

## Como Ser Tão Pop: da Roça aos Megashows - Reflexões sobre as Transformações Estéticas na Música Sertaneja e seus Espaços de Apresentação

Ricardo Poletini<sup>1</sup>

### Resumo

Artistas do gênero musical “sertanejo universitário”, ou “sertanejo pop”, levam milhares de fãs aos shows, hoje formatados dentro de uma estética pop, exigindo espaços de apresentação ao vivo muito diferentes de sua origem bucólica e campesina. Ao longo da história, a música caipira se transformou, incorporando elementos sonoros e exigindo novos espaços para execução e audição e modificando sua forma de recepção. Em 1929, o jornalista Cornélio Pires realiza no interior de São Paulo as primeiras gravações do que se chamaria de música caipira, caracterizada pelo canto de duetos em terças, acompanhado da viola de dez cordas. A partir dos anos 1930, o rádio e o cinema popularizam a música estrangeira no país. Já na década de 1950, surgem os primeiros híbridos, com a incorporação da guarânia paraguaia suas harpas no lugar da viola caipira. Esse tipo de mudança provoca cisão entre puristas e modernos, abrindo caminho para a distinção entre música caipira e música sertaneja. A partir da observação fenomenológica, com base em uma perspectiva histórica na leitura de autores que investigam a cultura de massa, a midiaticização da sociedade e a história da música popular brasileira, traçam-se reflexões sobre transformações estéticas ocorridas a partir de híbridos na música popular brasileira identificada com o meio rural, especialmente à região descrita como “caipira”. A observação alicerçada nos autores permitirá inferências respeito de como essas transformações relacionam-se com o desenvolvimento e difusão da tecnologia e dos meios de comunicação na sociedade e, por conseguinte, com a cultura midiaticizada.

### Palavras-chave

Música caipira, música sertaneja, hibridismo, cultura midiaticizada.

### Introdução

A imagem em plano aberto mostra a multidão, a maioria são jovens, aos milhares. A câmera fecha *closes* em faces vidradas. No foco dos olhares, uma estrutura gigantesca, que emana som e luz. Feixes luminosos partem de um núcleo no centro do palco, esfumado, colorido pelos refletores azuis. Acima, uma imensa estrutura em arco que sustenta de canhões de luzes e nos remete aos megaespetáculos internacionais de música pop. Tudo é filmado, gravado e transmitido. Uma câmera suspensa passeia sobre o público, um mar de cabeças. A paisagem sonora é predominantemente o chiar difuso da plateia, um “ruído branco” (WISNIK, 2011), como é denominada a soma de

---

<sup>1</sup> Doutorando do Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da Faac (Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação) - Unesp (Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” - Bauru- SP).

frequências aleatórias, cujo resultado é um som como o das ondas do mar à distância, ou do “chuveiro” dos televisores analógicos sem sintonia. O espetáculo vai começar. Ouve-se, então, os primeiros acordes. São sintetizadores. O tom é épico, ressoa como uma convocação à batalha final. A câmera mostra o ponto de vista de quem está no fundo da plateia. É possível ver milhares de telas de celulares acesas. Registram o momento que será eternizado na memória, pelo menos na dos aparelhos. Os músicos, que permanecerão o tempo todo em segundo plano no palco, começam agora a tocar um tema instrumental, um tema de *fusion jazz*. Bateria e contrabaixo carregam a base rítmica para o solo em uníssono de guitarra e teclados. Em meio ao *fog* musical surge o artista da noite. Ele acena e agradece ao público antes de qualquer palavra ao microfone. Há, inclusive, tempo para tirar uma *self* com um fã no “gargarejo”.

A descrição poderia servir para a maioria dos shows pop da atualidade, mas no caso se trata de uma apresentação do cantor sertanejo Gustavo Lima, um dos maiores ídolos do gênero musical popular brasileiro batizado de sertanejo universitário, ou, como preferiremos neste artigo, sertanejo pop. Muito embora se trate de um artista classificado como sertanejo, o que se assiste é a um espetáculo primordialmente urbano.

Este artigo traz reflexões sobre hibridismos musicais gerados a partir da música caipira em função de transformações tecnológicas e culturais ao longo da história brasileira nos últimos 100 anos. Dos discos em 78 rotações por minuto, passando pelo rádio, cinema, televisão, até redes sociais digitais, a música, que no imaginário popular representa o homem do campo, foi incorporando elementos de culturas distintas, resultando em formas híbridas cada vez mais próximas da estética pop globalizada que faz girar a roda da indústria do entretenimento.

### **Música caipira, mídia e hibridismos**

Para tentar entender como a música caipira, de origem rústica, chegou a “ser tão” pop nos dias de hoje, repleta de referências globalizadas, saindo tímida do campo e chegando imponente aos festivais e levando milhares aos estádios, traçaremos aqui uma linha histórica, passando da gênese da música caipira como gênero fonográfico às transformações estéticas híbridas até chegar aos dias de hoje. Conforme SCHAFFER (1997), a música é o “melhor registro permanente de sons do passado”, já que fornece elementos que permitem inferências a respeito dos hábitos e percepções auditivas em suas épocas. Além disso, o estudo dos hibridismos torna-se uma chave importante na compreensão do fenômeno pop mundial, já que, como atesta Canclini (2008), quando a livre circulação de pessoas,

dinheiro e mensagens nos relaciona com muitas culturas, “o objeto não deve ser, então, apenas a diferença, mas também a hibridização” (CANCLINI, 2008, p. 131).

Primeiro, chamamos de música caipira à música tradicional produzida no Brasil na faixa que abrange os Estados de São Paulo, Minas Gerais, Goiás, Mato Grosso do Sul, Mato Grosso, Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul. Tem origem na colonização portuguesa, quando foi introduzida no país a viola de dez cordas pelos padres jesuítas, utilizadas na catequização dos índios. No decorrer dos séculos, com a intensificação das missões religiosas pelo interior do País e as entradas dos Bandeirantes, elementos da cultura indígena e africana foram sendo incorporados à música vinda da Europa, dando origem, assim, aos diversos ritmos, como o cateretê, o catira, o cururu, a mazurca, a toada, entre outros.

Hoje, costuma-se chamar de música caipira a música produzida pelas duplas que cantam em duetos vocais, acompanhadas geralmente da viola de dez cordas (ou viola caipira) e violão, e que preservam, de certa forma, a estrutura os ritmos da música tradicional dessas regiões.

Mas, se em relação à moderna música pop sertaneja, encontrar uma identificação com a origem caipira seja difícil, tamanha a diluição dos elementos culturais híbridos envolvidos, pelo menos uma pista para o outro lado nos dá o violeiro e pesquisador Roberto Corrêa. Para ele, existe uma “essência da música caipira” muito sutil, algo muito sutil relacionado à experiência subjetiva do artista com o meio rural.

Defino como música caipira a música produzida na região Centro-Sul do País e que preserva a essência do meio rural. É a música que, de algum modo, tem sua origem nas manifestações tradicionais típicas do povo desta região. Assim, a música caipira compreende desde a música das famosas duplas, com seus ritmos característicos, até músicas modernas e complexas, desde que essa essência ali esteja preservada. [...] O que chamo de “essência da música caipira” é algo extremamente sutil; é um elo com a tradição, com o meio rural e seus códigos subjetivos. [...] é um estado d’alma. (CORRÊA, 2002, p.64)

No âmbito da pesquisa acadêmica, a definição do termo “caipira” que mais teve influência no campo da música popular brasileira foi a cunhada por Antonio Candido, em sua tese de doutorado, de 1954, que dez anos depois deu origem ao livro “Os parceiros do Rio Bonito”. Nesse trabalho, o autor faz uma imersão antropológica pelo interior de São Paulo com objetivo de estudar o modo de vida caipira, desde a alimentação até as formas de socialização e cultura. Em sua conceituação, Candido relaciona “caipira” ao modo de vida, refutando a utilização de critérios étnicos na definição.

[...] o termo *caboclo* é utilizado apenas no primeiro sentido, designando o mestiço próximo ou remoto de branco e índio, que em São Paulo forma talvez a maioria da

população tradicional. Para designar os aspectos culturais, usa-se aqui *caipira*, que tem a vantagem de não ser ambíguo (exprimindo desde sempre um modo-de-ser, um tipo de vida, nunca um tipo racial). (CANDIDO, 1987, p.22).

Mas, o tipo “caipira” que se tornou mais popular talvez seja o personagem Jeca Tatu, criado por Monteiro Lobato, em 1918, no livro “Urupês”. O sujeito descrito como arredio, preguiçoso, desconfiado, indolente, anti-social, de hábitos nômades era visto pelo escritor de Taubaté, São Paulo, como um símbolo do atraso no Brasil. O próprio autor faria um mea-culpa anos mais tarde, mas a imagem do caipira associada ao atraso permaneceria no imaginário popular e teria influência na consolidação dos gêneros musicais populares no Brasil décadas mais tarde, conforme vai mostrar o historiador Gustavo Alonso, em “Cowboys do asfalto” (ALONSO, 2015).

Ainda no início do século XX, de visão antagônica à de Lobato, com quem inclusive polemizava publicamente em jornais e livros, estava o jornalista, folclorista e escritor Cornélio Pires, natural de Tietê, São Paulo. Entusiasta da cultura caipira paulista, o também compositor foi o responsável por produzir, em 1929, as primeiras gravações de duplas caipiras do interior de São Paulo. Foram ao todo 47 discos em 78 rotações com músicas, causos e anedotas. (ALONSO, 2015).

O advento do rádio e do cinema no Brasil, nas décadas seguintes, ajudaria a definir os contornos estéticos das primeiras duplas caipiras. Conforme Martín-Barbero (2008), o rádio e o cinema contribuíram na primeira metade do século XX para organizar os relatos da identidade e o sentido de cidadania, influenciando, conseqüentemente, as manifestações culturais.

Corrêa (2008) explica que o tempo restrito dos discos de vinil e a formatação dos programas de rádio foram definidores na consolidação do gênero musical caipira. Foram as primeiras transformações estéticas na música caipira tradicional, que passara a ser formatada para as vitrolas e programas de rádio. A composição musical se submetia à lógica das novas formas e novos locais de audição. De qualquer forma, tecnologia do rádio e das gravações permitiram que a música predominante nas regiões Centro-Sul do Brasil fosse então ouvida fora de seu espaço original, que eram os bailes rurais, as festas religiosas, as reuniões depois do trabalho na lavoura. Gravada em discos e disseminada pelas ondas do rádio, a música rural atingiria, enfim, as áreas urbanas.

Nas décadas seguintes, entre 1940 e 1960, com a consolidação do rádio e do cinema no Brasil e a chegada da televisão, aumentou a popularidade de gêneros musicais estrangeiros, como o jazz e a música mexicana. A partir da política da “boa vizinhança” praticada pelos EUA em relação aos países da América Latina, após a Segunda Guerra Mundial - numa tentativa de aumentar sua influência na região e minar interesses geopolíticos do bloco soviético -, as produções dos grandes

estúdios norte-americanos passam a valorizar nos filmes personagens latinos e ritmos musicais como a rumba, o samba, a salsa, além de lançar versões cantadas em inglês de sucessos radiofônicos de origem latino-americana. É dessa época, por exemplo, o personagem Zé Carioca, de Walt Disney, e o sucesso internacional de Carmem Miranda (ALONSO, 2015).

Influenciados pelo rádio cinema, os caipiras começam a gravar versões de músicas estrangeiras. A guarânia “Índia”, em 1952, pela dupla Cascatinha e Nhana, versão de José Fortuna dos compositores paraguaios José Asunción Flores e Manuel Ortiz Guerrero, é considerada o primeiro grande sucesso fonográfico de clara influência estrangeira gravado por uma dupla caipira - uma forma híbrida cantada em português, mas com ritmo paraguaio e instrumentação regional brasileira.

A partir de “Índia”, outras misturas nasceram entre os caipiras, cada vez mais pronunciadas na forma e na instrumentação. Além das polcas e guarânias paraguaias, com suas harpas características, aparecem agora as rancheiras mexicanas e seus trompetes, um estilo híbrido que ficou famoso nessa época principalmente pela dupla Pedro Bento e Zé da Estrada.

A viola caipira vai, assim, perdendo terreno entre os sertanejos modernos. A música caipira, que desde a década de 1930 disputava com o samba um lugar como legítima representante da identidade nacional brasileira, sofreria um grande abalo. Os hibridismos caipiras passariam a ser motivo de discórdia entre os artistas: de um lado os puristas, defensores da legítima música caipira raiz, e, de outro, os sertanejos “modernos”, abertos às influências estrangeira.

Na década seguinte, o Brasil passaria por grandes transformações políticas, econômicas e culturais. Depois da euforia desenvolvimentista do governo Juscelino Kubitschek e do advento da bossa nova, o país mergulharia na ditadura militar, a partir de 1964. No campo da cultura, estavam em evidência o Cinema Novo, a atuação dos Centros Populares de Cultura, e os festivais de música popular, de onde emergiria o Tropicalismo, em 1968.

Em meio ao turbilhão cultural e político, a música caipira passava a ser reverenciada como símbolo de resistência nacional, de um homem do campo idealizado, sofrido, mas valente. Essa visão, associada ao espectro político da esquerda, de contornos anti-imperialistas, vai permear a obra de vários artistas urbanos, que vêm no caipira a chama de uma verve revolucionária, uma espécie de matriz ancestral de brasilidade. Assim, a viola passa a ser personagem frequente de canções de autores como Geraldo Vandré, Sérgio Ricardo, Edu Lobo, entre muitos outros, e vira uma espécie de relíquia de nacionalidade. Os hibridismos na música caipira passam a ser cada vez mais rejeitados por artistas e público alinhados a esse pensamento.

Entre 1965 e 1968, vai ao ar pela TV Record o programa “Jovem Guarda”. De enorme sucesso entre os jovens nas tardes de domingo, apresentava artistas brasileiros que cantavam, principalmente no início, versões em português de sucessos do rock internacional. O apresentador, o cantor e compositor Roberto Carlos, juntamente com sua trupe, recebia muitas críticas da ala mais avessa aos hibridismos. Eram tachados como vendidos ao imperialismo dos EUA.

Mas, a contragosto de muitos, com influência da Jovem Guarda, mais uma vez os hibridismos vão impulsionar o sucesso da música identificada como rural moderna. Influenciada pela Jovem Guarda e pelo rock dos Beatles, em 1969 a dupla Leo Canhoto e Robertinho gravaria o primeiro disco de música sertaneja a utilizar bateria, guitarras e contrabaixos elétricos. Além da inovação musical, dupla também introduziu no meio sertanejo as roupas extravagantes, de influência “hippie”, em moda na época.

Na década de 1970, as duplas Leo Canhoto e Robertinho e Milionário e José Rico vão definir a estética sonora e visual que serviria de base para as gerações de duplas sertanejas que viriam nos anos seguintes. A partir dessa época, começa uma distinção mais clara entre o que se denomina de “música caipira”, associada aos arranjos e temáticas mais tradicionais, e a “música sertaneja”, com arranjos mais “modernos” e temática mais livre, desapegada do imaginário campeiro e mais próximo dos temas urbanos e românticos.

Na década seguinte, a música sertaneja ganharia as bases para se transformar num fenômeno midiático e ultrapassar pela primeira vez a marca de mais de um milhão de discos vendidos. Com o sucesso da música “Fio de cabelo”, de Darci Rossi e Marciano, a dupla Chitãozinho e Xororó conseguiu estrutura profissional e financeira para levar aos palcos a pressão sonora e a estrutura dos grandes shows pop internacionais. Estava inaugurada a era dos megaespetáculos sertanejos, conforme nos conta a jornalista Rosa Nepomuceno (1999).

No vácuo de *Chitãozinho & Xororó* - a marca -, novas duplas surgiram, trafegando velozmente pela auto-estrada que levou artistas sertanejos aos programas de grande audiência das televisões, aos estádios, às arenas dos rodeios, ao mercado latino, às casas de espetáculo mais sofisticadas do país e, finalmente, aos Estados Unidos. Importando equipamentos de som e luz, cada vez mais possantes, aumentando as bandas, cuidando do figurino e montando um *staff* de apoio digno dos grandes grupos de astros internacionais, os irmãos inauguraram os megaespetáculos sertanejos. (NEPOMUCENO, 1999, p.416).

Aberta a porteira pop para os sertanejos, dali em diante, os artistas do gênero foram conquistando cada vez mais espaço nas televisões, rádios e, mais recentemente, nas redes sociais:

base diferencial do sucesso das duplas do chamado “sertanejo universitário”. A internet, local de compartilhamento e engajamento de fãs, foi o território encontrado por essas duplas para angariar público. Na era das *selfies*, os fãs são ávidos por participar de alguma forma da carreira de seus ídolos, numa dinâmica até então desconhecida pelas duplas tradicionais. Passou a ser comum artistas lançarem na internet letras e gravações ainda “rascunhadas” das músicas que vão apresentar nos shows. Uma forma de garantir que o público saiba cantar as letras, mesmo sem a música nunca ter sido tocada em rádio. (ALONSO, 2015)

Assim, com público garantido cantando as canções com os ídolos, as gravações ao vivo viraram o padrão desse tipo música, os artistas lançam álbuns de shows ao vivo antes mesmo de gravarem o disco em estúdio. A estética do público participante, com seu “ruído branco”, é marca dos grandes *hits* do sertanejo pop.

### **Da roça aos megashows**

Os megashows sertanejos seguem a fórmula consagrada pela indústria do entretenimento. A lógica é chegar à maior vendagem de ingressos e atingir o maior público pela transmissão. E para garantir maior circulação, utiliza-se uma linguagem globalizada universal, “eliminando-se os aspectos nacionais e regionais”. É assim que as “culturas-mundo” são exibidas como espetáculo multimídia (CANCLINI, 2008).

Introduções musicais épicas, como a descrita no início deste artigo, são, assim, quase que um clichê nos grandes espetáculos. E funcionam porque megashows já estão no imaginário do público mundial. Foram vistos aos milhares em grandes eventos esportivos (Olimpíadas, Copa do Mundo, Super Bowl) e se realizam principalmente nos modernos festivais de música pop (Rock in Rio, Lollapalooza, Live Aid etc.).

A indústria do entretenimento e os meios de comunicação padronizaram a linguagem do espetáculo globalizado. Forjaram um formato de evento que possibilita a ocupação de grandes espaços e também as transmissões e filmagens grandiosas. Nelas o público se vê e participa da própria construção do que é exibido pela televisão. Isso garante as vendas de ingressos e a audiência televisiva. Quem está no show quer ser visto e quem assiste de casa se identifica por meio do público.

Passados mais de 60 anos das primeiras transformações da música sertaneja a partir de hibridismos, a expressão artística tida então como rural se incorporou à estética pop globalizada, o que exige formas e espaços de audição muito diferentes da origem bucólica e campesina. Ainda

assim, algo da “essência caipira”, descrita por Corrêa (2008) deve estar preservado. Caso contrário, o que justificaria a identificação desse gênero com sendo uma música “rural”?

Mesmo expostas à globalização, sutilmente, as “culturas regionais persistem”, conforme lembra Canclini (2008). Para o autor, a identidade é “uma construção que se narra”. Está atrelada a acontecimentos ancestrais, fundadores da tradição, ligados à apropriação do território.

Simultaneamente à desterritorialização das artes, há fortes movimentos de reterritorialização, representados por movimentos sociais que afirmam o local e também por processos de comunicação de massa: rádios e televisões regionais, criação de micromercados de música e bens folclóricos, a “desmassificação” e a “mestiçagem” dos consumos engendrando diferenças e formas locais de enraizamento. (CANCLINI, 2008, p.134).

Uma outra aproximação possível sobre os megaespetáculos sertanejos pop pode ser feita a partir de uma de Benjamin (2012), se inferirmos que um espetáculo pop sertanejo se vale da reprodutibilidade técnica de uma “essência caipira”, uma espécie de “aura” da obra-de-arte. E, como tudo que é reprodução se destaca do domínio da tradição, o objeto “reproduzido”, no caso a “essência caipira”, deixa sua existência única, no meio rural, para ser reproduzida serialmente, nos palcos.

Num espetáculo pop, além do artista, o que conquista o público são todos os outros elementos estéticos: cenário, bailarinos, luzes, som de alta potência, roupas da moda, cortes de cabelo descolados, sensualidade e momentos de interação com o público. As câmeras da TV fazem o papel de “espelho”, no sentido de que, através do telão, o público se vê como parte do espetáculo. Na análise de Benjamin (2012), as câmeras têm um poder de fabricar ângulos inimagináveis pela percepção humana e, ao mostrar uma imagem aérea, evoca significados para a multidão focalizada.

Nos grandes desfiles, nos comícios gigantescos, nos espetáculos esportivos e guerreiros, todos captados pelos aparelhos de filmagem e gravação, a massa vê o seu próprio rosto. [...] Multidões de milhares de pessoas podem ser captadas mais exatamente numa perspectiva a vôo de pássaro. E, ainda que essa perspectiva seja tão acessível ao olhar quanto à objetiva, a imagem que se oferece ao olhar não pode ser ampliada, como a que se oferece ao aparelho. Isso significa que os movimentos de massa e, em primeira instância, a guerra constituem uma forma do comportamento humano especialmente adaptada ao aparelho. (BENJAMIN, 2012).

A produção audiovisual para a transmissão ao vivo e gravação do show, para posterior comercialização, é repleta de tomadas aéreas e “passeios” de grua sobre o público. É nesse momento,

captada desse ângulo aéreo, na perspectiva do “vão de pássaro”, que a massa se vê no espetáculo - como soldados no campo de batalha - e se entrega ao comando do líder, ou, nesse caso, do ídolo.

### **Considerações sobre espetáculo, hibridismos e identidade**

A cultura precisa se desfolclorizar para ficar pop. Despido das tradições e iluminado pela estrutura sonora e tecnológica, o artista sertanejo pop conserva poucos elementos referenciais da “essência caipira”, já que a estética do espetáculo está posta, e é prontamente reconhecida pela multidão. Nas reflexões de Benjamin, o público se encarrega de “atualizar” o objeto reproduzido. Talvez, então, o sucesso dos espetáculos de música sertaneja pop esteja menos ligado à identificação com uma ancestralidade caipira do que com um desejo de participação das multidões, de experimentar a estética pop, embora, com certa “aura” de caipira.

A linha histórica pela qual passa a música caipira revela o papel fundamental que o avanço tecnológico e dos meios de comunicação tiveram na consolidação da música caipira tradicional e da música sertaneja pop enquanto gêneros, digamos, correlatos na música brasileira. Uma se constituiu a partir da outra, se transformando por meio de hibridismos, o que fez surgir novas vertentes musicais, ao mesmo tempo que, por identificação territorial, fortaleceu a consolidação da música caipira como uma matriz cultural, de forte identidade enraizada no imaginário artístico brasileiro, capaz de se perpetuar como tal e de continuar fornecendo substratos para diferentes experiências estéticas.

Se a identidade de um povo, conforme Canclini (2008), é uma “construção que se narra”, entender os mecanismos com que se dão os processos de hibridação, ao longo de uma narrativa histórica, pode ajudar a compreender melhor os elementos simbólicos constitutivos de uma sociedade e de que forma as identidades locais se recriam nesses processos.

### **Referências**

ALONSO, Gustavo. **Cowboys do asfalto: Música sertaneja e modernização brasileira**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica**. In: Benjamin e a obra de arte. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2012.

CANCLINI, Néstor García. **Consumidores e cidadãos**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.

CÂNDIDO, Antônio. **Os parceiros do rio bonito**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1987.

CORRÊA, Roberto. **A arte de pontear viola**. Brasília: Editora Viola Corrêa, 2002.

MARTIN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.

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

SCHAFER, R. Murray. **A afinação do mundo**. São Paulo: Editora Unesp, 1997.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido: Uma outra história das músicas**. São Paulo: Editora Schwarcz 2011.