

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E BIOLÓGICAS
CAMPUS SOROCABA
DEPARTAMENTO DE GEOGRAFIA, TURISMO E HUMANIDADES
CURSO DE LICENCIATURA EM GEOGRAFIA

SYNCLAIR ANTONIO VIEIRA PEREIRA

O CIO DA TERRA

Diálogos entre a música caipira e a globalização

Sorocaba

Dezembro/2017

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E BIOLÓGICAS
CAMPUS SOROCABA
DEPARTAMENTO DE GEOGRAFIA, TURISMO E HUMANIDADES
CURSO DE LICENCIATURA EM GEOGRAFIA

SYNCLAIR ANTONIO VIEIRA PEREIRA

O CIO DA TERRA

Diálogos entre a música caipira e a globalização

Trabalho de conclusão do curso apresentado ao curso de Graduação de Licenciatura em Geografia do Departamento de Geografia, Turismo e Humanidades da Universidade Federal de São Carlos.

Orientadora: Profa. Dra. Neusa de Fátima Mariano

Sorocaba

Dezembro/2017

Pereira, Synclair Antonio Vieira

O Cio da Terra: Diálogos Entre Música Caipira e Globalização / Synclair Antonio Vieira Pereira – 2017.

64 f.: -- cm.

Orientadora: Neusa de Fátima Mariano

Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura) – Universidade Federal de São Carlos, *Campus* Sorocaba, 2017.

1. Globalização. 2. Música. 3. Cultura Caipira. I. Título. II. Sorocaba – Universidade Federal de São Carlos

SYNCLAIR ANTONIO VIEIRA PEREIRA

O CIO DA TERRA: DIÁLOGOS ENTRE MÚSICA CAIPIRA E GLOBALIZAÇÃO

Trabalho de conclusão do curso apresentado ao curso de Graduação de Licenciatura em Geografia do Departamento de Geografia, Turismo e Humanidades da Universidade Federal de São Carlos.

Orientadora: Profa. Dra. Neusa de Fátima Mariano

Orientadora

Dr^a Neusa de Fátima Mariano
UFSCar

Examinadora

Dr^a Lourdes de Fátima Bezerra Carril
UFSCar

Examinador

Dr. Hylío Laganá Fernandes
UFSCar

AGRADECIMENTOS

Aos meus familiares, que sempre me apoiaram e em nenhum momento questionaram minhas escolhas para a vida.

À minha esposa Marina, por estar sempre ao meu lado e pela paciência nesses cinco anos turbulentos de universidade.

A todos os meus colegas da turma 013 por toda a troca de experiências possíveis e por me contribuírem para ser o que sou hoje. Agradecimento mais que especial aos meus amigos de sala Laís, Paulo Ricardo e Júnior, sem os quais provavelmente não teria chegado até o final deste curso.

Aos professores do cursinho pré-vestibular Gerabixo por me mostrarem que, ao contrário do que eu imaginava, era possível ingressar em uma universidade pública. Agradecimento especial aos professores Falasca e Sivo por me mostrarem que a geografia era mais interessante do que sequer havia imaginado.

Aos professores Ana Laura, Paulo Victor e Larissa Larcher por abrirem as portas de suas salas de aula para mim, contribuindo para a minha formação e me servindo de inspiração de como um professor deve ser.

A todos os meus alunos e ex-alunos, em especial aos alunos das escolas Leonor e Maria Paula, pelo carinho e pela compreensão. Não fui o professor perfeito, mas sempre busquei dar o melhor de mim. Agradeço também aos alunos do CURCOP – Cursinho Comunitário de Piedade, pelas sempre ótimas discussões levantadas em aula e por estarem sempre abertos às minhas experimentações. Desejo sempre o melhor para todos vocês, sem exceções.

Aos entrevistados Elton Bruno Ferreira, Rodrigo Araújo (o Barão de Pirapora) e Sidney Marques, pelas ótimas conversas que puderam enriquecer e dar novas perspectivas a este trabalho.

Aos meus professores universitários por me fazerem o que eu sou agora. Em meio a tantos desafios e dificuldades, posso afirmar que aprendi muito nesses últimos cinco anos, e sei que esse é só o começo.

Por último, e não menos importante, quero agradecer a minha orientadora, professora Neusa de Fátima Mariano, pela paciência e disposição com este que vos escreve. Sem ela, definitivamente, este trabalho não seria sequer um rascunho do que se tornou.

RESUMO

A música, por vezes negligenciada nas ciências humanas, é uma das formas pela qual o espaço, objeto de estudo da geografia, pode ser analisado, permitindo dessa forma novas possibilidades de compreensão da realidade. Este trabalho procura, ao estudar as letras e estruturas das músicas caipiras e sertanejas, através do processo de evolução das mesmas ao longo do tempo, entender como se dá as transformações da produção e do consumo da música no espaço brasileiro diante do fenômeno da globalização. Através da relação entre os dois estilos musicais, busca-se compreender as contradições entre o rural e o urbano, bem como o local e o global.

Palavras-chave: Globalização, Música, Cultura Caipira

ABSTRACT

Music, sometimes neglected in the human sciences, is one of the ways in which space, Geography's object of study, can be analyzed, allowing new possibilities of comprehension of the reality. This work, studying the lyrics and the structure of Brazilians music genres *caipira* and *sertanejo*, through evolution processes of themselves in time, seeks to understand how music consume and production happens in Brazilian space in face of globalization. Based in the relation between both musical genres, we seek to understand the contradictions between rural and urban space, as well as local and global space.

Key words: Globalization, music, *caipira* culture

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Cornélio Pires.....	16
Figura 2 - Capa do LP <i>vol. 4</i> da dupla Milionário e José Rico, de 1977.....	37
Figura 3 - Capa do LP <i>Azul cor de Anil</i> da dupla Tônico e Tinoco, de 1973.....	40
Figura 4 - Capa do disco <i>Canções Maravilhosas</i> , da dupla Pedro Bento e Zé da Estrada, de 1966.....	41
Figura 5 - Capa do disco <i>Índia</i> da dupla Cascatinha e Inhana, de 1967.....	42
Figura 6 - Capa do LP <i>Rock Bravo Chegou pra Matar</i> , da dupla Léo Canhoto e Robertinho, de 1970.....	44
Figura 7 - Capa do disco <i>Meninos do Brasil</i> , da dupla Chitãozinho e Xororó, de 1989..	47
Figura 8 - Capa do LP de Leandro e Leonardo homônimo, de 1991.....	49
Figura 9 - Caipira Picando Fumo. Autor: Almeida Junior, 1893.....	56

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. CULTURA CAIPIRA E SUAS REPRESENTAÇÕES	15
2. GEOGRAFIA E MÚSICA	20
3. O MEIO TÉCNICO-CIENTÍFICO INFORMACIONAL	23
3.1. Resistências caipiras no meio técnico-científico informacional	25
4. MÚSICA CAIPIRA VS MÚSICA SERTANEJA	31
5. MÚSICA CAIPIRA, MÚSICA SERTANEJA E SALA DE AULA	52
5.1. Desenvolvimento	53
5.2. Resultados da atividade	59
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS	61
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	62

INTRODUÇÃO

*Debulhar o trigo
Recolher cada bago do trigo
Forjar no trigo o milagre do pão
E se fartar de pão
Decepar a cana
Recolher a garapa da cana
Roubar da cana a doçura do mel
Se lambuzar de mel
Afaçar a terra
Conhecer os desejos da terra
Cio da terra propícia estação
E fecundar o chão*

Milton Nascimento

A música que abre este trabalho e dá nome ao mesmo é uma composição de Milton Nascimento e Chico Buarque e carrega em suas letras toda a poesia do plantio e da vida, através do trabalho do agricultor. Ainda assim, é uma canção de características totalmente eruditas. A dupla sertaneja Pena Branca e Xavantinho, por sua vez, regravou essa canção em 1980, e sua versão para a música garantiu ares mais tradicionais, em uma simplicidade que poderia facilmente ser tratada como uma canção de domínio popular. Apesar de toda a riqueza e sabedoria contida na canção e em suas interpretações, em sua gênese ela não deixa de ser uma canção produzida para o mercado. É essa contradição que este trabalho se propõe a demonstrar. Afinal, quando falamos de música, o que é mercadoria e o que é popular?

O senso comum permite que associemos determinados tipos de músicas e determinados territórios, como no exemplo da música caipira, principal objeto de pesquisa deste trabalho, que está imediatamente relacionado à zona rural, sobretudo no interior das regiões centro-oeste e sudeste do território brasileiro. Por outro lado, como pode afirmar Crozat (2016), se um lugar possui identidade espacial, o indivíduo também a possui. A década de 1930 no Brasil foi marcada pelo crescimento da indústria e da

urbanização. Esse processo levou a um grande movimento de trabalhadores da zona rural para a zona urbana, que carregaram consigo elementos da ruralidade, que por sua vez, foram incorporados à lógica industrial.

A “ruralidade” do homem do campo foi absorvida pela indústria cultural e transformada para que se tornasse comercialmente atrativa. Nas palavras de Caldas (1979, p. 6-7):

Com a crise [da cafeicultura, na passagem da década de 20 para a década de 30 do séc. XX], o êxodo rural se intensifica, e a partir daí São Paulo recebe diariamente contingentes que procuram melhores condições de vida na cidade. [...] Ele [o homem do campo] precisa abandonar a ‘cultura rústica’ e assumir os valores da realidade urbana [...]. É assim também que, com ele, sua arte se urbaniza, destituindo-se de um valor e revestindo-se de outro [...]. A indústria da canção se regozija com isso. Explorar a temática do amor na grande cidade [...] foi uma medida acertada.

A música caipira, manifestação artística e cultural dessa “ruralidade” será analisada nesse trabalho sobretudo em sua relação com o seu mais popular, ainda que distinto, produto: a música sertaneja¹. Kong (1995) argumenta que a música possui uma dualidade de estrutura, sendo, enquanto meio e resultado da experiência, produtor e reproduzidor de sistemas sociais. Crozat (2016), por sua vez, afirma que a música carrega ambiguidades, já que ao mesmo tempo em que ela pode colaborar na construção da identidade ela também pode ser um produto da indústria cultural.

Não há como compreender essa por vezes conflituosa relação entre os gêneros musicais sem entender em um primeiro momento as consequências geradas pela unicidade das técnicas concebida pelo estabelecimento do meio técnico-científico informacional. Santos (1994) já afirmava que a natureza se tornou unificada pela história em benefício das classes hegemônicas, mas socialmente fragmentadas. Isso, por consequência, se reflete em praticamente todas as formas de relações humanas. O avanço da globalização tem deixado os objetos e discursos cada vez mais artificiais.

Apesar desse processo de hegemonização, ainda é possível encontrar o que

¹ A distinção entre música caipira e música sertaneja é objeto de debate entre os especialistas. Neste trabalho, será adotada a visão proposta por Waldenir Caldas, em seu livro *Acorde na Aurora* (1979), onde a música sertaneja é aquela submetida às técnicas de gravação, distinguindo-se, portanto, em forma e em objetivo da música tradicional caipira. Mais detalhes no capítulo 4.

Santos (1994) chama de “zonas de resistência”, onde as infraestruturas se apresentam incompletas, o tempo é lento – em contraste com o tempo rápido da escala global – e, sobretudo, as heranças do passado ainda persistem. São nesses espaços, portanto, em que a música caipira se mostra ativa.

A análise do desenvolvimento e propagação da relação permeada por contradições entre a música caipira e a música sertaneja possibilita perceber os pavimentos percorridos pela economia, bem como entender as manifestações culturais sobre o território em distintas escalas geográficas. Kong (1995) afirma que a música pode servir como uma útil fonte primária para compreender as características e as identidades dos lugares. Apesar disso, a música ainda é pouco trabalhada dentro da geografia, já que esta prioriza o visual em detrimento de outros sentidos.

Apesar da – ou ainda devido a – complexidade desse objeto de estudo é notável a escassez de trabalhos acadêmicos que estabeleçam relações entre a geografia e a música, cenário que somente recentemente vem dando sinais de mudanças. A geografia, de acordo com Crozat (2016), ainda tem priorizado a imagem em detrimento ao som. Kong (1995) afirma que a ênfase no “ver” na análise geográfica tem negligenciado os demais sentidos, sobretudo o ouvir. Ela acrescenta que a cultura popular ainda é vista com desdém, como “mero entretenimento”. Esse pensamento, por consequência, se estende à música popular rural e caipira, que acaba recebendo o mesmo tratamento.

A música caipira, embora possua uma quantidade razoável de pesquisas em outras áreas das ciências humanas, ainda é escassa na geografia. Ela é um gênero musical fortemente territorializado, e seu estudo permite entender melhor, entre outras coisas, a formação de uma identidade caipira, por exemplo.

Menos incomum que a pesquisa envolvendo a música e a geografia é a busca por espaços onde, segundo Santos (1994), se carregam as heranças do passado, em que a homogeneização das técnicas ainda encontra resistências. Essas resistências podem se dar nas mais diversas formas, inclusive culturalmente.

Esse trabalho possui o objetivo de compreender o papel da música, em especial a música caipira, dentro do contexto geográfico, como formador de uma territorialidade e identidade singulares, bem como um elemento cultural de resistência aos movimentos globalizantes hegemônicos.

Para a elaboração desse trabalho, recorri a estudos de sociólogos, historiadores, antropólogos e musicistas que convergem para um mesmo tema, dada a falta de material presente na geografia a respeito do assunto. A partir desse trabalho, pretendo dar uma humilde contribuição para a mudança deste panorama.

Além da revisão bibliográfica acerca do tema, foram feitas anotações a partir de conversas informais com os historiadores Elton Bruno Ferreira, de Porto Feliz (SP) e Rodrigo Araújo, de Piedade (SP), e com o músico Sidney Marques, de Itu (SP) nas quais pude perguntar a eles quais os rumos que a música caipira pode tomar em tempos tão globalizados e se indústria cultural pode contribuir para a resistência ou permanência da música caipira de alguma forma. Suas reflexões permitiram um enriquecimento do trabalho como um todo.

Kong (1995) ressalta a importância da observação de eventos e atividades musicais, bem como entrevistas qualitativas de indivíduos e grupos na expectativa de obter *insights* sobre as motivações da sociedade em relação à e os significados da música para os mesmos. A “observação”, nesse caso, envolveu também a escuta de material fonográfico, através de CDs e programas de rádio, pela internet utilizando-se de serviços de *streaming*², bem como programas de televisão focados no tema. A análise das composições não se limitou às suas letras e à estrutura rítmica, os instrumentos e suas influências também foram levados em consideração.

Apresentaremos, primeiramente, a questão da cultura caipira para que o leitor possa ter um panorama sobre sua identidade e como a mesma foi representada nos meios urbanos, bem como também a sua divulgação por meio da música. No segundo capítulo, seguiremos com a discussão sobre geografia e música, pois faz-se pertinente compreender como se dá seus desdobramentos em relação à pesquisa na área e como seus conceitos se aplicam neste trabalho. O terceiro capítulo se aprofundará no conceito do meio técnico-científico informacional, proposto por Milton Santos (1994) e, com base nele, compreender o desenvolvimento e estabelecimento da indústria cultural e como isso afetou a música caipira e a música sertaneja.

² A tecnologia *streaming* é uma forma de transmissão instantânea de dados de áudio e vídeo através de redes: “por meio do serviço, é possível assistir a filmes ou escutar música sem a necessidade de fazer *download*, o que torna mais rápido o acesso aos conteúdos *online*” (COUTINHO, 2013).

Os dois estilos musicais são o tema central do capítulo seguinte, onde é traçado a evolução de ambos, suas intersecções e suas distinções. Buscamos, nesse capítulo, compreender como fatores extrínsecos – espaciais, históricos, econômicos – à música pode afetar diretamente em sua estrutura.

Por fim, a música na sala de aula³ também foi um tópico abordado por este trabalho, usando a música caipira e sertaneja como ferramenta para discussões sobre a relação campo-cidade, a precarização do trabalho, o êxodo rural, a globalização e a indústria cultural. Sendo sobretudo a música sertaneja muito popular nos dias atuais, torna-se viável usá-la como instrumento para estabelecer um vínculo com o aluno e sua própria realidade, para, a partir de então, se aprofundar em discussões conceituais.

Busca-se, dessa forma, dar o devido reconhecimento ao local e tradicional, face às inconstantes mudanças impostas pelo avanço da globalização, que tende a apagar a história e homogeneizar os espaços. Reconhecer a própria cultura permite ampliar o entendimento das transformações do espaço e abre uma gama de novas possibilidades de apropriação e reapropriação do mesmo.

³ Conforme exigência do Regulamento do TCC, constante no PPP do Curso de Licenciatura em Geografia da UFSCar.

1. CULTURA CAIPIRA E SUAS REPRESENTAÇÕES

A música caipira é parte de um universo maior que também envolve danças, comidas, vestimentas, costumes e história, que faz parte da chamada 'cultura caipira'. A essa cultura, pode-se atribuir uma territorialidade específica que corresponde hoje aos estados de São Paulo, Goiás, Mato Grosso do Sul, metade Norte do Paraná, parte de Tocantins, parte do Mato Grosso e regiões como Sul de Minas e Triângulo Mineiro no que Candido (2010) denominava "Paulistânia". Esse conjunto de hábitos e costumes foram disseminados, segundo o autor, graças aos bandeirantes que se fixaram em terras paulistas no final do século XVIII.

Para Candido o caipira era um "modo-de-ser" único na história do Brasil. Tratava-se do primeiro camponês forçado a escolher entre a resistir ao progresso e defender seu "modo-de-vida", ou emigrar por causa do processo de urbanização e industrialização do país. Ou seja, o autor, o primeiro a utilizar sistematicamente o termo caipira na academia, só o utilizou porque aquela realidade estava se extinguindo frente à urbanização crescente do país (ALONSO, 2011, p.165)

A identidade caipira como um todo não é somente de difícil delimitação, como foi representada de diversas formas ao longo dos anos. O historiador Elton B. Ferreira afirma que o caipira "de fato", não existe, e sim somente uma representação do mesmo. Apesar disso, ainda que fragmentado pelo processo de globalização, é possível identificar diversos elementos pertencentes à cultura caipira na atualidade, como na própria música, ainda que transformada da originária.

A imagem do caipira é, em geral, tida como negativa e até pejorativa, inclusive por especialistas. Ainda que hajam diversas idealizações do caipira, o estereótipo negativo ainda é um dos mais persistentes. Artistas como Chitãozinho e Xororó, por exemplo, rejeitavam a todo custo o rótulo de caipira (ALONSO, 2011), assim como muitos artistas da onda sertaneja que surgiu no início da década de 1990.

A imagem negativa do caipira teve como principal responsável o personagem de Monteiro Lobato, Jeca Tatu. Personagem do livro Urupês, de 1918, Jeca Tatu era descrito como alguém sem iniciativa, frágil e inadaptável à civilização. De acordo com Brandão

(1983), o caipira na perspectiva de Lobato era tido como produtor da própria miséria e ignorância.

Em contrapartida, já na década de 20, Cornélio Pires gravava a Série Caipira, um conjunto de discos com músicas, causos e anedotas relacionados a cultura caipira. Para Pires, o caipira nada mais era que um lavrador, um roceiro, ou seja, não somente um tipo de paulista como uma categoria de homem do trabalho.

De acordo com Oliveira (2009, p. 192):

Pires, nascido em Tietê - SP, antes de ser produtor musical já produzia obras literárias nas quais o caipira e seu modo de vida eram retratados de forma a enaltecer sua vivacidade e tradicionalidade. Cornélio Pires foi um dos precursores da grafia do dialeto caipira, registrando foneticamente a fala do habitante do interior de São Paulo.



Figura 1- Cornélio Pires é considerado o pioneiro na produção da música sertaneja. Fonte: Portal Recanto Caipira. Disponível em: http://www.recantocaipira.com.br/duplas/cornelio_pires/cornelio_pires.html

Para Ferreira (2013), as produções de Cornélio Pires tinham como características o humor como ferramenta e a desconstrução da simbologia do moderno. O caipira de Cornélio, em distinção ao caipira de Lobato, era, não ignorante, mas astuto, que via o

urbano com incredulidade e ceticismo. Ao se apresentar ao ouvinte, permitia que este se colocasse na posição do “outro” e questionasse a própria ideia de “civilização”.

Um outro personagem que fixou a imagem do caipira no inconsciente coletivo, foi o Mazzaropi, já na década de 1950. Ainda que inspirado no estereótipo de Jeca Tatu, a imagem de Mazzaropi era sobretudo baseada na figura da comicidade, inspirado nos teatros de revista ⁴. A comicidade era um elemento recorrentemente associado à imagem tida do caipira pela população urbana. Para Oliveira (2009, p. 206):

Uma das funções cômicas de tipos como o caipira e o sertanejo era provocar nas plateias urbanas uma perspectiva de si, relativizando a crença que tinham no progresso. Isto acontecia quando estes tipos eram apresentados em desacordo com os padrões e a temporalidade moderna, elementos que, naquele momento, também constituíam um problema para o público urbano.

A despeito das representações urbanas do caipira, o que se convencionou a chamar de cultura caipira data de décadas antes, a partir da ocupação do interior brasileiro. Ribeiro (1995, p. 382) afirma que a gênese do modo de vida caipira surgiu com a estagnação da mineração no centro-sul do país:

É um novo modo de vida que se difunde paulatinamente a partir das antigas áreas de mineração e dos núcleos ancilares de produção artesanal e de mantimentos que a supriam de manufaturas, de animais de serviço e outros bens. Acaba por esparramar-se, falando afinal a língua portuguesa, por toda a área florestal e campos naturais do Centro-Sul do país, desde São Paulo, Espírito Santo e estado do Rio de Janeiro, na costa, até Minas Gerais e Mato Grosso, estendendo-se ainda sobre áreas vizinhas do Paraná. Desse modo, a antiga área de correrias dos paulistas velhos na preia de índios e na busca de ouro se transforma numa vasta região de cultura caipira, ocupada por uma população extremamente dispersa e desarticulada.

⁴ “[...] um dos espaços mais importantes da cultura popular urbana do Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX e, pelo menos, durante as três primeiras décadas do século seguinte, foi o teatro, na forma de um tipo de montagem muito popular neste período: o teatro de revista. Foi pelo teatro de revista que o caipira, enquanto representação, se difundiu entre camadas mais amplas da população carioca e de outras cidades. [...] Ali eram apresentadas encenações que, aos olhos da audiência, eram facilmente identificáveis: tipos que povoavam as ruas e a imaginação popular e fatos que haviam ocorrido ao longo do ano. Aliás, a própria ideia da “revista” era esta: revisar os fatos de um período.” (OLIVEIRA, 2009, p. 203)

O lavrador originalmente, de acordo com Brandão (1983), levava uma vida nômade, sem posses nem propriedades e nem adquirindo bens além daqueles que não pudesse carregar. De expropriação em expropriação, o lavrador seguia cada vez mais a oeste. Foi dentro dessa dinâmica que as características que remetem à cultura caipira se estabeleceram. Para Ribeiro (1995, p.385):

[...] passadas as décadas de maior recesso (1790 a 1840), surgem e se expandem novas formas de produção agroexportadora, dando início a um lento processo de reaglutinação das populações caipiras em bases econômicas mercantis. Tal se dá com o surgimento de novos cultivos comerciais de exportação, como o algodão e o tabaco e mais tarde o café, que reativariam as regiões caipiras. As estradas melhoram e se refazem os sistemas de transporte por tropas. Simultaneamente, uma reordenação institucional se vai implantando no nível civil e no eclesiástico: as vizinhanças se transformam em distritos, os arraiais em cidades, providas já de certo aparato administrativo que entra a examinar a legalidade das ocupações de terras. A religiosidade espontânea se institucionaliza com a ereção de freguesias e, depois, de paróquias com vigários permanentes.

Dentro da dinâmica territorial de ocupação de terras, sobretudo no período que antecede a criação da Lei de Terras em 1850, o lavrador desempenhava um papel-chave no processo. De acordo com Brandão (1983, p. 38):

O bandeirante desbrava, o caipira ocupa, o senhor civiliza. Por isso, parece tão legítimo ao senhor expulsar das terras o lavrador pobre e ocupar o seu trabalho, quanto pareceu legítimo ao bandeirante “limpar” do caminho os índios e os aprisionar.

O estabelecimento da Lei de Terras, entretanto, acabou levando a uma mudança nessa dinâmica. Com a terra tendo preço e dono, tal prática foi se tornando cada vez mais rara. As constantes expulsões e a expansão cafeeira levaram a uma nova lógica espacial. O caipira, por sua vez, passou a buscar novas formas de sobreviver e a migração para o urbano se tornou uma possibilidade viável.

Para compreender como a cultura caipira foi transformada pelo urbano – e, por extensão, pelo meio técnico-científico informacional –, é necessário antes compreender quais são os desdobramentos desse sobre o espaço e como ele afeta a cultura como um todo. Mas, em primeiro lugar, é importante saber qual papel a música desempenha ao

longo deste processo.

2. GEOGRAFIA E MÚSICA

A música, de uma forma geral, é uma área de conhecimento muito estudada na academia. Entretanto, dá-se maior valor à música quando esta é o resultado do aprendizado de técnicas para a sua execução. Nas palavras de Oliveira (2009, p. 9):

Estudar música tem, entre nós, muito mais o aspecto referente ao aprendizado das habilidades relativas à execução de algum instrumento, à composição ou orquestração. Mesmo o estudo da música no plano analítico – conjugado na ideia de uma musicologia – tem um *status* de um saber auxiliar ao que é de fato o nosso uso da música: o usufruto. A música, portanto, enquanto objeto de estudo sofre os efeitos da concepção romântica sobre a arte, tão presente no nosso pensamento que adquiriu força de senso comum.

Assim, conforme atesta Lily Kong (1995), a música popular ainda é vista com desdém pela comunidade acadêmica, vista normalmente como entretenimento trivial e efêmero. Para a autora, a cultura popular na verdade é uma fonte de valor para o entendimento de uma consciência popular, e a música pode ser uma fonte primária para compreender as características e a identidade dos lugares.

Dominique Crozat (2016) demonstra que a música pode desempenhar inúmeras funções dentro do espaço geográfico. Para o autor, a música pode, entre outras coisas:

- Oferecer referências para a construção da identidade;
- Funcionar como um vetor para a experiência dos lugares;
- Participar na transformação do espaço em território;
- Criar uma identidade territorial;
- Atuar como uma ferramenta de marketing espacial;
- Introduzir uma improvisação aparente na relação entre poder e espaço.

Kong (1995) por sua vez, reconhece o poder de influência que a letra de uma música popular pode causar no imaginário popular e nas atitudes das pessoas, sendo uma eficiente transmissora de mensagens e ideias. Para Crozat (2016), a música é capaz de produzir imagens, inclusive de lugares, bem como é capaz de oferecer a capacidade de construir a materialidade do mundo em seu entorno com ideias.

Na realidade, a complexidade da música enquanto objeto de estudo, permite

inúmeras perspectivas de compreensão. Kong (1995) afirma que a música pode ser estudada, dentro da perspectiva geográfica, através de sua própria distribuição espacial, bem como da distribuição espacial de seus agentes envolvidos (produtores, artistas etc.). Também pode ser estudada através de sua difusão e dinâmica espacial ou ainda através sua delimitação em distintas escalas (local x global). Outra abordagem possível se encontra nos elementos indentitários de uma região particular presente nas letras, instrumentos, melodias ou ainda na sensação geral de uma determinada música ou gênero musical.

Não obstante, a música pode ser estudada através de suas relações de produção/ produtores e consumo/ consumidores, assim como através de relações políticas e econômicas. Nesses casos, como relata Kong (1995), é perceptível que produtores musicais atuem dentro de um determinado contexto político, social e econômico, podendo perpetuar assim determinadas ideologias, ou ainda expressar protestos e resistências ou mesmo a mera maximização de lucros.

Partindo da perspectiva político-econômica, é possível compreender a música como um palco de conflitos. Enquanto as forças da globalização determinam os caminhos da indústria cultural, por outro lado persistem os espaços de resistência onde a cultura local é produzida e consumida alternativamente.

Enquanto forma de comunicação, a música é meio no qual, nas palavras de Kong (1995), identidades são (des) construídas, destacando o fato de que muitas categorias que consideramos “naturais” e imutáveis são, na verdade, produtos de processos nos quais estão embutidos nas ações e escolhas humanas. Kong ainda afirma que a construção e afirmação dessas identidades envolvem textos (letra, ritmo e estilo) e intertextos (pôsteres, vídeos, vestimentas) musicais bem como atividades locais, como sessões musicais regulares e competições. Crozat (2016) deixa evidente de que não existe música sem imagem, sendo que a música é representada visualmente através do videoclipe, da capa do álbum, da espetacularização, da dança e mesmo da própria paisagem. Mesmo na ausência desses elementos, a música pode levar o ouvinte a criar essas imagens.

No que remete aos métodos, Kong (1995) afirma que a análise da letra musical, embora seja um caminho importante, é apenas uma parte de uma exploração muito mais

ampla que pode envolver análises físicas, emocionais e cognitivas na relação com a música ou ainda a exposição, o uso e o consumo da mesma.

Dentro desse contexto, tanto a música caipira quanto a música sertaneja possuem desdobramentos que permitem reflexões aprofundadas. A construção da identidade, por exemplo é um elemento fortemente presente na música caipira, ao passo que na música sertaneja, sobretudo a “de raiz” é mais evidente a idealização da vida no campo, reforçando o poder de influência que as letras das músicas podem exercer no imaginário popular.

A distribuição espacial de ambas as sonoridades, por sua vez, é um elemento amplamente discutido neste trabalho, visto que, ao longo do desenvolvimento do meio técnico-científico informacional, a música caipira manteve suas territorialidades locais, ao passo que a música sertaneja adquiriu um caráter global. Processos como a migração, a urbanização, a industrialização e mesmo as formas de propagação de ambos os gêneros musicais permitiram uma bifurcação na evolução de cada um, fazendo com que na atualidade, sejam completamente distintos em seus meios e objetivos.

3. O MEIO TÉCNICO-CIENTÍFICO INFORMACIONAL

Santos (1994) já afirmava que a natureza se tornou unificada pela história em benefício das classes hegemônicas, mas socialmente fragmentadas. Isso, naturalmente, se reflete em praticamente todas as formas de relações humanas. O avanço da globalização tem deixado os objetos e discursos cada vez mais artificiais. As sociedades terminaram por adotar, quase que total e explicitamente, um modelo técnico único, sobrepondo à multiplicidade de recursos naturais e humanos.

Essa unificação apontada por Milton Santos (1994) é resultado da unicidade das técnicas, que, por sua vez, é a materialização do tempo assimilado ao espaço. Creuz (2016, p.158) afirma que “a música é uma técnica em si mesma, porém é uma técnica em que ao mesmo tempo manifesta o espírito dos homens e também a toca”.

O meio técnico-científico (e, por extensão, o meio técnico-científico informacional) descrito por Santos (1994) é a soma da tecnosfera e da psicosfera, cada qual bem definido por Alves (2014, p. 3):

[...] a tecnosfera, a dimensão da materialidade, do mundo físico e dos objetos, em geral associada a demandas externas aos lugares e a psicosfera, a dimensão imaterial, dos fluxos informacionais, das ideias, crenças, paixões e ideologias, lugar da criação de valores e hábitos.

O meio técnico-científico informacional, é, em resumo, o meio geográfico cujo território inclui obrigatoriamente ciência, tecnologia e religião.

As transformações do espaço geográfico ocasionados pela unidade das técnicas, a convergência dos momentos e uma unicidade motora, ocasionou no que Milton Santos (1994) chama de globalização. Apesar de vivenciarmos um momento onde a globalização se apresenta onipresente, somente os atores hegemônicos se servem de todas as redes e utilizam todos os territórios.

O espaço, por consequência de seus diferentes usos, acaba se distinguindo entre horizontalidades e verticalidades. No primeiro caso é onde se alicerçam os cotidianos enquanto que no segundo caso, as áreas lá inclusas servem aos atores hegemônicos. Esses fatores acabam por recriar as desigualdades mundiais e acentuar as suas tensões.

Quanto mais a globalização se aprofunda, impondo relações verticais novas a regulações horizontais preexistentes, tanto mais forte é a tensão entre globalidade e localidade, entre o mundo e o lugar. Mas quanto mais o mundo se afirma no lugar, tanto mais este se torna único. (SANTOS, 1994, p. 27)

E é também no seio do meio técnico-científico em que se desenvolve o fenômeno do consumo. Segundo Marx (1983), o consumo e a produção são imediatamente relacionados, sendo que não somente a produção gera o consumo, como o consumo ocasiona em nova produção. Marx (1983, p. 6) ressalta o valor do consumo afirmando que “sem necessidade não há produção; ora, o consumo reproduz as necessidades”. Tal como a produção, o consumo se globaliza, como atesta Santos (1994, p. 32)

Nas condições da economia atual, é praticamente inexistente um lugar em que toda a produção local seja localmente consumida e vice-versa, em que todo o consumo local é provido por uma produção local.

De acordo com Grimm (2011), o processo de urbanização ocorre de formas diferentes nos países desenvolvidos e subdesenvolvidos, visto que nos últimos o ritmo de crescimento urbano foi muito mais acelerado que nos primeiros. No caso dos países considerados por Milton Santos como subdesenvolvidos, incluindo o Brasil, a urbanização é muito mais demográfica do que tecnológica ou econômica. Na concepção de Milton Santos, conforme apontado por Grimm (2011), a compreensão da realidade dos países subdesenvolvidos se dá através de três variáveis: a urbanização, a modernização e a industrialização. A difusão da informação e do consumo também assumem papéis centrais para essa compreensão. Segundo Grimm (2011, p. 113):

[...] as modernizações que alcançaram o Terceiro Mundo, incluída a difusão de informações e do consumo, não se deram de forma homogênea, tanto entre os indivíduos como nos territórios. É um dado essencial ainda nesse processo – além de maior ou menor alcance às modernizações produtivas e de circulação – o acesso ao crédito por parte das diferentes atividades realizadas na cidade. Nesse contexto, fortalece-se nos países pobres uma divisão do trabalho que, entre outros fenômenos, se evidencia nas diferentes formas de produção e de comércio, e é nas metrópoles que essa diversidade se manifesta com maior intensidade. Por isso, algumas metrópoles nos países

subdesenvolvidos apresentam um conjunto de fatores que autorizam a coexistência de dois circuitos da economia urbana.

Conforme a autora, Milton Santos classificou, através da teoria dos circuitos, a economia urbana nos países subdesenvolvidos entre circuito superior e inferior, bem como o circuito superior marginal. Tais circuitos, segundo Grimm (2011) não deveriam ser vistos como dicotômicos dada a indissociabilidade entre eles.

Entre as características dos diferentes circuitos propostos por Santos, conforme apontadas por Grimm (2011), pode-se destacar as diferentes atividades realizadas em cada um deles. Ao passo que no circuito superior, as atividades mais representativas são representadas por bancos, atacadistas, indústrias e comércios modernos, no circuito inferior encontram-se os comércios e serviços não modernos, varejistas e de pequena dimensão.

Para Cruz (2016), o consumo ganha novas expressões diante de inovações propagadas pelo circuito superior, responsável também por uma publicidade racionalizada, organizando a vida cotidiana. Assim sendo, o circuito superior desperta o anseio e a forma de consumo e o circuito inferior absorve uma oferta planejada, mas o contrário também ocorre, onde o circuito superior refaz as demandas do circuito inferior, como é o caso da música sertaneja, por exemplo.

3.1. Resistências caipiras no meio técnico-científico informacional

A ascensão do meio técnico-científico informacional está fortemente atrelada à expansão da urbanização. A música caipira e a música sertaneja desempenham um papel importante dentro desse processo. Um dos principais agentes envolvidos é o caipira migrante. E é no olho do furacão da urbanização em que a música caipira se transforma em música sertaneja⁵. O migrante, para Oliveira (2009, p. 34)

Trata-se de um público marcado pela ideia de **transitoriedade**, ou seja, eles estão em constante movimento. São pessoas que nasceram no interior de São Paulo, moraram num sítio com a família, foram para uma

⁵ Mais detalhes no capítulo 4

cidade, depois para outra, voltaram para a cidade natal, migraram de novo; ao mesmo tempo, são pessoas que, nos seus termos, se definem profissionalmente como “faz tudo”, ou seja, não têm uma profissão definida.

O migrante do interior se tornou um personagem de uma São Paulo em crescimento, que logo menos, se tornaria uma metrópole. Segundo Ferreira (2013), esse crescimento se dá a partir da década de 1930, graças ao desenvolvimento da indústria cafeeira, atrelado à construção da estrada de ferro, no final do século XIX. Devido também a esses fatores, São Paulo possuía contato tanto com o interior quanto com o litoral, conectando assim fragmentos de diversas culturas.

O “caipira” surge nesse contexto. E seu uso denota uma região específica do país e que, desde o século XVIII, havia se constituído num importante pólo da economia do Brasil: a área de centro-sul (interior de São Paulo, Minas Gerais, centro e sul de Mato Grosso e Sul de Goiás), cuja colonização ocorrera a partir de São Paulo. Na primeira metade do século XX, o norte do Paraná seria incluído nesta área. (OLIVEIRA, 2009, p.177)

De acordo com Ferreira (2013), a expansão da economia capitalista levou a uma proletarização do trabalhador rural, que buscava por melhores oportunidades de vida nos centros urbanos. A década de 1930 foi marcada pela crise no setor agrário, pela disputa de poder entre o campo e a cidade e por “desordens sociais”, greves e manifestações operárias. Fatores estes que ajudaram a intensificar a percepção da vida urbana. Para Oliveira (2009, p. 178):

[...] a partir da segunda metade do século XIX e, sobretudo, nas três primeiras décadas do século XX, quando se intensifica, a percepção da vida urbana no Brasil aparece representada de diferentes maneiras: seja no espanto diante das novas tecnologias [...], seja na preocupação com questões sanitárias [...], seja nas formas de ocupação do espaço [...] e seja nas novas formas de sociabilidade e expressão cultural [...]. Essa percepção do urbano vem relacionada de forma intrínseca à ideia do rural, tido como o espaço por oposição ao urbano.

E, quanto mais se urbaniza, maior é a noção de oposição entre o rural e o urbano. Esse afastamento entre os dois diferentes tipos de espaço faz com que o rural se torne cada vez mais idealizado pela população urbana. À medida em que o cotidiano e as condições de trabalho ficam cada vez menos suportáveis, o

saudosismo se torna cada vez mais latente. Isso pode ser percebido nas composições musicais do período que reforçavam tal ideia. De acordo com Ferreira (2013, p. 18):

A apresentação de características culturais que remetiam à ruralidade, tendo também como atributo um “tempo mais lento” pode ter sido apropriada pelo ouvinte como uma forma de contribuir para sua adequação ao novo padrão urbano. Isso porque a sonoridade consistia em uma possibilidade de estar ainda seguro, relembrando idilicamente a existência de outras construções culturais.

A música no período é capaz de representar não somente a saudade do campo como também a contradição entre o campo e a cidade em sua própria estrutura, como é o caso da canção *Luar do Sertão*:

*Não há, ó gente, oh não
Luar como este do sertão...*

*Oh, que saudade do luar da minha terra
Lá na serra branquejando, folhas secas pelo chão
Esse luar cá da cidade tão escuro
Não tem aquela saudade do luar lá do sertão*

Composta em 1914, por Catulo da Paixão Cearense e João Pernambucano e interpretada por Eduardo das Neves, Oliveira (2009) destaca que, em sua versão original, a canção é caracterizada por ser acompanhada pelo violão no primeiro plano – um instrumento então considerado urbano. Somado ao fato de a letra fazer referência ao rural pelo ponto de vista de quem mora na cidade e sente saudades do sertão, essa música exemplifica esse entrelaçamento/ contradição entre os planos rurais e urbanos. Para Oliveira (2009, p. 219-220):

Ao contrapor uma letra com referências ao rural e uma música com elementos tidos como urbanos, “Luar do Sertão” expressa a percepção de um público urbano que percebia sua condição e que olhava para o rural com tintas idílicas, descrevendo-o como algo pretérito. Esta interpretação que faço só tem sentido se levarmos em conta a música: uma vez mais, a onipresença dos diferentes planos se faz observada. E

ela aponta para uma articulação do rural e do urbano: a letra remete ao campo, a música à cidade.

De acordo com o autor, o aspecto urbano da canção se torna escamoteado nas regravações posteriores, como por Tônico e Tinoco em 1969, fazendo com que tanto a letra quanto a música remetam ao espaço rural.

Não somente a adequação do gênero para o público urbano como os próprios processos de gravação em si acabaram por modificar tanto o objetivo de quem produz tais sons quanto de quem os ouve. Segundo Ferreira (2013, p. 47)

A música fazia parte do cotidiano rural não por meio de disco, vitrolas, programas de rádio ou mesmo *shows*, como acontece atualmente, mas do próprio cotidiano do trabalho, das festas na vizinhança nas capelas. Enfim, não era tomada como atividade profissional, mas como uma forma de alegrar, de sociabilizar na comunidade, de passar o tempo, de expor emoções, alegrias, tristezas, vários tipos de decepções, entre outras possibilidades.

A imposição da indústria cultural sobre a produção musical se torna cada vez mais intensa, sobretudo com a ascensão do sistema econômico neoliberal no final do século XX. Para Vilela (2013, p. 118),

Vimos, com a chegada do neoliberalismo, a obra de arte, cada vez mais, transformar-se em um mero produto de vendagem, sendo dela desagregado todo o seu valor de arte. A arte fora colocada na prateleira dos supermercados ao lado dos chinelos e enlatados. Os meios de comunicação transformaram-se em *outdoors*, nos quais toda a exposição musical deveria agora ser paga previamente.

Enquanto a música sertaneja se cristaliza e gera cada vez mais receita aos seus agentes, a música caipira vai se tornando cada vez mais rarefeita, perdendo o seu espaço para novos interesses, sobretudo os interesses do capital.

O historiador Rodrigo Araújo não esconde a sua insatisfação ao afirmar que a música caipira, que em outro momento fazia parte do cotidiano da população, hoje esteja relegada a um objeto de pesquisa e recurso didático.

Ao analisar como exemplo o caso de Piedade, município do interior do estado de São Paulo predominantemente rural, Araújo compreende que a cultura popular lá se

encontra marginalizada. A cultura caipira no município é mais uma reminiscência do que uma resistência e, para Araújo, ainda existe a ameaça de que a música caipira seja reduzida a uma demanda específica, educacional. Por isso, de acordo com o historiador, é fundamental a articulação de políticas públicas para o fomento da cultura popular, visto que o desinteresse da população, especialmente mais jovem, por este gênero é em parte devido à indústria cultural que, tratando a música como um produto, não vê na música caipira um estímulo para o consumo.

Para Araújo, uma outra razão possível para a diminuição do interesse pela música caipira também se encontra no avanço das religiões evangélicas no Brasil. Muitas vertentes do protestantismo valorizam a música sacra em detrimento das demais sonoridades, denominadas por seus adeptos como “música secular”. Com isso, a música caipira, calcada na religiosidade católica perde espaço para a música gospel, gênero mais ouvido nos espaços frequentados pelos evangélicos.

Já de acordo com Oliveira (2009, p. 25), há mais uma coexistência do que de fato uma resistência da música caipira em relação à sertaneja, embora tal coexistência nem sempre seja pacífica.

Há elementos tradicionais – a viola, as duplas, subgêneros como a moda-de-viola, o cururu, o catira, o canto em terças, as temáticas campestres, as estruturas narrativas (canções sem refrão) – e há elementos acrescentados ao longo do tempo – harpas paraguaias, trompetes, guitarras, subgêneros como o pagode-de-viola, a guarânia, o batidão, as temáticas amorosas, novas estruturas narrativas – todas co-existindo em um universo que é constituído por múltiplos espaços: casas noturnas, bares, lanchonetes, rádios AM e FM, sites na web, programas de TV, revistas, lojas de vestuários, lojas de discos, dentre outros. Esta coexistência, muitas vezes, não é simples, e disputas por legitimidade são centrais neste universo – assim como em relação a qualquer gênero musical.

Elton B. Ferreira afirma por sua vez que a relação entre a música caipira/ sertaneja e a indústria cultural é dialética. Graças ao desenvolvimento das técnicas, a música caipira pode se tornar mais acessível à população. A reprodutibilidade técnica permite que mais pessoas em diferentes tempos e espaços possam ter acesso a um acervo cultural que estaria muito mais limitado não fosse por isso. Para Vilela (2013, p. 92-93),

[...] nossa história é construída com base em pequenas histórias vividas por cada um de nós, de nossas memórias. Após o momento vivido, esses fatos são carreados à memória popular através da tradição oral e, muitas vezes, com o tempo se diluem, tirando de nós a precisão de quem fez o que e quando. O fato de a música caipira ter sua base poemática calcada no romance e estar sempre contando uma história acontecida ou que guarda um valor que faz alusão ao acontecido ou imaginado, fez que, no momento em que fosse para o rádio, essa música trouxesse aos ouvintes história, os valores, a realidade e a memória desse camponês mantendo-o, mesmo longe de suas raízes, enraizado.

Por outro lado, Elton B. Ferreira afirma a indústria cultural também é responsável por divulgar “artistas-produtos”, cuja realidade demonstrada nas letras das músicas e melodias pouco ou nada tem a ver com o ouvinte/espectador de uma zona rural, que por sua vez acaba adquirindo alguma afeição por aquele estilo de música por resultado da insistência em que mídia de massa possui ao transmitir sempre os mesmos artistas repetidas vezes.

Para o historiador, a resistência da música caipira se encontra justamente no fato de encontrar, uma tática de inserção dentro da indústria cultural. É isso que permite com ela possa ser resgatada apreciada por cada vez mais pessoas.

O músico Sidney Marques, por sua vez, possui uma visão mais mercadológica e afirma que a própria música caipira não deixará de existir, porque é capaz de gerar lucro, ou nas palavras do próprio, “tudo que é tradição gera dinheiro”. Mesmo que tais eventos venham a ser estimulados pelo poder público, Marques acredita que esse estímulo é ocasionado sobretudo pelo possível retorno financeiro que o evento possa gerar. Por estar diretamente envolvido com a produção da música sertaneja, Marques crê que o artista é tão produto quanto as músicas que ele compõe e toca.

Vilela (2013) afirma que a uniformização cultural baseada no consumo, levou, paradoxalmente, à valorização das culturas locais. A desilusão da “cidade grande” e a ideia de preservação ambiental e cultural está levando a uma visão de mundo cada vez menos dicotômica.

4. MÚSICA CAIPIRA VS MÚSICA SERTANEJA

Crozat (2016) afirma que a música é capaz de evocar suas identidades não somente do espaço como também do tempo. Assim, a música caipira e a música sertaneja evocam distintos tempos e territorialidades.

Segundo Pazetti (2016, p. 325) “A interação homem-terra não ocorre apenas de maneira material, econômica e funcional como também está permeada por sentidos, sentimentos, símbolos e emoções. ”

A gênese da música que hoje conhecemos como caipira está, de acordo com Pazetti (2016), no cateretê/catira, estilo musical utilizado pelos jesuítas para catequizar indígenas. Com forte influência dos próprios indígenas, o cateretê ou catira trazia entre seus elementos o ritmo “recortado”, que posteriormente se tornou um padrão presente nas modalidades de moda de viola e de pagode de viola. O autor dá destaque a outros estilos surgidos ao longo do médio Tietê⁶, como o fandango de chilena (dança tropeira) e o cururu. Apesar das marcadas distinções de cada estilo, algumas características comuns perpassam dois ou mais deles, como, por exemplo, o uso da viola, a difusão pelos bandeirantes e tropeiros, a influência indígena, a presença da religiosidade e o status de confluência e de celebração.

Apesar disso, a rotulação desse conjunto de ritmos como música caipira só foi ocorrer de fato, de acordo com Oliveira (2009), somente na década de 1930, associando tais estilos musicais à imagem que se criava do caipira no período.

Eles [o rádio e a fonografia] não inventaram a música caipira nos seus elementos constitutivos (pelo menos, não todos), mas inventaram o rótulo, a categoria pela qual diversas experiências musicais foram agrupadas. E, mais interessante ainda, **inventaram uma tradição**, ou ainda, **nomearam uma tradição**. (OLIVEIRA, 2009, p. 257)

Segundo o autor, o termo surgiu para diferenciar dos ritmos que se desenvolviam

⁶ A região do Médio Tietê envolve a bacia do Rio Tietê e suas confluências em uma região específica no interior do estado de São Paulo, delimitada por um triângulo entre as hoje cidades de Piracicaba, Botucatu e Sorocaba. O rio possuía grande importância para os moradores locais no período que antecede a industrialização, pois este era tido como uma estrada, uma possibilidade de sobrevivência. (PAZETTI, 2016)

do interior do centro-sul brasileiro dos ritmos do interior do nordeste do país, visto que, até então, o termo “sertanejo”, numa denotação diferente da atual, era utilizada indistintamente para a música produzida no interior do país em contraposição à música produzida no litoral urbanizado.

“Sertanejo” e “caipira” aparecem, então, como um jogo de espelhos para os quais o olhar carioca se volta e que o leva a perceber um “outro” e a si mesmo. Ao mesmo tempo, são expressões de identidade regional que se constituem concomitantemente ao desenvolvimento de um projeto de Nação, assim como expressam o lugar do rural em oposição ao desenvolvimento urbano no Brasil. (OLIVEIRA, 2009, p. 182)

Um elemento que ajudou a contornar os limites do que é considerado música caipira é a viola. De acordo com Sant’Anna (2000), a viola veio de Portugal e sofreu modificações no Brasil, a ponto de ter pelo menos cinco tipos de violas diferentes no Brasil, cada qual com suas características próprias. A viola acabou se tornando um símbolo da música caipira e de extrema importância para entendê-la, conforme atesta Sant’Anna (2000, p. 220):

A viola, às vezes referida como “o pinho”, é requisito indissociável do cantador. [...] Junto ao peito do cantador-violeiro – o coração –, no pulsar emotivo, sentimental, expressam-se o pensamento, o sentimento, as paixões, as intuições e presságios relacionados com o existir (*pathos*), o coexistir (*ethos*) e a projeção espaço-temporal da existência (*epos*) do caipira.

Já a criação da música sertaneja, tal como a conhecemos atualmente, é ponto de discussão entre especialistas. Para Martins (1975, p. 113),

A música sertaneja diferencia-se da música caipira a começar porque o referencial da sua elaboração não é realidade do mesmo tipo daquela constituída da relação direta e integral entre as pessoas que compõem o universo desta última. Em segundo lugar, porque a música caipira é meio, enquanto que a música sertaneja é fim em si mesmo, destinada ao consumo ou inserida no mercado de consumo. Neste caso, a música não medeia as relações sociais na sua *qualidade* de música, mas na sua qualidade de mercadoria.

Na perspectiva de Caldas (1979), a música sertaneja nada mais é do que a música caipira submetida às transformações exigidas pela indústria fonográfica, sendo “aleijada” de elementos característicos intrínsecos que definiam a música caipira como tal. Peguemos o caso do catira, por exemplo, que poderia se estender por uma noite inteira. Logo, devido às limitações da indústria fonográfica de então, o catira precisava ser reduzido a um tempo em que pudesse ser viável a sua gravação em disco. Segundo Alonso (2011, p. 172),

O trabalho de Waldenyr Caldas é, ao mesmo tempo, demarcador de distinção acadêmica e estética em relação à música sertaneja e efeito do desejo dos acadêmicos de diferenciação entre a “boa” tradição da música caipira e a “corrupção” sertaneja.

Alonso, em seu livro *Cowboys do Asfalto* se contrapõe ao pensamento de Caldas (e, por extensão, de Martins, 1975) de maneira crítica, acusando-o de “simplista” e “datado”. Para Elton B. Ferreira, a visão de Caldas e dos demais autores contemporâneos é baseada sobretudo na chamada Escola de Frankfurt⁷, em especial Theodor Adorno. Segundo Alonso (2011, p. 179),

Adorno via a *indústria cultural* tomando todos os espaços culturais no capitalismo, não havendo brecha possível diante da fetichização e mercantilização da arte. A própria gravação já seria, em si, deturpação da arte.

Diante dessa perspectiva, não somente a música sertaneja como qualquer outro gênero musical gravado seria considerado “inferior” justamente por ter sido submetido ao processo de gravação, deturpando ao que seria então considerado arte. Walter Benjamin, por outro lado, defendia a ideia da reprodutibilidade técnica, e com isso via na indústria cultural uma possibilidade de acessibilidade a todos, atrelando, por contrapartida, um valor de consumo ao mesmo. De acordo com Abreu (2013), Benjamin também é cético quanto a esse tipo de arte enquanto instrumento de modificação, mas não nega as suas

⁷ Originada em 03 de fevereiro de 1923, a Escola de Frankfurt foi uma corrente filosófica que buscava romper com a filosofia tradicional, que perdurava até então, através de sua teoria crítica. Teve como seus principais expoentes Max Horkheimer, Theodor Adorno, Jürgen Habermas, Herbert Marcuse e Walter Benjamin, entre outros. (NASCIMENTO, 2014)

possibilidades.

Para Abreu (2013, p. 126):

Não é difícil pensar a respeito do fascínio de Benjamin, e a negatividade de Adorno, em torno da arte. Para o primeiro ela seria tão mais perfeita quanto maiores fossem as possibilidades de reprodutibilidade técnica que oferecesse. Para Adorno, pelo contrário, a arte é algo que se sonha e que se busca, e nesse sentido é um objeto raro e de uma delicadeza diáfana, como se possuísse asas translúcidas e por isso constantemente estivesse a escapar.

De certa forma, portanto, o pensamento de Waldenyr Caldas (1975) está mais associado ao de Adorno, ao acreditar que a música caipira manterá seu status de arte quanto mais distantes das possibilidades da reprodutibilidade técnica ela se mantiver. Autores mais recentes, como Alonso (2011) e Oliveira (2009), se apoiam no pensamento possibilista benjaminiano. E apesar da divergência do pensamento de ambos os filósofos, seus caminhos se cruzam e se entrelaçam, tal como entre as músicas caipira e sertaneja.

Do ponto de vista artístico, baseado nas classificações de Becker (1997) é possível classificar a maioria dos cantores e duplas sertaneja no rol dos ‘profissionais integrados’, ou seja, artistas que desempenham seus papéis rigorosamente dentro de convenções preestabelecidas, sem a intenção de violar expectativas, em um mundo artístico completamente profissionalizado. Boa parte da música caipira, por outro lado, estaria integrada ao conceito de “arte popular”, já que possui uma função para além da estética e por não possuir “artistas profissionais”. Esses conceitos não devem ser restritivos mas servem como uma base para melhor entendimento dos distintos gêneros musicais.

Até 1929, segundo Oliveira (2009),

[...] “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.

De acordo com Alonso (2011), foi Cornélio Pires, a partir de 1929, o precursor do que a partir de então seria conhecido como música sertaneja. Suas composições buscavam demonstrar toda a cultura e a perspicácia do caipira, estabelecendo assim uma visão diferente da proposta por Monteiro Lobato com seu Jeca Tatu.

Em sua *Série Caipira*, Cornélio Pires reunia diversas canções bem como causos e anedotas. Suas composições várias vezes colocava o caipira como um observador atento às estranhezas e contradições da cidade grande, mas tratando o caipira mais como um “estrangeiro” em um mundo complexo do que como um atrasado. O público urbano, de forma geral, conseguia perceber, através dos olhos do caipira de Cornélio Pires, a si mesmo em seu cotidiano. Uma das canções que se tornaram emblemáticas desse período, foi o *Bonde Camarão*, composta por Pires e gravado por Caçula e Mariano:

*Aqui em são paulo o que mais me amola
É esses bonde que nem gaiola
Cheguei, abriro uma portinhola
Levei um tranco e quebrei a viola
Inda puis dinhêro na caixa da esmola!*

*Chegô um véio se facerando
Levô um tranco e foi cambeteando
Beijô uma véia e saiu bufando
Sentô de um lado e agarrô assuando
Pra morde o vizinho tá catingando.*

*Entrou uma moça se arrequibrando
No meu colo ela foi sentando
Pra morde o bonde que estava andando
Sem a tarzinha está esperando
Eu falo claro, eu fiquei gostando!*

*Entrou um padre bem barrigudo
Levô um tranco dos bem graúdo
Deu um abraço num bigodudo
Um protestante dos carrancudo
Que deu cavaco c'ô batinado*

*Eu vou m'imbora pra minha terra
Esta porquêra inda vira em guerra
Esse povo inda sobe a serra*

*Pra morde a light que os dente ferra
Nos passagero que grita e berra!*

O humor era uma das principais características presentes não somente nas músicas de Cornélio Pires como em outras canções sertanejas do período. A canção *Bonde Camarão* é um retrato de uma São Paulo em crescimento, descrevendo, de forma crítica, ainda que em um tom bem-humorado, o cotidiano das pessoas que vivenciavam o processo de urbanização da cidade. Para Ferreira (2013, p. 99):

A presença do caipira no espaço urbano em “Bonde Camarão” era percebida pelo gênero musical, chamado “moda de viola”, pelo sotaque característico que a dupla apresentava ao cantar a música, além do diálogo que ambos estabeleceram antes de iniciá-la. A forma que era narrado, tinha certo tom de humor ao tratar de questões referentes à cidade, como o bonde, e também o modo como a cidade era vista, sendo um espaço de fartura, percebido quando o caipira diz para os cantores que certamente “se arregalô” em São Paulo.

O estabelecimento de Cornélio Pires no meio artístico, bem como a consolidação da música sertaneja estão relacionados a, entre tantos outros, dois principais fatores: a introdução da gravação elétrica no país em 1928 e a apropriação da música popular pelo rádio, tendo a mesma como o centro da produção radiofônica. Tais fatores esbarram novamente na questão da música como mercadoria. Se a gravação em meio físico contribuiu para a transformação da música em produto, o rádio atuou como uma “vitrine” desses produtos, bem como segmentou sua programação para conquistar diferentes públicos, ampliando a diferença entre estilos musicais, e, por consequência, criando novos tipos de consumidores. (OLIVEIRA, 2009).

No que se refere ao uso popular das diferentes denominações estilísticas, a distinção entre a música caipira e a música sertaneja vai ocorrer a partir da década de 1940, se cristalizando na década de 1970, com a adoção cada vez mais frequente de ritmos paraguaios e mexicanos à sonoridade dita rural, sobretudo após o sucesso da dupla Milionário e José Rico.

No final dos anos 70 já estava consolidado [sic] dois campos na música rural: os louvadores da tradição de um lado, e os incorporadores da modernidade e dos sons estrangeiros de outro. Embora as acusações

entre os dois grupos fossem frequentes e as denominações “caipira” e “sertanejo” estivessem sendo gradualmente incorporadas para mapear os dois campos musicais, ambos os nomes ainda eram usados quase que indiscriminadamente. Os campos já estavam estruturados, mas não havia consenso na nomeação. (ALONSO, 2011, p. 241)



Figura 2 - Capa do LP vol. 4 da dupla Milionário e José Rico, de 1977. O rompimento com a música sertaneja de raiz não se dá somente musicalmente como também esteticamente, se distanciando da imagem estereotipada do caipira. Enquanto Milionário (à esquerda) apresentava um visual mais urbanizado, José Rico (à direita) possuía vestimentas e cortes de cabelo inspirados na estética *hippie*. Fonte: Portal Recanto Caipira. Disponível em: http://www.recantocaipira.com.br/duplas/milionario_jose_rico/milionario_jose_rico.html

Essa distinção entre a música rural de caráter mais tradicional e a música rural com maior influência da urbanização e de ritmos estrangeiros, embora ambas com finalidades comerciais, ocasionou numa nova segmentação, respectivamente, sertanejo raiz e sertanejo moderno. Apesar disso, a linha que divide os dois estilos é tênue, visto que o que um dia foi tido como “moderno” está sujeito à ação do tempo e pode não o ser mais.

Em relação às temáticas mais comuns do sertanejo de raiz, Oliveira (2009, p. 52) aponta que

[...] são aquelas referentes aos elementos relacionados à terra, incluindo-se aí a natureza (sobretudo os animais), a família (relações de parentesco) e a relação com o lar, com a casa. É o caso, por exemplo, de “Boi Amarelinho”, moda-de-viola gravada em 1937 por Alvarenga e Ranchinho. Engloba também canções que tematizam a religiosidade, com referências a elementos sobrenaturais – caso de “A Alma do Ferreirinha”, moda-de-

viola gravada por Zilo e Zalo – ou a festividades católicas típicas do interior do centro-sul brasileiro, como no caso da canção “Deus Menino”, com Moreno e Moreninho, com referências às folias de Reis. Também são consideradas de raiz canções que tematizam questões de ordem moral, como fidelidade, respeito ao próximo, ou ainda, que denunciam injustiças cotidianas. Neste último caso, um exemplo, muito conhecido [...], é a toada “A caneta e a enxada”, gravada por [...] Zico e Zeca, nos anos 60.

Segundo o autor, outro tema recorrente nas músicas sertanejas-raiz são as narrativas de viagem, tema totalmente ligado à condição de seu público, que vive em permanente trânsito dada a sua condição social. A canção “Chico Mineiro”, originalmente de 1947, é um exemplo desse tipo de narrativa.

*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 mais há de voltar*

*Apesar de eu ser patrão
Eu tinha no coração
O amigo Chico Mineiro
Caboclo bom decidido
Na viola era dolorido 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*

*Caboclo de nada temia
Mas porém, chegou um 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 nós passemos a noite
Numa festa do Divino*

*A festa tava 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 nós dois era unido*

*Quando vi seu documento
Me cortou meu coração
Vim saber que o Chico Mineiro
Era meu legítimo irmão*

Essa canção se tornou uma das mais populares da dupla Tonico e Tinoco, nomes artísticos dos irmãos João Salvador Pérez e José Pérez. De acordo com Oliveira (2009), Tonico e Tinoco era um dos maiores representantes dessa vertente mais tradicionalista na música sertaneja, com influências diretas da música caipira. Na ativa desde a década de 1940, quando foram descobertos pelo radialista Ariovaldo Pires, sobrinho de Cornélio Pires, conhecido como Capitão Furtado, a dupla de irmãos trazia em seus repertórios canções baseadas em toadas, cururus, xotes, canas-verdes, modas de violas, entre outros.



Figura 3 - Capa do LP *Azul cor de Anil* da dupla Tônico e Tinoco, de 1973. A dupla seguia por uma linha mais tradicional na música sertaneja, não só nas músicas, como também nas vestimentas, muito mais próximo da indumentária caipira do que outras duplas contemporâneas. Fonte: Portal recanto Caipira. Disponível em: http://www.recantocaipira.com.br/duplas/tonico_tinoco/tonico_e_tinoco.html

Oliveira (2009) aponta que entre as décadas de 40 e 60 houve uma tentativa de resgate pela música sertaneja a elementos tradicionais caipiras, atuando sob a estética da simplicidade e da pureza, remetendo a uma releitura romantizada da imagem de Jeca Tatu. Outro sucesso da dupla que exemplifica tal afirmação foi a regravação da música “Tristeza do Jeca”, de autoria de Angelino de Oliveira:

*Nestes verso tão singelo
Minha bela, meu amor
Pra você quero contar
O meu sofre e a minha dor
Eu sô que nem sabiá
Quando canta é só tristeza
Desde o gaio onde ele está*

*Nesta viola eu canto e gemo de verdade
Cada toada representa uma saudade*

*Eu nasci naquela serra
Num ranchinho beira chão
Tudo cheio de buraco
Donde a lua fai clarão
Quando chega a madrugada
Lá no mato a passarada
Principia um baruião*

*Nesta viola eu canto e gemo de verdade
Cada toada representa uma saudade*

Originalmente de 1918, a canção aponta relação direta com a imagem melancólica de Jeca Tatu, de Monteiro Lobato, demonstrada no título da mesma. Segundo Oliveira (2009), esse período ficou marcado pelo reaproveitamento de temáticas relacionadas ao universo caipira, muito utilizadas nas canções da década de 1920 e 1930.

Por outro lado, a dupla Pedro Bento e Zé da Estrada foram os pioneiros ao incorporarem ritmos mexicanos, sobretudo o *corrido* e o *ranchero*, em suas músicas, e até em sua identidade visual, incorporando a imagem do *mariachi*. De acordo com Oliveira (2009), a influência mexicana ia se tornar cada vez mais copiada por inúmeras duplas entre as décadas de 1950 e 1970, sendo elemento central da dupla Milionário e José Rico, uma das mais populares no período.



Figura 4 - Capa do disco *Canções Maravilhosas*, da dupla Pedro Bento e Zé da Estrada, de 1966. A influência mexicana das músicas também reflete nas indumentárias da dupla, vestidos de acordo com a moda *mariachi*. Fonte: Portal Recanto Caipira. Disponível em: http://www.recantocaipira.com.br/duplas/pedro_bento_ze_da_estrada/pedro_bento_ze_da_estrada.html

ÍNDIA

CASCATINHA E INHANA



Figura 5- Capa do disco *Índia* da dupla Cascatinha e Inhana, de 1967. Embora não caiba ao escopo deste trabalho, vale destacar o fato de a dupla ser formada por um casal de negros, algo incomum dentro da música sertaneja. As relações raciais dentro da música popular certamente merecem uma pesquisa aprofundada. Fonte: Portal recanto Caipira. Disponível em: http://www.recantocaipira.com.br/duplas/cascatinha_inhana/cascatinha_inhana.html

Paralelamente à mexicana, a influência da música paraguaia se deu a partir na década de 1950, se tornando cada vez mais comum até seu auge na década de 1970. De acordo com o autor, em 1952, a dupla Cascatinha e Inhana regravava a guarânia “Índia”, do mesmo ano, cuja versão original gravada por José Fortuna se tornou um dos maiores sucessos da história da música paraguaia:

*Índia seus cabelos nos ombros caídos
Negros como a noite que não tem luar
Seus lábios de rosa para mim sorrindo
E a doce meiguice deste seu olhar
Índia da pele morena
Tua boca pequena eu quero beijar
Índia sangue tupi
Tens o cheiro da flor
Vem que eu quero lhe dar
Todo meu grande amor
Quando eu for embora para bem distante
E chegar a hora de dizer-lhe adeus
Fica nos meus braços só mais um instante
Deixa os meus lábios se unirem aos teus
Índia levarei saudade
Da felicidade que você me deu
Índia a sua imagem
Sempre comigo vai*

*Dentro do meu coração
Flor do meu Paraguai*

O *rock and roll* também possuiu grande influência sobre a música sertaneja. Segundo Alonso (2011) algumas duplas sertanejas deram continuidade ao movimento da jovem guarda que perdia forças no final dos anos 1960. Com isso, temas românticos e urbanos foram se tornando cada vez mais predominantes nas músicas, abandonando a ideia das primeiras composições sertanejas, que se esforçavam em descrever o caipira ou a vida no campo. Um dos destaques da influência estadunidense na música sertaneja se encontra nas composições da dupla Léo Canhoto e Robertinho. *Meu carango*, uma canção da dupla no período, deixa isso bem evidente:

- Sai da frente sua lata velha,
- Se não, me passa por cima?
- Pois eu passo mesmo e lá vou eu
- O seu cretino, você amassou todo meu carro vai ter que pagar
- Pagar coisa nenhuma, eu pedi caminho e você não quis dar,
agora se lasque.

*Todos me chamam de maluco só porque,
vivo correndo,
quase sempre apavorado,
no meu carango corro a 200 por hora,
para esquecer que amo alguém sem ser amado,
a máquina compreende minha mágoa,
sempre que piso forte no acelerador,
voa baixinho para me ver sorridente,
ela compreende toda minha grande dor...*

- o seu miserável, você bateu em mim novamente...
- não quero nem saber ha ha ha haaaaaa [...]

Para Waldenir Caldas (1979, p. 9),

Pelo conteúdo da mensagem percebe-se que a canção se dirige principalmente ao público jovem. Há uma semelhança muito grande com os temas explorados por Roberto Carlos, no início da Jovem Guarda, onde automóvel e namorada eram pontos centrais de quase todas as melodias. [...] Ao mesmo tempo, convém destacar que a migração para a metrópole registra uma percentagem bem superior de elementos jovens que, quase sempre, após se adaptarem à cultura urbana, passam a reproduzir o comportamento do jovem da cidade [...] e a admirar canções

com temática “adequada” a este último, embora elas nada tenham em comum com o seu universo. Assim, a própria canção desempenha, objetivamente, a função de adaptar o migrante à cultura urbana.

Além do rock, outra grande influência para as músicas do período se encontram nos filmes de *western*. De acordo com Alonso (2011) estes filmes eram, apesar de ambientados nos EUA, gravados principalmente na Itália e exploravam a ideia romantizada da expansão dos colonizadores americanos em direção ao oeste dos Estados Unidos. A popularidade desses filmes no Brasil (que ficaram conhecidos como filmes de *faroeste* ou de *bangue-bangue*) alimentava o imaginário popular e apresentava a imagem do *cowboy*, representação americana do herói solitário e destemido, que não mede esforços em caçar bandidos usando o seu revólver.



Figura 6 - Capa do LP *Rock Bravo Chegou pra Matar*, da dupla Léo Canhoto e Robertinho, de 1970. A imagem do álbum apresenta a dupla, com vestimentas de *cowboys*, atrás de uma proteção, cada um portando uma pistola. Essa estética da violência influenciada pelos filmes de *faroeste* também ilustram a letra de suas canções. Fonte: Portal Recanto Caipira. Disponível em: http://www.recantocaipira.com.br/duplas/leo_canhoto_robertinho/leo_canhoto_robertinho.html

Jack o Matador, de 1969, também da dupla Léo Canhoto e Robertinho ilustra bem tal influência:

[...]

*Em uma cidade lá longe bem distante
Aonde a bala fazia a lei
Morava um bandido bastante afamado já tinha matado 43
Seu nome era Jack, esperto e violento
Era o conhecido como o matador
Brigava e batia no meio da rua
O povo já corria ele era um terror
[...]*

*Porém certo dia naquele povoado chegou mais um homem também
valentão
Seu nome era Kid, veloz como um gato
Matava pra ver o defunto no chão
Mandou um recado urgente pro Jack
Estou lhe esperando lá dentro do salão, eu quero acertar uma conta
antiga
Eu vim de tão longe por essa razão
No bar da esquina o Jack foi entrando já foi avistando o Kid no balcão
[...]*

*Dois tiros se ouviram por entre a fumaça, dois corpos caídos no chão
estirados
Chegou o xerife tremendo de medo ao ver que os dois homens tinham
se matado
Puxado a carroça, na mesma tardinha foi pro cemitério os dois num
caixão
A banda tocava de tanta alegria no fim da encrenca dos dois valentões*

É notável tanto nesta quanto na canção *Meu carango*, a presença da estética da violência, característica recorrente das músicas lançadas na época. Isso pode ser explicado se enquadrarmos tais composições nos chamados “anos de chumbo”, período de maior repressão na ditadura militar brasileira. Segundo Alonso (2011, p.101):

É importante que se diga que a estética da violência não era específica da música sertaneja ou caipira. Havia na época, e em diversos setores culturais, políticos e artísticos, a glamourização e louvação da violência. Nesse sentido, longe de ser uma exceção, a estética de Leo Canhoto & Robertinho fazia parte de algo mais amplo: tratava-se de um *ethos*, uma forma de viver o mundo através da violência. A sociedade brasileira vivia a violência como prática cotidiana e diversos setores da população louvavam-na, dentre eles os sertanejos. De fato, se olharmos para além da música sertaneja, veremos que a apologia da violência era uma estética visto [*sic*] como legítima em diversos setores da arte nacional, inclusive na MPB. A música de protesto, por exemplo, articulou-se legitimando a violência de classe e/ou nacional-popular contra os inimigos burgueses e/ou potências estrangeiras. Não obstante suas diferenças

políticas, tanto Vandr  quando Leo Canhoto & Robertinho têm em comum a apologia de um *ethos* violento como chave para resolver as agruras da sociedade. ”

Existe, além de tudo, o questionamento se de fato tais duplas poderiam de fato ser consideradas como música sertaneja ou apenas se aproveitaram de tal rótulo com o objetivo de conseguir conquistar alguma fatia específica do mercado. Em referência ao sertanejo de sonoridade mais *pop*, Vilela (2013, p. 113) argumenta que

[...] essa música se aproxima mais da música romântica, pois não guarda nenhum dos elementos da música que a precedeu, quais sejam, a tipicidade dos instrumentos, a utiliza o do romance como base poemática, o uso constante das duas vozes em intervalos de terças ou sextas e a presença de ritmos que brotaram ou foram acolhidos no seio da cultura caipira.

Vieira e Paixão (2016) apontam que o crescimento da indústria fonográfica em meados do século XX levou a um controle sobre a produ o musical. Foi neste período também que o lucro da venda de discos tornou-se maior do que com as apresenta es musicais. Segundo os autores, tudo isso levou, entre outras coisas,   impossibilidade da liberdade musical em detrimento às demandas do mercado. A música caipira também foi afetada por essas demandas do mercado.

A década de 1980 foi marcada pela consolida o do sertanejo como produto da indústria cultural. A dupla Chitãozinho e Xororó inauguram esse período marcado pelas grandes vendas e pelos grandes espetáculos. A música *Fio de Cabelo*, sucesso gravado pela dupla em 1982 e cujo disco atingiu um milhão de cópias vendidas no Brasil, pode ser considerado um marco na populariza o do sertanejo no país, ultrapassando os limites do regional e se tornando um sucesso nacional. A saudade, tema recorrente nas letras de sertanejo “de raiz” voltam à tona nas letras das novas duplas sertanejas a partir de então, mas ao contrário do primeiro, em que se cantava a saudade de uma vida no campo idealizada, dessa vez se cantava a saudade da pessoa amada, fazendo com que o estilo recebesse a denomina o de “sertanejo romântico” ou ainda, de forma mais pejorativa de “dor-de-cotovelo”:

*Quando a gente ama
Qualquer coisa serve para lembrar*

*Um vestido velho da mulher amada
Tem muito valor
Aquele restinho do perfume dela que ficou no frasco
Sobre a penteadeira
Mostrando que o quarto
Já foi o cenário de um grande amor*

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

A música sertaneja, que já poderia ser considerada uma mercadoria, passa a ser um negócio lucrativo. A apropriação da indústria cultural sobre o gênero fez com que, a cada ano, dezenas de novos artistas sertanejos fossem lançados, com músicas e temáticas cada vez mais semelhantes, no intuito de gerar lucro para as gravadoras e agentes relacionados. Na virada da década de 1980 para a década de 1990, outros estilos musicais regionais e populares, o axé e o pagode, também passaram o mesmo processo (ALONSO, 2011).



Figura 7 - Capa do disco *Meninos do Brasil*, da dupla Chitãozinho e Xororó, de 1989. É notável, tanto nas

músicas, quanto na forma de se vestir, a influência do *country* norte-americano. Fonte: Portal Recanto Caipira. Disponível em:
http://www.recantocaipira.com.br/duplas/chitaozinho_xororo/chitaozinho_xororo.html

Alguns autores (CALDAS, 1979; MARTINS, 1975) defendem, portanto, a gravação como o ponto que distingue a música caipira da música sertaneja, visto que a primeira servia para propósitos distintos da segunda. Enquanto a última, superproduzida e até certo ponto previsível, atende às necessidades da indústria cultural como um produto pronto para o consumo, a primeira, por sua vez, serve às necessidades mais locais, sendo apenas um dos elementos que compõem um todo ritualístico, que só faz pleno sentido em seu espaço natural, junto com as relações de trabalho rurais, à religiosidade e os costumes locais. Mariano (2001, p. 114) afirma que “O público alvo da música sertaneja é o migrante que saiu do meio rural e foi para a zona urbana, de baixa renda, que vai ao circo assistir aos shows, impossibilitado financeiramente que é, de comprar discos. “ e ainda acrescenta:

A música caipira, por ela mesmo, não tem significado fora do contexto social e, extensa, torna-se monótona, sendo apenas som. A indústria fonográfica transformou a música caipira, diminuindo sua capacidade expressiva, sendo apenas uma amostra. Porém, as temáticas se distanciam sem que ambas se destruam ou se substituam. (MARIANO, 2001, p.129)

Segundo Rodrigo Araújo, uma característica que é intrínseca à música caipira é a sua artesanidade, dos instrumentos às composições. Acrescento ainda que a música sertaneja, em sua industrialização, se encontra em oposição à música caipira, ao menos no que se refere ao processo de produção.

Em resumo, na perspectiva de Caldas (1979), bem como na adotada neste trabalho, a música sertaneja é aquela música, outrora considerada caipira que se submeteu aos processos de gravação, e por extensão, à lógica da indústria cultural. O período mais marcante desse processo dentro da já então consolidada música sertaneja se deu em meados dos anos 90, conforme aponta Alonso (2011, p. 362):

O que aconteceu nos anos 90 foi a catalisação aceleradíssima da intervenção da *indústria cultural* nas carreiras dos artistas. Ao mesmo tempo que aconteceu a intervenção radical da *indústria cultural* no gênero, houve a transformação da música sertaneja em produto nacional, alargando seu potencial e favorecendo uma determinada

institucionalização da música sertaneja associada ao mercado.

A princípio um estilo fruto de uma relação dialética entre a população migrante que vive nas regiões periféricas das cidades e o resultado de um produto criado para satisfazer tal população, o sertanejo passou a ser um produto lucrativo, capaz de agradar a todas as classes sociais em qualquer região do país, resultado condizente com o que Santos (1994) apontou como a unicidade das técnicas. *Paz na Cama*, sucesso da dupla Leandro e Leonardo de 1991, composta por Edson Mello, mostrou que o sertanejo poderia romper com as fronteiras nacionais, chegando a fazer sucesso em outros países da América Latina, inclusive na voz de outros artistas. Para Alonso (2011, p. 332):

[...] a composição de Edson Mello conseguiu concretizar algo raro na música brasileira: apropriar-se de um gênero “importado”, reconstruí-lo e jogá-lo de novo para os países de onde foi trazido, conquistando sucesso e legitimidade local. Antes da música sertaneja, a Bossa Nova também havia conseguido tal façanha, ao importar o jazz e fazer uma releitura que agradou até os ouvidos americanos.



Figura 8- Capa do LP de Leandro e Leonardo homônimo, de 1991. Fonte: Portal Recanto Caipira. Disponível em: http://www.recantocaipira.com.br/duplas/leandro_leonardo/leandro_leonardo.html

De acordo com Alonso (2011), em 2005, com o surgimento do sertanejo universitário, a institucionalização da música sertaneja se acelerou ainda mais, fazendo com que as duplas da década de 1990 passassem a ser vistas com datadas e tradicionais

pelos novos ouvintes. Para Oliveira (2009), a partir da década de 1990, elementos outrora centrais na música sertaneja, como a viola caipira, vai se tornando secundária, ao ponto de sequer aparecer em algumas canções, fazendo com que a música sertaneja se aproxime cada vez mais à música *pop*.

Se apropriando dos conceitos de circuito superior e inferior da economia urbana propostos por Milton Santos, é seguro afirmar, ao menos no que tange às diferentes formas de consumo, que a primeira etapa da música sertaneja esteja totalmente relacionada ao circuito inferior, enquanto o sertanejo (super) produzido a partir dos anos 90 satisfaz aos desejos de consumo tanto do circuito inferior quanto superior.

Milton Santos (1994, p. 57), afirma que “antes, a organização da vida era local, próxima ao homem; hoje essa organização é cada vez mais longínqua e distante”. É inegável que o estabelecimento da indústria fonográfica levou a um distanciamento entre a música tocada e o ouvinte, seja no sentido físico quanto em um sentido mais subjetivo. Elton Ferreira, afirmou que a música sertaneja já se encontra diluída, ao menos dentro da indústria cultural, o que existe hoje é apenas o rótulo de sertanejo, sendo que a música que é atualmente considerada sertaneja pouco ou nada tem a ver com a música que recebia o mesmo título a pelo menos dez anos antes.

Apesar disso, um elemento que se encontra ausente (ou raro) na música caipira e menos ainda na dita música sertaneja, é o cotidiano do trabalho do camponês. De acordo com Brandão (1983), “os personagens que o lavrador canta são quase sempre não-lavradores. São outros homens do campo, mais errantes, mais aventureiros.” Brandão ainda aponta que dentre os agentes dos assuntos dos versos das músicas, se encontram santos, bichos do pasto ou da mata, tipos humanos de identidade aventureira e casais de namorados, entre outros.

De acordo com Vieira e Paixão (2016), no século XIX a música era apreciada de forma coletiva, cujas identidades eram construídas através de elementos externos, ao contrário dos tempos atuais, em que ouvimos canções em dispositivos portáteis, acentuando as individualidades. Creuz (2016) chega a afirmar que o período atual pode ser considerado o do “capitalismo fonográfico”, onde prevalece o individualismo exacerbado, a individualização da percepção do meio geográfico e a alienação autocentrada em busca de satisfação imediata. Contudo, se é possível afirmar que no

século XX a sociedade vivenciou o crescimento da indústria cultural, no século XXI podemos testemunhar a revelação das contradições do capital, demonstrado, sobretudo através do que Milton Santos (1994) denominou zonas de resistência, onde o tempo permanece lento em relação à cidade, as infraestruturas permanecem incompletas e as heranças do passado se mostram mais notáveis.

5. MÚSICA CAIPIRA, MÚSICA SERTANEJA E SALA DE AULA

Diante da complexidade de temas apresentados pela geografia, sua aproximação com a realidade do aluno e a busca por novas ferramentas que possam facilitar o processo de ensino-aprendizagem, o uso da música em sala de aula se mostra de grande poder. A música, unindo a razão à emoção, é capaz de despertar a sensibilidade do aluno e fazer com que o mesmo amplie as formas de perceber o mundo ao seu redor. Para Oliveira e Holgado. (2016, p. 74),

Aliar essa facilidade de assimilação encontrada nos mais diversos gêneros musicais às propostas metodológicas e curriculares da Geografia pode gerar bons resultados. Dificilmente se encontrará algo mais atrativo, entre crianças e jovens, do que o compartilhar suas preferências, sua reprovação ou aprovação às obras musicais, com seus colegas e professores. Quando a proposta de utilização da música é apresentada aos alunos, a tendência que se observa é a de serem tomados pela curiosidade e ansiedade. A receptividade é quase sempre satisfatória.

Sendo a música sertaneja muito popular nos dias atuais, se torna mais fácil usá-la como ferramenta para estabelecer um vínculo com o aluno e sua realidade. Sendo assim,

[...] A música surge como um elemento que pode favorecer o trabalho didático do Professor de Geografia e, se bem utilizada, fornece possibilidades para as atividades desenvolvidas com os alunos. A música tem o poder de nos transportar para lugares que somente os caminhos da nossa mente conhecem. Além disso, a música é um elemento que se faz muito presente no cotidiano dos alunos. (OLIVEIRA e HOLGADO, 2016, p. 86)

Acompanhando o Currículo do Estado de São Paulo (ESTADO DE SÃO PAULO, 2011), a segunda série do ensino médio seria a mais adequada para a aplicação do plano de aula, visto que o segundo bimestre trabalha com o espaço agrário e o terceiro bimestre com aspectos da formação cultural brasileira. Dessa forma, este trabalho poderia ser aplicado sem dificuldades dentro das demandas curriculares.

Seja no EJA ou no ensino regular, é sempre interessante partir da música sertaneja para assim delimitar as concepções de música sertaneja e música caipira na visão acadêmica e, à medida em que o assunto vai sendo abordado, apresentar a música

caipira aos alunos. A partir da dialética entre os dois gêneros será possível compreender os demais aspectos geográficos aos quais ambos os gêneros estão vinculados.

O uso da música foi voltado para o ensino sobretudo da cultura caipira, sua territorialização e trajetória ao longo dos distintos tempos. Essa perspectiva permite que o assunto perpassa por diversos temas que englobam a geografia, como a questão agrária, as migrações internas, a formação do território brasileiro, a urbanização, a industrialização, a globalização e a indústria cultural, entre outros.

5.1. Desenvolvimento

Para a aplicação do plano de aula foi escolhida uma turma de alunos de um cursinho pré-vestibular comunitário, na zona urbana do município de Piedade. Apesar disso, com as devidas adaptações ele pode ser trabalhado com os alunos de ensino médio e do EJA.

Um dos maiores desafios na docência da geografia é o de trabalhar com conceitos que exigem maior capacidade de abstração por parte do aluno. A “educação bancária”, aquela educação em que o professor, detentor absoluto do conhecimento, “deposita” o conteúdo na cabeça dos alunos que respondem passivamente, tão criticada por Paulo Freire em seu livro *Pedagogia do Oprimido*, não é capaz de fazer com que o aluno tenha plena consciência de tais conceitos e de como aquilo afeta a sua realidade de mundo. A partir da proposta Freireana, contudo, é possível partir da realidade imediata do educando para, a partir daí, se desdobrar em conceitos mais complexos. Para Freire (1987, p. 41):

O que antes já existia como objetividade, mas não era percebido em suas implicações mais profundas e, às vezes, nem sequer era percebido, se “destaca” e assume o caráter de problema, portanto, de desafio. A partir deste momento, o “percebido destacado” já é objeto da “admiração” dos homens, e, como tal, de sua ação e de seu conhecimento.

A música, conforme já mencionado anteriormente, é geralmente vista como mero entretenimento e dificilmente é pensada como uma possível forma de aprendizado, o que pude comprovar com a surpresa dos próprios alunos com o qual trabalhei o assunto. A música, neste caso, assumiu a posição de “percebido destacado” e as problematizações

puderam ser estimuladas a partir da mesma.

A atividade foi desenvolvida ao longo de duas aulas e foi apresentada de forma a revisar os conteúdos de geografia humana para o Exame Nacional do Ensino Médio (ENEM). O uso da música caipira e sertaneja como tema central facilitou o percurso por diversos assuntos pertinentes à geografia, como a urbanização, a globalização, a industrialização, a cultura de massa, as relações de trabalho, os processos migratórios, a formação e a divisão territorial do Brasil e a sociedade de consumo. Os materiais utilizados foram o projetor e o aparelho de som.

A aula foi expositiva, com o uso de slides para a apresentação das letras das músicas utilizadas e dos conceitos relacionados aos temas trabalhados. As músicas utilizadas, seus respectivos autores e intérpretes foram os seguintes, na ordem em que foram executadas:

- *Cio da Terra* – Chico Buarque e Milton Nascimento, nas vozes de Pena Branca e Xavantinho

- *Fio de Cabelo* – Darci Rossi, nas vozes de Chitãozinho e Xororó

- *Bonde Camarão* – Cornélio Pires, nas vozes de Caçula e Mariano

- *Luar do Sertão* – Catulo da Paixão Cearense e João Pernambucano, na voz de Eduardo das Neves

- *Tristeza do Jeca* – Composta por Angelino de Oliveira, nas vozes de Tonico e Tinoco

- *Jack o Matador* – Composta e cantada por Léo Canhoto e Robertinho

- *Meu Carango* – Composta por Léo Canhoto e cantado por Léo Canhoto e Robertinho

- *Estrada da Vida* – Composta por José Rico e cantada por Milionário e José Rico

- *Índia* – Composta por Manuel Ortiz Guerrero, Jose Fortuna e José Asunción Flor, nas vozes de Cascatinha e Inhana

- *Paz na Cama* – Composta por Edson Mello e Rhael, nas vozes de Leandro e Leonardo

Como início de discussão, foram executadas as duas primeiras músicas e pedido aos alunos classificarem qual das duas canções poderiam ser consideradas caipiras (ou ainda as duas, ou mesmo nenhuma). Em seguida, foi explicado aos alunos o conceito do

caipira, sua identidade e seu contexto histórico e geográfico. Em paralelo, foi explicado a formação do território brasileiro e seu processo de regionalização. A urbanização, sobretudo a de São Paulo, foi um tópico destacado, apontando também o processo de industrialização e da migração em massa. Na sequência, foram apresentadas aos alunos as representações do caipira na cidade, usando as distintas visões sobre o caipira, em particular as representações propostas por Monteiro Lobato (Jeca Tatu) e Cornélio Pires. Sobre este último, a canção *Bonde Camarão*, de sua autoria, foi utilizada para se aprofundar sobre a questão da urbanização. Após uma explicação sobre o surgimento da indústria cultural e as discussões que a caracteriza, foi traçada uma linha do tempo da década de 1950 até a década de 2000, apresentando também as evidências do estabelecimento da globalização. Para falar sobre as formas de resistência da música caipira, foram utilizados dois vídeos, sendo um deles com uma demonstração da catira, performada pelos alunos da Escola São Matheus (disponível no *link*: <https://www.youtube.com/watch?v=2DUD5io9ayM>) e o outro um vídeo didático com uma demonstração de um cururu, do canal do *Youtube Passaporte Caipira* (disponível no *link*: https://www.youtube.com/channel/UC4UGyh_tzQZbry-aFCmZidg/videos), apresentado pelo professor de música Fabiano Baviera e seu aluno Gerson Ramos. Ambos os vídeos foram escolhidos na tentativa de apresentar aos alunos representações de alguns elementos da música considerada caipira.

Ao término de cada música, foi aberto um tempo para a discussão sobre a mesma, quando os alunos buscaram estabelecer relações da canção apresentada com a geografia, tanto nas letras, quanto na sonoridade e instrumentação.

Juntamente com os slides, várias imagens das diferentes representações do caipira foram incluídas para acrescentar profundidade à discussão, incluindo algumas obras do pintor natural de Itu Almeida Júnior (1850 – 1899), famoso por retratar em seus quadros elementos do cotidiano e da cultura caipira.

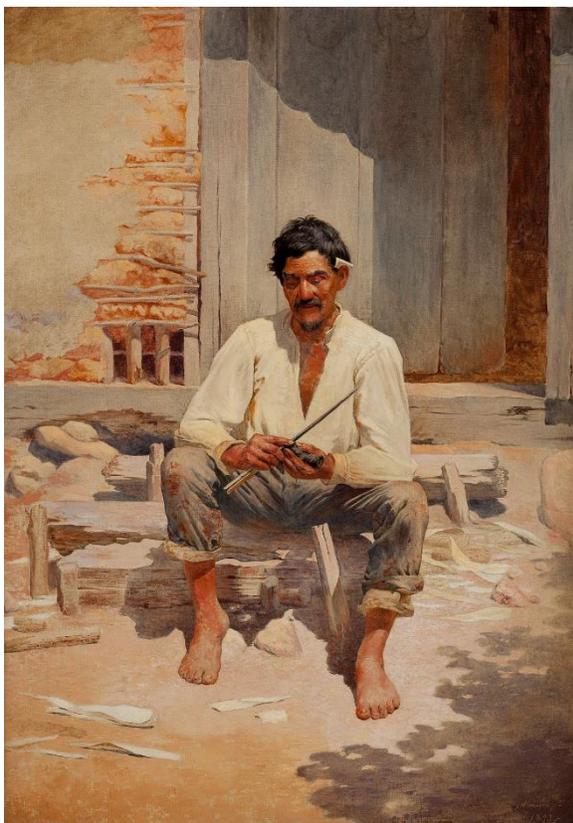


Figura 9 - Caipira Picando Fumo. Autor: Almeida Junior, 1893. Fonte: Pinacoteca do estado de São Paulo. Disponível em: <https://www.google.com/culturalinstitute/beta/asset/JgHFDwfkrecoIA#details>

Na sala do cursinho em que trabalhei o tema, cuja idade dos alunos varia entre os 17 e os 30 anos, iniciei a aula perguntando aos alunos se a geografia poderia ser estudada através da música. Muitos alunos se mostraram inseguros quanto às próprias respostas, embora alguns tenham arriscado em falar que é possível falar em geografia através das letras de algumas músicas. Continuei a instigar reflexões, perguntando se além da letra, era possível entender a geografia através do ritmo, dos instrumentos. Um aluno falou que era possível, dado que existem músicas típicas que estão ligadas a determinadas regiões. A partir daí, perguntei a eles se o espaço poderia ser determinante na criação ou propagação de determinada música ou ainda o contrário, se a música poderia ser determinante na construção do espaço. Após respostas positivas, perguntei se a música caipira e a música sertaneja estão associadas a um espaço específico. Os alunos responderam que ambas estão relacionadas ao interior do país, sendo São Paulo e Goiás os estados mais lembrados por eles.

Um fator que merece consideração é o fato de os alunos terem uma concepção diferente em relação à academia do que possa ser a música caipira e a música sertaneja. Iniciei a apresentação dos slides com as letras das músicas *Fio de Cabelo*⁸ e *Cio da Terra*⁹. Após a execução de ambas, perguntei aos alunos qual das duas canções apresentadas era do gênero sertanejo e qual era do gênero caipira (ou ainda, se as duas eram músicas caipiras ou se as duas eram músicas sertanejas). A resposta, unânime, é de que a canção da dupla Chitãozinho e Xororó era uma música sertaneja ao passo em que a canção da dupla Pena Branca e Xavantinho foi considerada uma música caipira. Quando eu perguntei o porquê de eles acharem isso, uma aluna respondeu: “é porque uma é sobre o amor e a outra é sobre o trabalho no campo”.

Se levarmos em consideração a concepção de Waldenir Caldas, na realidade as duas são canções sertanejas. Deixei isso claro aos alunos e ainda expliquei que a música *Cio da Terra* poderia ser tida como uma música que descreve o trabalho caipira, o trabalho do camponês, mas isso não faz com que a mesma seja considerada uma música caipira por isso. Pelo contrário, o modo de vida caipira pode ser descrito em gêneros musicais não necessariamente rurais, como é o caso, por exemplo da canção *Luar do sertão*¹⁰, também apresentada aos alunos. A versão utilizada, interpretada por Eduardo das Neves, em 1914, não se trata de uma música caipira e sim de uma toada – e aqui cabe mencionar que não se trata da toada de viola, estilo pertencente ao arcabouço dos ritmos caipiras e sim da toada de caráter urbano, cujo acompanhamento se dá com o violão em primeiro plano –, que segundo Oliveira (2009, p. 218) remete às modinhas e cantigas, em uma época onde ainda não se distinguia nas representações o rural do urbano.

Algumas músicas sertanejas mais populares foram reconhecidas pelos alunos enquanto outras causava estranhamento e surpresa. A canção *Jack, o Matador*¹¹, cuja letra nenhum dos alunos conhecia, gerou risos involuntários, devido à teatralidade hoje considerada incomum e exagerada. A canção *Bonde Camarão*¹², por outro lado, causou

⁸ A letra de *Fio de Cabelo* encontra-se no capítulo 4.

⁹ A letra de *Cio da Terra* encontra-se na Introdução deste trabalho.

¹⁰ A letra de *Luar do Sertão* se encontra disponível no capítulo 3.1.

¹¹ A letra de *Jack, o Matador* encontra-se no capítulo 4.

¹² A letra de *Bonde Camarão* se encontra no capítulo 4.

estranheza quanto à linguagem utilizada. Cornélio Pires fazia uso do dialeto caipira em suas composições, e isso somado ao uso de expressões da época e às mudanças naturais no idioma ao longo do tempo bem como a tecnologia de gravação ainda incipiente no período fez com que os alunos, em um primeiro momento, não entendessem completamente a letra, mesmo com acompanhamento da mesma em *slides*. Foi necessário se dedicar um tempo maior para analisar a letra com maior profundidade para que houvesse pleno entendimento, e a partir daí, traçar um paralelo com a urbanização paulistana no período.

*Estrada da vida*¹³ e *Índia*¹⁴ eram duas canções que mereciam maior atenção à instrumentação e estrutura do que às letras. Os alunos conseguiram notar o quanto ambas, particularmente a primeira, se distanciavam de outras músicas apresentadas até então.

Ao falar do sertanejo na década de 1980, apontei antes vários conceitos apresentados por Milton Santos, tais como o meio técnico-científico informacional, a unicidade das técnicas e a teoria dos circuitos, e tracei um paralelo com a música produzida a partir daquele período. Como os alunos já conheciam os conceitos de Milton Santos de aulas anteriores, este tópico ficou a caráter de revisão dos mesmos.

Ao término dos slides, apresentei aos alunos os dois vídeos selecionados para falar de música caipira. O primeiro vídeo foi mais discutido, pois levantou a questão de como são realizadas as festas voltadas à cultura caipira nas escolas, sobretudo nas festas juninas. O que é mais comum é a estereotipação ao invés da representação, mesmo em escolas rurais, desperdiçando uma oportunidade de se trabalhar a cultura caipira com mais profundidade e podendo perpetuar concepções exageradas e negativas sobre o caipira.

Perguntei se estava clara a distinção entre os dois estilos e se alguém conhecia

¹³ *Nesta longa estrada da vida/ Vou correndo e não posso parar/ Na esperança de ser campeão/ Alcançando o primeiro lugar/ Na esperança de ser campeão/ Alcançando o primeiro lugar/ Mas o tempo cercou minha estrada/ E o cansaço me dominou/ Minhas vistas se escureceram/ E o final da corrida chegou/ Este é o exemplo da vida/ Para quem não quer compreender/ Nós devemos ser o que somos/ Ter aquilo que bem merecer/ Nós devemos ser o que somos/ Ter aquilo que bem merecer/ Mas o tempo cercou minha estrada/ E o cansaço me dominou/ Minhas vistas se escureceram/ E o final desta vida chegou.*

¹⁴ A letra da música *Índia* se encontra no capítulo 4.

alguma canção ou artista que tocasse música caipira. De vinte alunos presentes, poucos alegaram conhecer. Perguntei, a partir daí, o porquê de, mesmo sendo um estilo musical típico do interior de São Paulo, poucos conhecerem de fato a música caipira. Os alunos chegaram à conclusão de que a música caipira não é interessante para o mercado fonográfico porque não vende. Assim sendo, investe-se muito mais na música sertaneja, que trata de assuntos mais genéricos e vende mais.

5.2. Resultados da atividade

Dado os diferentes contextos regionais, a aplicação do plano de aula pode resultar em diferentes percepções se aplicado no meio rural ao invés do urbano.

Ao decorrer da aula, alguns assuntos puderam ser abordados, embora não com a devida profundidade, tanto por falta de disponibilidade de tempo quanto por falta de aporte teórico. O plano de aula, portanto, abre margens para projetos interdisciplinares com demais matérias do currículo. A história, por exemplo, pode ser usada para se aprofundar nos conceitos das heranças dos povos indígenas, da ocupação do interior brasileiro e do surgimento da metrópole paulista, a arte por sua vez pode se aprofundar sobre a discussão da reprodutibilidade técnica bem como no estudo de representação do caipira em outros suportes, como nos quadros de Almeida Junior ou nos filmes de Mazaropi, e a literatura pode contribuir na explicação das diferentes representações do caipira no urbano. As temáticas são amplas, assim como as possibilidades.

Infelizmente, devido ao tempo reduzido, o plano de aula teve que ser simplificado para poder ser concluído. Um modelo de aula ideal para ser trabalhado em sua totalidade demandaria cerca de seis aulas, sendo as duas primeiras aulas somente para apresentação expositiva. Em outras duas aulas, seria possível convidar alguém diretamente relacionado à cultura caipira local, tal como um músico, um produtor ou um especialista, para uma palestra ou roda de conversa com os alunos. Para as duas aulas finais, os próprios alunos poderiam pesquisar e relatar as suas experiências com a música caipira através de apresentações, musicais ou não.

Em relação ao EJA, pode haver uma maior facilidade para se trabalhar o assunto que nas demais faixas etárias. Segundo dados do IBOPE (2013), o público que mais ouve

música sertaneja encontra-se na faixa de idade de 25 a 34 anos, além de a maioria dos ouvintes possuírem o ensino fundamental incompleto, configurando um perfil potencial a ser encontrado nas salas do EJA.

A aplicação do trabalho se mostrou bem-sucedida, a despeito do curto tempo para a sua execução. Os alunos se mostraram bem atentos e aptos à discussão, e mesmo aqueles que confessaram não gostar das músicas dos gêneros apresentados, admitiram nunca ter pensado a música da forma como ela foi tratada em sala.

Através das explicações e das reflexões, a questão da globalização também foi compreendida, bem como outros conceitos complexos, como a materialização das técnicas, o meio técnico-científico informacional e, sobretudo, a visão dialética sobre o sistema econômico e sua influência sobre a cultura.

A utilização de ferramentas alternativas para o ensino da geografia é de grande eficiência e se aplicado com o devido planejamento pode render ótimos resultados. Além da música, outras mídias como o cinema, a literatura, as histórias em quadrinhos e a internet são ferramentas que podem aperfeiçoar o processo de ensino-aprendizagem e aproximar o aluno dos temas a serem trabalhados.

Dentro do contexto da linguagem musical, o uso de videoclipes também pode ser levado em consideração, visto que a apresentação do vídeo em acompanhamento à música pode enriquecer a percepção sobre a música e sobre os temas observados ou mesmo levar a novas interpretações.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não há como compreender a inserção da música caipira na atualidade sem compreender as contradições do meio técnico-científico informacional. Se, por um lado, ele é o responsável pela homogeneização das técnicas – o que, por consequência, levou ao estabelecimento da indústria cultural e da música sertaneja – por outro, a evolução das técnicas de gravação contribui para a perpetuação e a propagação de elementos culturais. Dentro do contexto de “aldeia global”, ter acesso a tais elementos permite o reconhecimento da própria herança, bem como uma ampliação da carga cultural. Mas ainda no campo das contradições, o acesso à informação não é o bastante, pois a música caipira – e a cultura caipira como um todo, por extensão, não é de interesse da grande indústria cultural e seu consumo, portanto, não é estimulado.

Dessa forma, para que haja valorização, reconhecimento, identificação ou simplesmente empatia pela cultura caipira pela própria população, muitas vezes é necessário recorrer à mediação, seja na forma da educação, tanto dentro como fora da sala de aula, seja através de políticas públicas, seja através da pesquisa.

A música sertaneja, ainda que com seus contornos solidamente definidos pela indústria cultural, permite ser usada como ferramenta para a compreensão do desenvolvimento das técnicas e do espaço, partindo da própria realidade do aluno e permitindo uma conceituação mais ampla, ressignificando assim o seu próprio entendimento da realidade.

O estudo da música através da geografia permite que surjam novas percepções acerca do tempo e do espaço, levando o interessado a ouvir a paisagem de forma ativa, dando à mesma novos significados.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Wesley C. de. **Benjamin e Adorno: Um Debate Sobre a Arte no Século XX.** Cadernos Walter Benjamin. Recife, v. 11, p. 118-133, 2013. Disponível em: <http://www.gewebe.com.br/pdf/cad11/wesley.pdf>. Acessado em 27/11/2017.

ALONSO, Gustavo. **Cowboys do Asfalto: Música Sertaneja e Modernização Brasileira.** 528 f. Tese (Doutorado em História). Universidade Federal Fluminense. 2011.

ALVES, Cristiano N. **Os circuitos e as Cenas da Música na Cidade do Recife: O Lugar e a Errância Sonora.** 494 f. Tese (Doutorado em Geografia). Universidade Estadual de Campinas. 2014.

BECKER, Howard S. **Mundos Artísticos e Tipos Sociais.** IN: VELHO, Gilberto (org.). Arte e sociedade: Ensaio da Sociologia da Arte. 1ª Edição. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **Os Caipiras de São Paulo.** 1ª Edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

CALDAS, Waldenyr. **Acorde na Aurora: Música Sertaneja e Indústria Cultural.** 2ª edição. São Paulo: Ed. Nacional, 1979.

CANDIDO, Antonio. **Os Parceiros do Rio Bonito: Estudo Sobre o Caipira Paulista e a Transformação dos Seus Meios de Vida.** 11ª Edição. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2010.

COUTINHO, Mariana. **Saiba mais sobre *streaming*, a tecnologia que se popularizou na web 2.0.** Techtudo.com.br, 2013. Disponível em: <http://www.techtudo.com.br/artigos/noticia/2013/05/conheca-o-streaming-tecnologia-que-se-popularizou-na-web.html>. Acessado em 25/11/2017.

CREUZ, Villy. Meio Técnico e Música: Contradições e Especificidades Locais. In: DOZENA, Alessandro (org.). **Geografia e Música: Diálogos.** 1ª Edição. Rio Grande do Norte: EDUFRN, 2016.

CROZAT, Dominique. Jogos e Ambiguidades da Construção Musical das Identidades

Espaciais. In: DOZENA, Alessandro (org.). **Geografia e Música: Diálogos**. 1ª Edição. Rio Grande do Norte: EDUFRN, 2016.

ESTADO DE SÃO PAULO. **Currículo do Estado de São Paulo: Ciências Humanas e suas Tecnologias**. 1ª Edição, 2011.

FERREIRA, Elton B. **Sonoridades Caipiras na Cidade: a Produção de Cornélio Pires (1929-1930)**. 187 f. Dissertação (Mestrado em História). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. 2013.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. 17ª edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

GRIMM, Flavia C. A. **Trajetória Epistemológica de Milton Santos: Uma Leitura a Partir da Centralidade da Técnica, dos Diálogos com a Economia Política e da Cidadania Como Práxis**. 307 f. Tese (Doutorado em Geografia Humana). Universidade de São Paulo. 2011.

IBOPE. **Tribos Musicais**. 2013. Disponível em: http://www.ibope.com.br/pt-br/noticias/Documents/tribos_musicais.pdf. Acessado em 20/11/2017.

KONG, Lily. **Popular Music in Geographical Analyses**. National University of Singapore. Progress in Human Geography, Vol. 19, pp. 183-98. 1995.

MARIANO, Neusa de F. **Fogão de Lenha – Chapéu de Palha: Jauenses Herdeiros da Rusticidade no Processo de Modernização**. 283 fls. Dissertação (Mestrado em Geografia Humana). USP. 2001.

MARX, Karl. **Introdução à Contribuição para a Crítica da Economia Política**. São Paulo, Coleção Grandes Pensadores, 1983.

MARTINS, José de S. **Capitalismo e Tradicionalismo: Estudo Sobre as Contradições da Sociedade Agrária no Brasil**. 1ª Edição. São Paulo: Pioneira, 1975.

NASCIMENTO, Jackson F. **A escola de Frankfurt e Seus Principais Teóricos**. PIDCC, Aracaju, Ano III, Ed. 5, p. 244-249, 2014. Disponível em: <http://www.pidcc.com.br/artigos/052014/11052014.pdf>. Acessado em 28/11/2017.

OLIVEIRA, Victor H. N. HOLGADO, Flávio, L. **Conhecendo Novos Sons, Novos Espaços:**

a Música como Elemento Didático para as Aulas de Geografia. In: DOZENA, Alessandro (org.). **Geografia e Música: Diálogos**. 1ª Edição. Rio Grande do Norte: EDUFRN, 2016.

OLIVEIRA, Allan de P. **Miguilim Foi pra Cidade Ser Cantor: Uma Antropologia da Música Sertaneja**. 352 fls. Tese (Doutorado em Antropologia Social). UFSC. 2009.

PAZETTI, Henrique A. A Geografia do Médio Tietê – SP e Sua Poesia Curureira. In: DOZENA, Alessandro (org.). **Geografia e Música: Diálogos**. 1ª Edição. Rio Grande do Norte: EDUFRN, 2016.

RIBEIRO, Darcy. **O Povo Brasileiro: A Formação e o Sentido do Brasil**. 2ª Edição. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SANT'ANNA, Romildo. **A moda é a viola: Ensaio do Cantar Caipira**. São Paulo Asrte & Ciência. São Paulo: Editora Unimar, 2000.

SANTOS, Milton. **Técnica, Espaço, Tempo: Globalização e Meio Técnico-científico Informacional**. São Paulo: Hucitec, 1994.

VIEIRA, Carolina D. Da PAIXÃO, Lucas F. As Transformações dos Espaços de Apreciação e Reprodução de Música Entre os Séculos XIX e XXI: Uma Análise Interdisciplinar. In: DOZENA, Alessandro (org.). **Geografia e Música: Diálogos**. 1ª Edição. Rio Grande do Norte: EDUFRN, 2016.

VILELA, Ivan. **Cantando a Própria História: Música Caipira e Enraizamento**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.