



MÚSICA SERTANEJA: ENTRE A TRADIÇÃO, O MERCADO E A REPRESENTATIVIDADE

Paula Beatriz Coelho Domingos Faria¹

RESUMO: O trabalho discute a hipótese de busca da música sertaneja pela legitimação como gênero representante dos interiores do Brasil em contraposição com os argumentos ligados à estigmatização do gênero, considerando suas diversas vertentes, sua inserção na cultura de massa, o apelo ao melodrama e o afastamento de tradições consideradas importantes para a classificação como música rural. Para isso, são explorados conceitos como o de sertanejo universitário e o de MPB e recorre-se a estudiosos do tema como Alonso (2013 e 2015), Caldas (2004) e Candido (2010), além de pesquisadores ligados à música popular, como Wisnik (2004), Sandroni (2004) e Vianna (1995).

PALAVRAS-CHAVE: *Música sertaneja; Cultura brasileira; Legitimação; Tradição.*

ABSTRACT: The paper discusses the hypothesis of the quest for legitimization of Brazilian country music as a representative genre of the Brazilian countryside, contrasting it with arguments for the stigmatization of this musical style. This examination takes into account its various strands, its integration into mass culture, its appeal to melodrama, and its departure from traditions considered significant for classification as rural music. To explore this topic, concepts such as “sertanejo universitário” and “MPB” are examined, alongside studies conducted by researchers like Alonso (2013 and 2015), Caldas (2004) and Candido (2010), as well as those connected to popular music, such as Wisnik (2004), Sandroni (2004) and Vianna (1995).

KEYWORDS: *Brazilian country music; Brazilian culture; Legitimization; Tradition.*

¹ Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora. Mestre em Comunicação e Sociedade e Especialista em TV, Cinema e Mídias Digitais pela mesma universidade. Email: paulabdfaria@gmail.com

Revista ALTERJOR

Grupo de Estudos Alterjor: Jornalismo Popular e Alternativo (ECA-USP)

Ano 14 - Volume 02 - Edição 28 - Julho-Dezembro de 2023

Av. Professor Lúcio Martins Rodrigues, 443, Cidade Universitária, São Paulo, CEP: 05508-020

Introdução

Embora sua origem possa remontar aos costumes indígenas das reuniões ao redor de uma fogueira para contar “causos” e entoar melodias cuja melancolia volta e meia se faz presente, a história da música sertaneja normalmente considera como seu ponto de partida o momento em que o pesquisador Cornélio Pires promoveu as primeiras gravações com duplas interioranas, por volta de 1929.

Isso significa que o estilo já se constitui como gênero da música brasileira a partir de sua ligação à indústria cultural, independentemente das diferentes designações, como “música caipira”, “sertanejo de raiz”, “sertanejo moderno”, “sertanejo romântico” ou “sertanejo universitário”.

Ao longo de quase um século de história, o sertanejo tornou-se muito popular, fazendo-se presente nas listas de discos mais vendidos e músicas mais tocadas. Considerando tanto os meios de comunicação de massa quanto as redes digitais, é inegável a popularidade do estilo. Porém, ainda que muitos de seus representantes a considerem parte fundamental da cultura brasileira em sua faceta interiorana, o gênero ainda é adjetivado de forma depreciativa pela intelectualidade. O movimento de legitimação que ocorreu com o samba, gênero urbano que hoje é reconhecido como o estilo musical que melhor representa a brasilidade, não se repetiu com as diversas vertentes da música interiorana, cujas principais críticas giram justamente em torno do afastamento dos temas e estéticas rurais.

O historiador Gustavo Alonso (2013) levantou quatro hipóteses para a estigmatização da música sertaneja: a valorização de uma pureza da cultura interiorana pela elite intelectual, a forte ligação da música sertaneja com a indústria cultural, o repúdio da classe média ao melodrama presente nos temas e na estética do estilo e o posicionamento alienado e sem consistência política de seus representantes.

A partir destes pressupostos, a meta do presente trabalho é discutir a contraposição entre o posicionamento do sertanejo como representante do interior do país no cenário da música brasileira e a ascensão de diferentes vertentes ou subgêneros com base em sua presença no rádio, na TV e, mais recentemente, nas plataformas de

streaming, considerando um possível afastamento das tradições vistas como relevantes para sua classificação como música rural.

Nesse sentido, estão entre os objetivos deste artigo: discutir as possíveis mudanças temáticas e estéticas pelas quais a música sertaneja vem passando, considerar a hipótese de um movimento em busca da legitimação da música sertaneja dentro da cultura nacional em contraponto com as possíveis razões para o desprezo ao gênero e analisar o estágio atual do gênero a partir das aproximações e distanciamentos com as características mais atreladas a ele ao longo de sua história.

DO CAIPIRA AO UNIVERSITÁRIO

O sertanejo resiste como estilo musical que se pretende ao mesmo tempo portavoz de uma brasilidade interiorana não representada pelo samba, que é considerado um estilo urbano, e do sucesso comercial baseado na grande popularidade do gênero impulsionada pelo agronegócio e pela exposição midiática. Essa perpetuação ao longo da história não ocorre por uma causa isolada.

511

Os circuitos culturais do agronegócio, como as feiras agropecuárias e as festas de peão de boiadeiro, são os maiores motivadores da movimentação das apresentações sertanejas. São estes eventos também os responsáveis, junto a uma estratégia de marketing bem sucedida nos últimos anos, pela filosofia da prosperidade rural, mais associada à exportação do que à roça, que também se faz presente na nova estética da música sertaneja.

Porém, se tomarmos o universo interiorano estudado por Antonio Candido (2010) - o pesquisador foi o primeiro estudioso a analisar o caipira de um ponto de vista acadêmico -, veremos que a ideia da ruralidade próspera e moderna não tem a ver com o modo de vida de pequenos sítiantes baseado na subsistência, nas relações de compadrio e na religiosidade rústica que caracteriza as matrizes sociais que deram origem ao gênero sertanejo. Candido retrata o mundo rural a partir da perspectiva da extinção da cultura caipira por conta da crescente urbanização. Seu texto carrega um caráter melancólico de solidariedade ao homem do campo massacrado pela modernidade. Essa

melancolia também está presente em muitas letras da música sertaneja de raiz, como “Mágoa de Boiadeiro” (escrita por Índio Vago e Nonô Basílio) e “Saudade da Minha Terra” (composição de Belmonte e Goiás), canções amplamente regravadas e presentes nas apresentações da música sertaneja contemporânea.

Essas canções ainda estão presentes no repertório dos representantes da vertente conhecida como sertanejo universitário, porém ficam reservadas a momentos específicos de suas apresentações, que priorizam canções cujos arranjos e letras deixam de lado a melancolia e a simplicidade interioranas destacadas por Candido.

A respeito da nomenclatura "universitário", existem algumas hipóteses para a sua utilização. Uma delas diz respeito à formação das duplas e início de novas carreiras a partir do ambiente universitário. No contexto da expansão das universidades brasileiras ocorrido a partir dos anos 2000, muitas duplas se conheceram enquanto cursavam a graduação em diferentes áreas. Neste mesmo contexto, podemos passar da música sertaneja feita por universitários para a concebida para os universitários. Ou seja, a música apreciada por uma nova classe social de jovens que agora tem acesso à universidade e tornou-se o principal público consumidor deste estilo musical.

Dessa perspectiva, perde força a temática melancólica associada, por exemplo, à mecanização da agricultura e à extinção de profissões como a do boiadeiro como consequências da modernidade. Tanto as novas duplas quanto o público jovem apreciador do sertanejo universitário não sentem receio em relação à chegada da “modernidade” ao meio rural. Pelo contrário, eles se associam a ela.

Mesmo assim, uma das características mais marcantes ou definidoras da música sertaneja universitária é o retorno ao sertanejo de raiz, com a valorização das apresentações acústicas, que praticamente tinham desaparecido entre os representantes da vertente “moderna” do estilo, que tiveram o apogeu de suas carreiras da década de 1990. Contudo, não se trata puramente de uma iniciativa de retomada das raízes, mas sim de uma espécie de mistura entre as diferentes facetas do gênero e também o intercâmbio com outros estilos. Cada apresentação pode contar com arranjos de viola e acordeon, mas também com uma valorização da percussão, sem deixar de lado a

guitarra. Em termos estéticos, está presente o sertanejo de raiz e o moderno, mas também o funk, o axé e o rock. A mistura de estilos é visível, ainda que haja momentos específicos dedicados às “raízes”.

Nesse contexto, vale destacar que dificilmente as novas duplas sertanejas e também os cantores solo se colocam como antagônicos de seus antecessores. Muitas vezes, eles se posicionam como admiradores tanto do sertanejo de raiz quanto do sertanejo moderno, o que é visível na estética de suas apresentações. Essa miscelânea pode ser apontada como um dos principais fatores que dificultam a legitimação do gênero sertanejo e, em especial, do sertanejo universitário, como representante legítimo da música popular brasileira.

Ainda que agora carregue o adjetivo “universitário”, o sertanejo ainda é visto com muitas reservas no meio acadêmico, conforme aponta Alonso (2015). E uma das principais justificativas é o forte apelo comercial capaz de reduzir ou, até mesmo, eliminar características consideradas importantes para a manutenção de uma fidedignidade do estilo.

É claro que o mercado exerce seu papel com o devido impulso dado em favor da valorização comercial do estilo. Mas se o faz, é com base em características concernentes ao gênero que genuinamente geram uma identificação com a população. O que ocorre é a exploração exacerbada de características como o tom de lamento, que revela a apropriação do melodrama tão presente na cultura latino-americana, e o foco em temas de cunho privado, que muitas vezes é associado à alienação. Contudo, o canto lamentoso e as temáticas ligadas a relacionamentos amorosos malsucedidos também está presente na música sertaneja de raiz, considerada mais legítima em termos culturais ou acadêmicos.

Além disso, como mencionado anteriormente, características que podem ser consideradas legitimadoras de uma cultura interiorana, como o canto em duetos, a presença de instrumentos como a viola caipira e a temática do relacionamento com a natureza, podem não estar presentes de forma constante, mas retornam volta e meia às gravações e apresentações do gênero. É perceptível, portanto, que a defesa e a recusa da

música sertaneja como representante da cultura interiorana nacional são questões bastante complexas.

O INTERIORANO E O INTELLECTUAL

O ambiente acadêmico foi o primeiro espaço de apresentação das duplas sertanejas no mundo urbano. Em 1910, o jornalista e escritor Cornélio Pires promoveu um espetáculo com a presença de “cantadores” interioranos no Colégio Mackenzie, que mais tarde tornou-se Universidade Mackenzie, em São Paulo. Esta foi uma de suas primeiras investidas na divulgação da música sertaneja. Também foi ele o responsável pela primeira gravação de músicas anedotas e poesias caipiras, em 1929.

A partir desta marcação histórica como ponto inicial da trajetória do estilo sertanejo, destacam-se alguns aspectos e um deles é o questionamento sobre o abandono do meio rural para a realização de uma apresentação direcionada a um público citadino. A ida das duplas caipiras para os grandes centros pode ser associada ao êxodo rural e demonstra um sinal de afastamento das rotinas interioranas que, a princípio, inspiraram as temáticas das canções. Por outro lado, há que se considerar também o fato de que, caso este deslocamento não tivesse ocorrido, não seria possível que o estilo conquistasse o alcance que possui na atualidade.

O que conhecemos hoje como música sertaneja de raiz ou música caipira, certamente, já existia antes da iniciativa de Cornélio Pires e estava presente nas festividades religiosas e nas rodas de viola, tendo um caráter de improviso e misturando-se às histórias ou “causos”. Sem dúvida, em seus primórdios, já constituía um objeto riquíssimo para a compreensão da cultura popular interiorana. Todavia, tanto pesquisadores do tema quanto os próprios representantes do estilo que buscam compreender suas raízes associam às ações de Cornélio Pires o início da história da música sertaneja. Esta identificação do nascimento do estilo com o momento em que ele se associou à indústria fonográfica inviabiliza a defesa de uma música sertaneja “pura” ou legítima, pois a suposta pureza teria sido perdida no momento em que as duplas migraram para as cidades e gravaram discos.

Destaca-se também a intermediação do intelectual, no caso, Cornélio Pires, para que o gênero ganhasse maior alcance, o que leva a um possível paradoxo: quando as canções caipiras foram levadas ao ambiente urbano pela primeira vez, no início do século XX, elas gozavam de certo apreço por parte da intelectualidade, por serem identificadas como parte do que Mário de Andrade (2020) chamava de “populário”. Assim, a proposta de Cornélio Pires era levar esse populário a ser conhecido por uma parcela maior da população, dada sua representatividade cultural. Porém, é a partir deste momento que essas canções tornam-se mais heterogêneas, pegam emprestadas características de outros estilos e passam a integrar a indústria cultural.

Mário de Andrade associou, a partir de suas pesquisas nos interiores do Brasil, a ideia de “popular” à música rural, totalmente ligada ao aspecto folclórico, enquanto o “popularesco” seria representado pelas canções urbanas. Assim, ele defendia que o populário fosse privado da influência urbana e estrangeira, tornando-se imune a uma suposta degradação do popularesco.

Segundo Wisnik (2004), essa ideia de valorização da tradição se dá à medida em que a intelectualidade percebe um distanciamento do popular em relação a um *ethos* platônico. Assim, a canção interiorana - bem como a cultura brasileira - deveria ter devolvido seu caráter original que foi perdido a partir do advento da cultura de massas. “Acontece que esse retorno nunca pode se dar, essa regressão à origem não encontra o intervalo para se impor, arrastada na esteira do processo tecnológico-econômico onde rola o caos heteronímico do mercado” (Wisnik, 2004: 148).

Por outro lado, a ideia de retorno a uma autenticidade ou tradição é concebida a partir de um pensamento da intelectualidade a respeito da cultura brasileira e interiorana e não a partir das prioridades de seus próprios representantes. Isso significa que há critérios estéticos subjetivos envolvidos que concernem a um grupo específico de pessoas. A respeito disso, Caldas (2004), afirma o seguinte:

Não é correto, muito menos justo, avaliar um movimento musical, teatral, ou até mesmo uma obra isoladamente, com critérios estéticos subjetivos. Nesse caso, quase sempre prevalecem os valores estéticos individuais da pessoa (uma coisa extremamente subjetiva), aliados

fortemente à cultura de classe a que pertence. Assim, a tendência não é outra senão a pessoa reproduzir seus valores de cultura de classe para analisar a qualidade estética de um produto que nada lhe diz, nenhuma identidade tem com ela, com seu universo e sua classe social. É preciso “desarmar o espírito”, desideologizar o discurso. É preciso, sobretudo, ser receptivo, sereno e ter a boa vontade do verdadeiro aprendiz. Assim é mais fácil viver o presente e entender melhor o futuro. É de novas experiências que se aprimoram a arte, a técnica e a ciência (Caldas, 2004: 67).

Já Wisnik (2016) fala sobre a permeabilidade entre alta cultura e produções populares estabelecida na música popular brasileira a partir do advento da bossa nova. Para ele, não é possível compreender esse entrecruzamento tendo como base a diferenciação usual entre música de entretenimento e música informativa e criativa. As misturas artísticas e técnicas poderiam dar lugar a uma confusão, ao pastiche ou serem generalizadas por seu caráter mercadológico, mas, conforme o autor, mesmo sob o efeito homogeneizador, há, nas linhas das canções, um modo de sinalizar a cultura do país.

Esta visão já é compartilhada por alguns pesquisadores ligados a áreas como a comunicação, a literatura e a história. Se há algumas décadas era impossível encontrar pesquisas acadêmicas desenvolvidas em torno de assuntos, obras e artistas associados à indústria cultural, na atualidade existem pesquisas que consideram o impacto desta indústria no cotidiano e no comportamento social. Porém, quando o intelectual se debruça sobre temas como a música sertaneja, é fundamental o afastamento dos critérios estéticos subjetivos de que fala Caldas (2004) para que não haja ilusões quanto à possibilidade de busca pela autenticidade ou pureza do estilo.

A respeito do posicionamento da elite intelectual como detentora das definições sobre o que é autêntico e o que deve ser valorizado na cultura popular nacional, Heloísa Buarque de Hollanda (1980) considera que o intelectual, ao reivindicar um lugar ao lado do povo, assume uma posição paternalista e escamoteia as diferenças de classes, promovendo uma homogeneização de diferentes interesses e contradições.

A necessidade de um “laborioso esforço de adestramento à sintaxe das massas” deixa patente as diferenças de classe e de linguagem que separam intelectual e povo. Esse esforço de adestramento resulta inútil, pois como diz Adorno, a doutrina que se defende exige a linguagem do intelectual. A despreensão e a simplicidade de seu tom são uma ficção. A linguagem do intelectual travestido em povo trai-se pelos signos de exagero e pela regressão estilizada a formas de expressão provinciais ou arcaicas (Hollanda, 1980: 19).

Portanto, a complexidade histórica, social e cultural que levou à industrialização da música interiorana - e de diversos outros gêneros - precisa ser considerada antes que sejam feitos apontamentos depreciativos, ainda que as mudanças pelas quais o gênero sertanejo já passou e ainda vem passando evidentemente o afastem dos relatos sobre o cotidiano no campo, a proximidade com a natureza e os “causos” que envolvem o sobrenatural.

O SERTANEJO E A MÚSICA POPULAR BRASILEIRA

No contexto da busca por um gênero classificado como essencialmente puro, autêntico e representativo de uma cultura, Sandroni (2004) enumera três fatores que abalaram sua confiança na capacidade de representação das noções estéticas e ideológicas englobadas pela sigla MPB, sendo o primeiro deles o questionamento de seus estudos sobre música popular quando ele esteve na França. Para os acadêmicos franceses, a música que ele pretendia pesquisar era música comercial. O popular teria um caráter mais espontâneo, afastando-se da industrialização e correspondendo à música folclórica brasileira.

Podemos entender a música caipira - aquela que Mário de Andrade (2020) associou a uma “tristurinha paciente” - como uma das vertentes de uma suposta música folclórica brasileira no sentido de que, assim como ocorre na França, ela tem certa conotação pejorativa, ainda que tenha ganhado ares de pureza após o advento do sertanejo moderno e comercial.

No sentido dado por Mário de Andrade, a música folclórica seria rural, anônima e não mediada. No Brasil, porém, a partir da década de 1960, a expressão “música

popular brasileira” passou a designar as músicas urbanas, gravadas em discos e veiculadas pelas rádios e TVs. “A expressão música popular brasileira cumpria, pois, se é que se pode dizer assim, certa função de ‘defesa nacional’ (e nisso também ela ocupava lugar que pertencera ao folclore nas décadas anteriores)” (Sandroni, 2004: 29).

A esta altura, a música rotulada como sertaneja, ainda que com reminiscências do aspecto folclórico, estava - e está até hoje - longe de integrar o escopo abrangido pela sigla MPB. Mas se a justificativa para essa separação é o abandono das temáticas e da simplicidade rurais em favor das influências estrangeiras e do estilo que ficou conhecido como “música pop”, a diversidade de vertentes englobadas pela MPB também merece ser questionada, já que é essencialmente urbana e sua divulgação e distribuição está ligada igualmente aos meios de comunicação de massa.

O segundo fator enumerado por Sandroni é a associação de uma etiqueta mercadológica à sigla MPB, que de seu caráter aglutinante tornou-se mais uma opção disponível nas lojas de CDs como estilo ligado à intelectualidade. Nas prateleiras era possível encontrar MPB, Pagode, Axé, Sertanejo, Brega, entre outras possibilidades. A questão que nos interessa, neste contexto, é o sentimento de exclusão daqueles que se consideram os herdeiros daquilo que Mário de Andrade classificou como a verdadeira música popular do país. Duplas sertanejas definitivamente não estão no *hall* agregador da MPB.

O último fator discutido por Sandroni é a fraqueza do estabelecimento de uma oposição entre música popular e música folclórica no Brasil, já que representantes das manifestações classificadas como folclóricas têm fugido do papel que lhes caberia na dicotomia. Ele cita exemplos como a pernambucana dona Selma do Coco, uma tapioqueira que cantava cocos nas horas vagas e foi “descoberta” por produtores musicais, passando a gravar discos e fazer apresentações. Sandroni lembra que esse tipo de agenciamento sempre existiu e o samba carioca é o mais bem sucedido deles, o que leva ao entendimento de que a MPB inteira resulta de elaborações e agenciamentos de manifestações musicais folclóricas que, por sua vez, não estão mais - ou nunca estiveram - cômodas no papel de relíquias.

Esses três fatores dialogam com as quatro justificativas para a postura crítica e distanciada da intelectualidade em relação à música sertaneja enumeradas por Alonso (2013) e expostas na introdução deste artigo. Segundo o historiador, conscientemente ou não, o repúdio à música sertaneja serviu e serve para reafirmar os parâmetros culturais elitistas a partir da desqualificação do gosto popular, sem uma busca pela compreensão de sua linguagem e representatividade.

A defesa de uma legitimidade ou pureza que supostamente estaria presente nos primórdios da música sertaneja pode ser questionada já no momento em que Cornélio Pires decide realizar as primeiras gravações com canções interioranas. Se duplas como Mariano e Caçula eram autenticamente oriundas dos ambientes rurais, esta não era uma regra. Jararaca e Ratinho, por exemplo, ainda que tivessem contato com a cultura interiorana, já se dedicavam a outros estilos quando se aproximaram de Pires.

Outro exemplo que remete aos primórdios da música sertaneja é o de Catulo da Paixão Cearense, autor de “Luar do Sertão”, canção considerada um clássico da música sertaneja de raiz. Conforme a exposição feita por Vianna (1995), ele desenvolveu sua carreira no Rio de Janeiro em um momento de forte separação entre a cultura popular e a de elite, sendo considerado um representante desta última ao cantar modinhas em eventos realizados em residências abastadas. Mas quando os representantes das elites começaram a se interessar pelos temas nortistas e sertanejos, o compositor aderiu à moda da regionalização. “O interesse pelo nacional andava de mãos dadas com o interesse pelos últimos modismos internacionais. E produtos musicais da mistura dos dois interesses não eram exatamente novidade no Brasil” (Vianna, 1995: 49). Isso demonstra que a ideia da perda da pureza da música interiorana a partir da década de 1970 e, mais ainda, na década de 1990, é impropriedade. O estilo já era “impuro” desde a década de 1920.

Conforme Alonso (2013), as ideias de impureza e de associação à indústria cultural estão intimamente ligadas e foram concebidas em ambientes acadêmicos, ganhando a adesão das classes médias e altas, da intelectualidade em geral e, até mesmo, da própria mídia, que direta ou indiretamente incentiva o suposto afastamento

das raízes interioranas. Alguns artistas associados à música rural, como Inezita Barroso e Rolando Boldrin, foram partidários da busca por um resgate da pureza interiorana, mas os setores populares não os acompanharam. Na década de 1950, foram promovidos projetos artísticos com o objetivo de resgatar a autenticidade do sertanejo, mas, conforme relata Alonso, a população tomou a direção contrária: “Para espanto destes intelectuais, ao invés de querer “preservar” sua identidade, setores populares preferiam misturar os sons do campo, desejavam o fim do “caipira” como alegoria do atraso, e consumiam a positividade da modernidade ao invés de sacralizar o passado” (Alonso, 2013: 124).

Os acadêmicos não aceitaram esse posicionamento e continuaram seguindo a lógica frankfurtiana de culpabilização da indústria cultural. Nesse sentido, cabe pensar na seguinte questão: se os projetos de resgate da autenticidade interiorana tivessem sido aceitos pela população, haveria um efetivo resgate ou um agenciamento da cultura rural pelos modos de pensar dos intelectuais?

Cabe também uma reflexão sobre a crítica ao tom melodramático, considerado uma característica marcante da música sertaneja atual, não apenas pela utilização dos tons mais agudos, mas também em razão das temáticas de cunho privado presentes nas letras das canções, sobretudo os relatos sobre relacionamentos malsucedidos. Nesse caso, nenhuma das diferentes vertentes da música sertaneja escapa à crítica: o lamento e o melodrama estão presentes desde os primórdios do gênero até os tempos atuais, com o sertanejo universitário. Aliás, esta pode ser considerada, ao lado do canto em dueto, uma das características das quais o gênero sertanejo nunca se afastou.

Ainda que o sertanejo universitário possa ser classificado como “música de balada” em razão das melodias e arranjos mais animados e das letras que demonstram uma perspectiva bem menos trágica ou sofrida sobre os relacionamentos amorosos, o melodrama permanece. Marília Mendonça, uma das grandes representantes dessa nova roupagem do sertanejo, cujo trabalho é considerado inovador em função da integração das cantoras a um universo extremamente masculino, ficou conhecida como “rainha da sofrência”. Por outro lado, voltando algumas décadas no tempo, em 1940, a música

sertaneja relatava um feminicídio na canção “Cabocla Tereza”, composta por João Pacífico e gravada por diversas duplas ao longo das décadas seguintes. A razão do final trágico narrado pelo melancólico autor do crime era a decisão tomada pela personagem Tereza de abandoná-lo e dar início a um novo relacionamento.

A canção citada acima remete ao conservadorismo, também amplamente associado ao estilo sertanejo, que, apesar da atual representatividade feminina, ainda pode ser considerado muito machista e partidário do patriarcalismo. E esse posicionamento ultrapassa o campo dos costumes, tornando-se de ordem política, o que pode ser verificado a partir da defesa dos ex-presidentes direitistas Fernando Collor de Mello e Jair Bolsonaro por representantes conhecidos da música sertaneja. É claro que o conservadorismo religioso e comportamental não é a única razão dessa defesa. No caso dos dois políticos citados, houve um amplo apoio ao agronegócio que, por sua vez, é um dos grandes impulsionadores da música sertaneja. Ou seja, com esses políticos no poder, as duplas fecham mais contratos para apresentações e cada um desses contratos pode envolver valores mais robustos.

A soma desses fatores também constitui uma forte razão para a estigmatização do gênero, considerado alienante desde seus primórdios pelo apoio a governos autoritários, como ocorreu no Estado Novo e na ditadura militar. Contudo, Waldenyr Caldas (2004) relativiza essa alienação, já que o gênero sertanejo é representado por uma variedade de artistas e seria muito superficial a afirmação de que todos eles compartilham as mesmas opiniões políticas. O pesquisador lembra que havia, durante o Estado Novo, letras de canções sertanejas com um posicionamento contrário aos desmandos de Getúlio Vargas. Porém, artistas como Alvarenga e Ranchinho, que chegaram a ser detidos por conta do tom crítico expresso nas canções, tornaram-se amigos do então presidente e passaram a se apresentar no Palácio do Catete, executando as mesmas canções, que ganharam o efeito oposto.

Caldas também destaca o estabelecimento de uma classificação dos representantes da música sertaneja, na década de 1970, como alienados ou engajados, de acordo com seus posicionamentos em relação à ditadura militar, que era expresso nas canções, ora

ufanistas, ora contestadoras. Para o autor, a generalização que associa sempre o sertanejo ao autoritarismo e às políticas de extrema direita ocorre em decorrência do desinteresse das pessoas letradas em relação ao gênero, o que as impede de conhecer sua complexidade e sua variabilidade temática.

Sobre essa variabilidade, cabe citar que, ainda que seja incontestável a predominância das questões de cunho privado nas letras das canções sertanejas, dentro do gênero também há espaço para a consciência social, verificada nas próprias canções de contestação da ditadura militar, mas também em letras que abordam questões da vida cidadina, como o desemprego, a violência urbana, a prostituição e a mendicância, que muitas vezes são concebidas a partir de um ponto de vista melancólico, tão ligado ao estilo.

Enfim, a busca pela legitimação é evidente e, se por um lado os argumentos legitimadores costumam ser também interpretados como justificativas para a estigmatização, por outro, as diversas vertentes e o hibridismo do gênero tornam a possibilidade de estudo, compreensão e classificação muito mais complexa. Soma-se a isso o tímido interesse da classe intelectualizada por temas consagrados pelas camadas menos favorecidas da sociedade, conforme aponta Caldas (2004).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

São diversos os argumentos tanto de busca pela legitimação quanto de acentuação do estigma ligado à música sertaneja. Se há uma lógica relacionada à amplitude da cultura nacional que argumenta a favor da representatividade de um Brasil interiorano, destaca-se o contra-argumento de que a aliança do gênero sertanejo com a indústria cultural promoveu o afastamento da estética e da temática rural. O mesmo ocorre quando o argumento de legitimação é a identificação, a aceitação e o sucesso junto ao público: a indústria cultural transforma as canções em produtos, promovendo a alienação das massas. Já quando o argumento são as habilidades dos representantes do gênero, o canto em dueto e o alcance de notas musicais muito altas, destaca-se o desprezo intelectual pelo melodrama materializado na chamada sofrência.

O sertanejo é, portanto, um estilo musical desprezado em diferentes épocas. Antes por ser rústico e triste. Depois por abandonar suas origens. Agora por promover uma mistura de temas e estéticas. Mas, a partir da análise desses diferentes momentos, é possível chegar a conclusões como a da inviabilidade da busca por uma vertente pura ou tradicional da música sertaneja, que seja totalmente independente e separada de seu viés comercial e híbrido, apesar da clara separação entre o sertanejo de raiz ou música caipira e as demais vertentes do gênero.

De fato, o narrador das canções de grande sucesso comercial na atualidade não é mais o trabalhador interiorano que nutre uma relação profunda com a natureza. Porém, se por um lado existe o retorno periódico de características que remontam à “pureza” interiorana, as mudanças estéticas e o forte caráter comercial não são exclusividades deste estilo. Sendo assim, as análises sobre a música sertaneja não devem se ater a uma classificação simplória a partir da perda de sua identidade, já que as mudanças pelas quais o gênero vem passando integram um cenário muito mais complexo que envolve diversas causas e efeitos.

Um dos pressupostos deste artigo é o de que as classificações utilizadas não se isolam dentro do gênero sertanejo. Da mesma forma que o sertanejo universitário retoma até certo ponto a estética do sertanejo de raiz, ele não nega a vertente romântica ou modernizada do estilo. Nesse sentido, em um mesmo período é possível encontrar nas canções sertanejas elementos que remetem a diferentes estéticas não apenas dentro do estilo, o que revela a complexidade que muito se afasta de uma suposta possibilidade de pureza.

É considerando esta complexidade que os estudos a respeito da música sertaneja, ainda escassos, devem se desenvolver, já que a popularidade e a potência do gênero são inegáveis, podendo revelar muito a respeito da população e da cultura brasileiras, sobretudo a interiorana.

Referências

ALONSO, Gustavo. **Cowboys do Asfalto: Música Sertaneja e Modernização Brasileira**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

ALONSO, Gustavo. “Oposição no sertão: a construção da distinção entre música caipira e música sertaneja”. **Outros Tempos: Pesquisa em Foco - História**, São Luís, [S.I.], v. 10, n.15 / 2013, pp. 122-145. Disponível em https://uema.openjournalsolutions.com.br/outrostempos/index.php/outros_tempos_uema/article/view/258. Acesso em 02/09/2022.

ANDRADE, Mário de; TONI, Flávia Carmargo (organização, estabelecimento de textos e notas). **Ensaio Sobre Música Brasileira**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2020.

CALDAS, Waldenyr. “Revendo a música sertaneja”. **Revista USP**, São Paulo, n. 64 / dezembro/fevereiro 2004-2005, pp. 58-67. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/issue/view/1065>. Acesso em 02/09/2022.

CÂNDIDO, Antônio. **Os parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida**. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2010.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de Viagem: CPC, vanguardas e desbunde 1960/70**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1980.

SANDRONI, Carlos. “Adeus à MPB”. In: Berenice Cavalcanti; Heloísa Starling; José Eisenberg. (Org.). **Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira**. v. 1 Outras conversas sobre os jeitos da canção. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004, p. 23-35.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. Ed. UFRJ, 1995.

WISNIK, José Miguel. “Getúlio da Paixão Cearense”. In: Squéf, Ênio & Wisnik, José Miguel, **Música: o nacional e o popular na cultura brasileira**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2.ª reimpressão da 2.ª Edição, 2004.

WISNIK, José Miguel Soares. “A gaia ciência: literatura e música popular no Brasil”. In: LACERDA, Marcos (Org.). **Música**. Coleção Ensaios Brasileiros Contemporâneos. Rio de Janeiro: Funarte, 2016.