI um intenso e irrefreável processo de migração para os centros urbanos, não é de se estranhar que a música com tema rural tenha tamanha capacidade de mobilização de público e mídia. Se na época de Cornélio Pires o investimento neste estilo musical parecia inadequado ao grande mercado, que logo se apropria dos seus principais elementos, a contemporaneidade é marcada pela intensificação de uma ampla abertura para tal nicho musical.

Ainda que o país tenha se firmado com cerca de 61% da população localizada em espaços urbanos, a própria estrutura econômica ainda se baseia no campo, bem como as raízes familiares dos habitantes da cidade preservam narrativas, hábitos e nostalgias ligadas ao campo. A dualidade entre tradição e modernidade, tão vívida no início do século XX, ainda é operante

na sociedade brasileira, gerando situações que parecem um tanto desconcertantes, como é o caso da hegemonia da música sertaneja em plataformas de streaming.

Citando Raymond Williams em sua análise de processos hegemônicos, podemos compreender que hegemonia “é no sentido mais forte uma “cultura”, mas uma cultura que tem também de ser considerada como o domínio e subordinação vividos de determinadas classes. Assim, ainda que alvo de críticas de elites intelectuais, estando alinhada a discursos e práticas ligadas ao agronegócio, a música sertaneja demonstra perfeita coadunação ao contexto contemporâneo político e econômico neoliberal.

Referências Bibliográficas

ALMEIDA, Renato Teixeira. Viola de dez cordas: entre a tradição e a contemporaneidade. Dissertação (Mestrado em Música) – UFMG, Belo Horizonte, 2013.

ALONSO, Gustavo. Jeca Tatu e Jeca Total: a construção da oposição entre música caipira e música sertaneja na academia paulista (1954-1977). *Contemporânea*, São Carlos, v. 2, n. 2, p. 439-463, jul.-dez. 2012.

_____. Ditadura do sertão: apoio e consenso da ditadura civil-militar na música sertaneja. IN : Cordeiro, Janaina; Leite, Isabel C.; Silveira, Diego Omar; Reis, Daniel Aarão. *À sombra das ditaduras* - 1. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 2014.

_____. “O rodeio e a roça: o mistério da música sertaneja” - IN: LACERDA, Marcos (Org). *Coleção Ensaios Brasileiros Contemporâneos Música*. CEMUS/Funarte, pp 203-235. Rio de Janeiro, 2015.

ALVES, Emiliano Rivello. Cornélio Pires e Monteiro Lobato: da Esperança à Melancolia – O Debate Sobre o Progresso. Tese (Doutorado em Sociologia) UnB, 2012.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras. 2008.

BATESON, Gregory. *Naven - um esboço dos problemas sugeridos por um retrato compósito, realizado a partir de três perspectivas, da cultura de uma tribo da Nova Guiné*. São Paulo: Edusp, 2006.

BENJAMIN, Walter. “The work of art in the age of mechanical reproduction”. In: Hannah Arendt (org.). *Illuminations*. Fontana Press. Londres, 1973.

CALDAS, Waldenyr. *Acordes na aurora: música sertaneja e indústria cultural*. 2. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1979.

CORREA, Roberto Nunes. *Viola caipira: das práticas populares à escritura da arte*. 2014. Tese (Doutorado em Musicologia) - Escola de Comunicações e Artes, USP, São Paulo, 2014.

DE SOUZA, Ricardo Luiz. O catolicismo popular e a Igreja: conflitos e interações. *História Unisinos*, 12(2), 127-139. 2008.

_____ A mitologia bandeirante: construção e sentidos. *Revista História Social*, [S. l.], n. 13, p. 151–171, 2023.

DENT, Alexander S. *River of tears: country music, memory and modernity in Brasil*. Durham: Duke University Press, 2009.

DIAS, Juliana Braz. Música e experiência na era da reprodução digital. *Anuário Antropológico*, v. 39, n. 1, p. 219-240. Brasília, 2014.

GADELHA, R. M. d’Aquino F. A lei de terras (1850) e a abolição da escravidão: capitalismo e força de trabalho no Brasil do século XIX. *Revista de História*, [S. l.], n. 120, p. 153-162, 1989. DOI: 10.11606/issn.2316-9141.v0i120p153-162. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/18599>. Acesso em: 7 nov. 2023.

GONÇALVES, M. L. S. *A música sertaneja brasileira de raiz: da memória à representação cultural*. 2018. 193 f. Tese (Doutorado em Letras e Linguística) - Universidade Federal

de Goiás, Goiânia, 2018.

MARCONDES, Marcos (org).. *Enciclopédia da Música Brasileira: popular, erudita e folclórica*. Art Editora/Publifolha. São Paulo, 2003.

MARTINS, José de Souza. *Música Sertaneja: a dissimulação na linguagem dos humilhados* In: *Capitalismo e Tradicionalismo*. Ed. Pioneira, p. 103-161. São Paulo, 1975.

MUGNAINI Jr., Ayrton. *Enciclopédia das Músicas Sertanejas*. Sete Letras. São Paulo, 2001.

NEPOMUCENO, Rosa. *Música Caipira: da Roça ao Rodeio*. , Editora 34. São Paulo, 1999.

ORTIZ, Renato. *Telenovela: história e produção*. Brasiliense, São Paulo, 1989.

REILY, Suzel Ana. *Música Sertaneja and migrant identity: the stylistic development of a Brazilian genre*. *Popular Music*, v. 11, n. 3, p. 337-358, 1992.

RUBIM, Albino. *Políticas culturais no Brasil: tristes tradições, enormes desafios*. In: RUBIM, Albino; BARBALHO, Alexandre (Orgs.). *Políticas Culturais no Brasil*. (Coleção Cult). p. 11-36. Salvador: UFBA, 2007.

_____ *Políticas culturais no governo Lula/Gil: desafios e enfrentamentos*. In: RUBIM, Antônio Albino Canela; BAYARDO, Rubens (orgs.). *Políticas culturais na Ibero-América*. (51 – 74) Salvador: EDUFBA, 2008.

RUBIM, A. A. C., & RUBIM, L. S. O.. *Televisão e políticas culturais no Brasil*. *Revista USP*, (61), 16-29. (2004).

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.