

MÚSICA SERTANEJA E GLOBALIZAÇÃO

In: Rodrigo Torres (Ed) *Música Popular en América Latina*. Santiago, Chile: Fondart; Rama Latinoamericana IASPM, 1999, p. 47 – 60.

{Números entre colchetes apontam paginação da versão impressa}

Martha Tupinambá de Ulhôa

O que é mais evidente acusticamente ao examinarmos a trajetória da música sertaneja no Brasil é: 1) a crescente internacionalização do gênero pela incorporação de ritmos e roupagens, da moda de viola à balada, da sonoridade caipira ao som orquestral por um lado, e 2) a coexistência de modos de produção artesanal e industrial -na produção e consumo local e comunitário ao lado da construção de modelos padronizados e de consumo massivo- por outro. A pesquisa etnográfica acrescenta dados que podem sugerir novas possibilidades de leitura de um quadro que poderia se chamar de "local globalizado" para usar uma expressão de Néstor García Canclini (1996:85). Como descrevemos abaixo, na música sertaneja se articulam elementos híbridos, procedentes da indústria musical⁷ transnacional com estilos de performance tradicionais. No entanto, enquanto os ritmos e arranjos se atualizam o estilo vocal e caráter épico narrativo das letras permanece.

O termo sertanejo, do qual a expressão música sertaneja deriva, significa o habitante do sertão nordestino, isto é, a região seca do Nordeste brasileiro¹. Entretanto, o gênero Música Sertaneja, se refere atualmente não à música da região sertaneja, mas à música originalmente produzida e consumida na área cultural caipira, localizada ao Sul da área sertaneja². É comum o movimento de pessoas do Nordeste em direção a São Paulo por ocasião das secas muito intensas, para retomar quando volta a chover no sertão. Algumas pessoas fazem este percurso de ida e volta para São Paulo diversas vezes, enquanto outras se instalam em algum ponto da rota.³ A música também viaja nas duas direções. Os cantadores nordestinos levam para São Paulo a sua voz áspera, cantando como bardos medievais, cantigas épicas, e improvisando duelos musicais nas praças e feiras⁴.

{p.48} Quando voltam de São Paulo, costumam levar para o sertão, rádios, e um repertório de modas-de-viola, que aprenderam com trabalhadores paulistas que tinham também migrado, mas da zona rural do estado, em busca de melhores condições de vida. A expressão música sertaneja se tomou conectada à música de todos estes migrantes, incluindo o migrante nordestino e o migrante caipira.

Outra rota de migração que influenciou muito a trajetória da música sertaneja foi o circuito dos circos, que faziam temporadas por todo o interior da zona caipira, adentrando-se pelo Paraguai, e absorvendo em seu repertório músicos, instrumentos e a música paraguaia (a harpa, a polca paraguaia e a guarânia). O circo era um dos locais privilegiados para a performance da música caipira, pois sempre abria espaço para a apresentação de artistas locais nos seus espetáculos; muitos artistas de música sertaneja começaram suas carreiras se apresentando nos circos itinerantes. Outros espaços para performance eram a abertura de shows de outras duplas e a apresentação ao vivo em rádios AM, até que surgisse a possibilidade de profissionalização com a gravação em disco⁵.

A música sertaneja surgiu em 1929, quando Cornélio Pires começou a gravar "causos" e fragmentos de cantos tradicionais rurais da região cultural caipira⁶. Na

época conhecido *como* música caipira, hoje denominado música sertaneja, o gênero se caracteriza pelas letras com ênfase no cotidiano e maneira de cantar. Tradicionalmente a música sertaneja é interpretada por um duo, geralmente de tenores, com voz nasal e uso acentuado de um falsete típico, com alta impedância e tensão vocais mesmo nos agudos que alcança às vezes a extensão de soprano. O estilo vocal se manteve relativamente estável, desde suas primeiras gravações, enquanto a instrumentação, ritmos e contorno melódico gradualmente incorporaram elementos estilísticos de gêneros disseminados pela indústria musical. Estas modificações de roupagem e adaptações no conteúdo temático anteriormente rural e agora urbano consolidaram o estilo moderno da música sertaneja, que nos anos 80 se torna o primeiro gênero de massa produzido e consumido no Brasil. Os estilos tradicionais e modernos convivem e dividem o espaço de consumo, músicos "de raiz" *como* Pena Branca e Xavantinho atuando nos circuitos de sala de concerto e shows universitários enquanto Leandro e Leonardo se apresentam em feiras e shows massivos.

{p.49} A história da música sertaneja pode ser dividida em três fases, levando em consideração as inovações que vão sendo introduzidas no gênero. De 1929 até 1944, *como* música caipira ou música sertaneja raiz; do pós-guerra até os anos 60, numa fase de transição; e do final dos anos 60 até a atualidade, *como* música sertaneja romântica. Na primeira fase os cantadores interpretavam modas-de-violão e toadas, canções estróficas que após uma introdução da viola denominada "repique" falavam do universo sertanejo numa temática essencialmente épica, muitas vezes satírico-moralista e menos freqüentemente amorosa. Os duetos em vozes paralelas eram acompanhados pela viola caipira, instrumento de cordas duplas e vários sistemas de afinação (como cebolinha, cebolão, rio abaixo) e mais tarde também pelo violão. Artistas representativos desta tendência, mesmo que gravando em época posterior, são Cornélio Pires e sua "Turma", Alvarenga e Ranchinho, Torres e Florêncio, Tônico e Tinoco, Vieira e Vieirinha, Pena Branca e Xavantinho.

Os intérpretes mais famosos de música caipira são o duo Tônico e Tinoco. Em 1946, eles gravaram «Chico Mineiro», de Tônico e Francisco Ribeiro (Continental 15.681), um clássico da música caipira que narra a história de um boiadeiro que descobre ser irmão de seu vaqueiro (Chico Mineiro). Mas este parentesco só é revelado após a morte de Chico. Tônico e Tinoco, em sua performance usam somente a viola caipira e o violão acústico *como* instrumentos acompanhadores, e *como* todas as duplas de música sertaneja raiz cantam toda a peça num dueto com vozes paralelas num intervalo de terça. Uma narrativa típica descreve a dureza da vida no sertão e o caráter reservado do sertanejo. Os personagens principais da música caipira são ou vaqueiros, ou os animais com quem o vaqueiro lida no seu cotidiano: gado, mulas, pássaros, etc. O caráter das peças é épico nas narrativas que falam da vida, morte, e fatalidades da vida no sertão ou interior.

Ex: «Chico Mineiro» de Tônico & Francisco Ribeiro [1946]. In *Tônico e Tinoco, Os Grandes Silêncios de Tônico e Tinoco*, 1983.

Fizemo' a última viaje'
Foi lá pro sertão de Goiás
Fui eu e o Chico Mineiro
Também foi o capataz

Viajemo muitos dias

Pra chegar a Ouro Fino
Aonde nós passemos a noite
Numa festa do Divino

{p.50} Após a guerra introduzem-se instrumentos (harpa, acordeom), estilos (duetos com intervalos variados, estilo mariachi) e gêneros (inicialmente a guarânia e a polca paraguaia e mais tarde o corrido e a canção ranchera mexicanos). Surgem novos ritmos como o rasqueado (andamento moderado entre a polca paraguaia e a guarânia), a moda campeira e o pagode (mistura de catira e recortado). A temática vai ficando gradualmente mais amorosa, conservando, no entanto um caráter autobiográfico. Artistas desta fase de transição são Cascatinha e Inhana, José Fortuna (adaptador da guarânia), Luizinho, Limeira e Zezinha (lançadores da música campeira), Nhô Pai (criador do rasqueado), Irmãs Galvão, Irmãs Castro, Sulino e Marrueiro, Palmeira e Biá, Tião Carreiro (criador do pagode) e Pardiniho e, já na década de 70, Milionário e José Rico.

Nos anos 40, duos urbanos (como as irmãs Castro) começaram a incluir no seu repertório corridos e rancheras mexicanas, e guarânias e polcas paraguaias^{8/9}. A característica básica da guarânia é a flutuação rítmica de compassos binário e ternário, que ocorre alternada ou simultaneamente na peça; a polca paraguaia, apesar de ter instrumentos que tocam em compasso ternário simples, enfatiza a batida binária. O ritmo da polca paraguaia permaneceu basicamente inalterado no seu trajeto de contato com a música sertaneja, enquanto que a guarânia tem sido simplificada para um ternário mais regular na produção brasileira. "Fio de cabelo" analisada abaixo é um exemplo de guarânia¹⁰.

Na década de 50, a incorporação do estilo mariachi mexicano foi intensificado pelo sucesso, no Brasil, do cantor Miguel Aceves Mejia (que também popularizou outra forma que foi também abramileirada e que influenciou muito a música brasileira popular -o bolero)¹¹. A dupla Milionário e Zé Rico, que conseguiu muita evidência principalmente na década de 70, introduziu no seu estilo muito da tradição mexicana: usam floreios de violino e trompete para preencher espaços entre frases, e golpes de glote que produzem uma qualidade soluçante na voz. Uma composição e performance muito bem sucedida do duo é a canção ranchera «Estrada da Vida» de José Rico, onde os artistas contam sua autobiografia, longa e difícil segundo a música¹².

{p.49} Ex : "Estrada da Vida" de José Rico. In *Milionário e José Rico*, 1988.

Nesta longa estrada da vida
Vou correndo não posso parar
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 sinal da tormenta chegou

A fase moderna da música sertaneja inicia-se no final dos anos 60 com a introdução da guitarra elétrica e o chamado "ritmo jovem", por Leo Canhoto e Robertinho. O modelo é a Jovem Guarda, sendo que um de seus integrantes, Sérgio

Reis, começa a gravar o repertório tradicional sertanejo, contribuindo para a penetração mais ampla do gênero. Nesta modalidade de música sertaneja os cantores alternam solos e duetos para apresentar canções, muitas vezes em ritmo de balada, que tratam principalmente de amor romântico, de clara inspiração urbana. Algumas canções classificadas como sertanejas nas paradas de sucesso são às vezes interpretadas totalmente por solistas dispensando o recurso tradicional da dupla. Os arranjos instrumentais dessas músicas adicionam instrumentos de orquestra além da base de rock, já incorporada ao gênero. Artistas representativos desta última tendência são Chitãozinho e Xororó, Leandro e Leonardo, Zezé di Camargo e Luciano, Christian e Half, Trio Parada Dura, Chico Rei e Paraná, João Mineiro e Marciano, Nalva Aguiar e Roberta Miranda.

No final dos anos 60 o duo Leo Canhoto e Robertinho introduziram a guitarra elétrica na música sertaneja, começando uma tendência seguida por vários músicos. «Soldado sem farda» de Leo Canhoto, é um exemplo típico: instrumentação básica de rock (guitarra elétrica, baixo elétrico, e bateria) e a batida chamada de «ritmo jovem». A canção, escrita durante a ditadura militar, argumenta que o trabalhador rural é tão defensor da pátria quanto o «soldado fardado».

Ex: «Soldado sem farda» de Leo Canhoto. In *Leo Canhoto e Robertinho*, 1981.

Cantando estes versos eu quero falar
Do soldado sem farda que é nosso irmão
Soldado sem farda é você lavrador

{p.52}

Que derrama o suor com suas próprias mãos
Soldado sem farda aqui vai o abraço
Das forças armadas da nossa nação
Aceite também o abraço dos artistas
Do rádio, do disco e da televisão

Um marco na música sertaneja romântica é a canção «Fio de Cabelo» de Marciano e Darcy Rossi, interpretada pela dupla Chitãozinho e Xororó. A canção menciona um fio de cabelo encontrado num paletó, um remanescente de uma relação amorosa. É escrita em ritmo de guarânia, que como disse acima, foi incorporado ao gênero.

O estilo musical de «Fio de cabelo» se encontra bastante distante da tradicional música caipira. Enquanto as modas e toadas caipiras têm um contorno melódico mais próximo da linguagem falada, a melodia ondulada da música sertaneja romântica cobre uma extensão grande de notas. Enquanto os cantadores caipiras narram suas canções épicas e bucólicas, acompanhados por viola e violão acústicos, os cantores de música sertaneja romântica, interpretam suas canções de amor acompanhados por uma orquestra de dança (cordas, sopros, bateria, guitarra elétrica e ou teclado eletrônico, e baixo elétrico).

Ex: "Fio de Cabelo" de Marciano & Darci Rossi. In *Chitãozinho e Xororó*, 1982.

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 eu 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 no nosso suor

{p.53} Nos anos 80, a balada internacional encontra uma afinidade muito grande no meio artístico da música sertaneja. A balada é uma canção sentimental-erótica, disseminada pela indústria cultural, cujo interprete internacional mais famoso no Brasil é Júlio Iglesias. A balada é escrita geralmente num compasso quaternário composto (12/8), tem uma melodia ondulada bastante ampla, e usa freqüentemente um acompanhamento harpejado feito por piano e cordas. A canção «Seu amor ainda é tudo», de Moacir Franco, na interpretação da dupla João Mineiro e Marciano exemplifica bem esta tendência.

Ex: “Seu amor ainda é tudo” de Moacir Franco. In *João Mineiro e Marciano, Os Inimitáveis*, c. 1987.

Muito prazer em revê-la, você está bonita
Muito elegante, mais jovem, tão cheia de vida
Eu ainda falo de flores e declamo o seu nome
Mesmo meus dedos me traem e disco o seu telefone
É, minha cara, eu mudei minha cara
Mas por dentro eu não mudo
O sentimento não para, a doença não sara
Seu amor ainda é tudo, tudo

Daquele momento até hoje, esperei você
Daquele maldito momento até hoje, só você
Eu sei que o culpado de não ter você, sou eu
E esse medo horrível de amar outra vez, é meu.

Houve uma internacionalização gradativa do gênero, desde as modas tradicionais passando pela adição de ritmos paraguaios ou de inspiração paraguaia (guarânia, rasqueado e polca), latino-americanos (canção ranchera, corrido, e bolero mexicanos), influenciados pelo rock (o chamado ritmo jovem), para chegar na utilização de um gênero transnacional, a balada.

O que fica mais aparente numa análise estritamente "musical" da música sertaneja é esta modernização na incorporação de ritmos e instrumentos além da mudança, aparentemente radical, da temática rural para a temática urbana, como podemos observar nos trechos transcritos acima. No entanto, ao pesquisarmos o público constituinte da música sertaneja – seus aficionados e especialistas – passamos a ter uma idéia um pouco diferente do seu significado estético: O que torna a música sertaneja de boa qualidade para seus aficionados não são melodia, harmonia, ritmo, instrumentação ou forma, categorias {p.54} musicológicas usuais para a análise da música popular, mas, principalmente, o estilo vocal dos cantores

no que chamam de "voz", além da relação letra-música. A unidade estilística da música sertaneja é conseguida pelo uso consistente do estilo vocal tenso e nasal e pela referência temática ao cotidiano, seja rural e épico na música sertaneja raiz, seja urbano e individualista na música sertaneja romântica. Deste modo podem ter qualidade tanto Tonico e Tinoco ou Pena Branca e Xavantinho quanto Chitãozinho Xororó ou Leandro e Leonardo, pela habilidade que demonstram em lidar com suas vozes dentro de um estilo específico, e pela coerência interna das letras que remetem a um cotidiano histórico (Ulhôa s.d.)

A internacionalização crescente da "roupagem" da música sertaneja em parte tem acompanhado o processo acelerado de urbanização por que tem passado a cultura rural além da própria migração intensa do homem do campo para as cidades. Nas palavras de João Marcos Alem: "As práticas desta nova rural idade são tomadas como base de uma indústria simbólica emergente que revaloriza e re-significa as identidades das culturas rústicas e rurais, outrora estigmatizadas sob os signos do atraso, do tradicionalismo e da nostalgia" (Alem s.d.). Passamos a seguir a fazer algumas conexões iniciais e exploratórias sobre este processo de internacionalização no contexto da globalização dos mercados.

Krister Malm (1993) avalia a interação musical entre tradições musicais - processo que foi profundamente afetado pelos desenvolvimentos tecnológicos, econômicos e organizacionais ligados à indústria musical – a classificando em quatro níveis de integração ao sistema industrial musical transnacional. São eles:

1. Troca cultural, que ocorre no nível pessoal com o contato informal. Na música sertaneja este processo é comum na sua primeira fase, a da música sertaneja raiz, período de consolidação do gênero e também na sua fase de transição quando guarânias e polcas paraguaias são adaptadas ao estilo, em grande parte através da circulação de músicos nos circuitos de circo na região sudoeste/sudeste brasileira e Paraguai.

2. Dominação cultural, quando uma cultura se impõe a outra numa maneira mais ou menos organizada, como aconteceu no processo de catequização missionária nas Américas hispânica e ibérica.

3. Imperialismo cultural, onde o processo de dominação é aumentado {p.55} pela transferência de recursos do grupo dominado para o dominante, como no caso de copyright, lucro e músicos talentosos.

4. Transculturação, combinação de elementos estilísticos heterogêneos, dentro do sistema industrial, com o objetivo da criação de estilos musicais, que sejam o menor denominador comum, para o maior mercado possível. Na música sertaneja ocorre transculturação no caso da balada internacional, que é muito utilizada na fase moderna do gênero, a partir de 1980.

Apesar da inserção da música sertaneja numa estrutura de produção industrializada existem determinados comportamentos que fogem a um modelo racional globalizado. Baseamos-nos para esta análise no estudo de Renato Ortiz, que trata no seu livro *Mundialização e Cultura* (1994) da temática cultural no contexto da sociedade global. Segundo Ortiz a cultura de consumo [...] "se transformou numa das principais instâncias mundiais de definição de legitimidade dos comportamentos e dos valores" (Ortiz 1994:10). Quer dizer, o "sucesso" comercial legitima a manifestação cultural... A música sertaneja, anteriormente relegada aos "acordes da aurora" (Caldas 1977), os programas matutinos nas rádios AM, com o "boom" dos anos 80 toma-se aceitável, "legítima" representante de uma nova rural idade, uma ruralidade moderna, de uma nação com raízes rurais, mesmo que na era industrial.

Como diz Ortiz globalização é um fenômeno emergente, um processo ainda em construção. Ele faz inclusive uma distinção entre internacionalização, o aumento da extensão geográfica das atividades econômicas através das fronteiras nacionais e globalização, forma mais avançada e complexa/da internacionalização, implicando certo grau de integração funcional entre as atividades econômicas dispersas (Ortiz 1994:15). Pode-se falar de globalização quando a "produção, distribuição e consumo de bens e de serviços [estão] organizados a partir de uma estratégia mundial, voltada para um mercado [também] mundial" (Ortiz 1994:16).

No Brasil, a estratégia da indústria musical é mundial (especialmente nos esquemas de distribuição, controlados pelas transnacionais), mas a produção e consumo se desenvolvem de forma diferenciada.

A implantação de uma estrutura industrial, que permitisse a emergência de uma produção de massa, começa a se estabelecer nos anos 60, no país, mas não existe, ainda, uma estrutura de mercado, um público consumidor grande. Este público de massa só se estabelece nos anos 80, quando a população urbana chega a 70%, número inverso da década de 50, quando a implantação de parques industriais (processo já iniciado nos anos 30 no Estado Novo) começou a incentivar a migração intensa das populações rurais. Quer dizer, nos anos 60, havia a condição de produzir industrialmente, mas não havia uma rede consolidada de consumo. Esta brecha do sistema permite o estabelecimento de {p.56} gêneros "sofisticados" no mercado (bossa nova, Tropicália, música de festivais, e depois, a chamada MPB), isto é, produtos feitos para um segmento do público consumidor (o segmento com poder aquisitivo para discos, a juventude universitária).

Nos anos 80, este mesmo público estaria consumindo o chamado "Rock Brasileiro", enquanto a maior parte da população, o chamado "povão", de uma migração recente do campo para a cidade, consome o primeiro gênero de massa a se estabelecer no Brasil, que é a música sertaneja. Ao lado da urbanização acrescentem-se fatores que são, em parte, decorrentes deste novo cenário nas cidades (maior exposição aos meios de comunicação de massa, novos padrões de sociabilidade) e, em parte, decorrentes de estratégias de ampliação de mercado (preço decrescente de aparelhos de som, gravadores, televisores e mecanismos de facilitação de crédito).

Resumindo: no Brasil, fizemos na música, o caminho inverso da economia moderna, que de acordo com Robert Reich (citado em Ortiz 1994) passaria de uma economia de "high volume" (produção "padronizada" no nível industrial, consumo de massa) para outra de "high value" (produtos direcionados a segmentos do mercado, consumo diferenciado). No Brasil a indústria musical começa segmentada para depois então se massificar, num movimento inverso ao da economia globalizada.

A música sertaneja é hoje consumida em massa, mas que surgiu como uma produção independente voltada para um público específico (ref. às primeiras gravações feitas por Cornélio Pires, dirigidas ao público do interior de São Paulo), se manteve nas fronteiras do mercado, com um consumo pequeno, mas constante (a música sertaneja se difundia principalmente pelo rádio AM; duplas se estabeleceram, como Tonico e Tinoco e vendiam pouco mas sempre). Diríamos, então, que a estrutura é globalizada, mas a produção e consumo são regionalizados.

Fontes bibliográficas:

- Alem, João Marcos. s.d.
"Identidade, rural idade e indústria simbólica", En Martha Ulhôa (org.), *O Universo Cultural Sertanejo*. Uberlândia: EDUFU, no prelo.
- Caldas, Waldenyr. 1977.
Acorde na Aurora: música sertaneja e indústria cultural. São Paulo: Companhia Editora Nacional.
- Canclini, Néstor García. 1996.
Consumidores e cidadão: conflitos multiculturais da globalização. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora Universidade Federal Rio de Janeiro.
- Carvalho, Manha de Ulhôa. 1993.
«Musical style, migration, and urbanization: some considerations on Brazilian música sertaneja», *Studies in Latin American Popular Culture*. 12: 75-94.
- Domas Filho, João. 1957.
«Tropas e Tropeiros», *Primeiro Seminário de Estudos Mineiros*. Belo Horizonte.
- Lomax, Alan. [1968].
Cantometrics. A Method in Musical Anthropology. Berkeley, California: The University of California Extension Media Center.
- Malm, Krister. 1993.
"Music on the Move: Traditions and Mass Media", *Ethnomusicology*, 37/3: 339-352.
- Ortiz, Renato. 1994.
Mundialização e Cultura. São Paulo: Brasiliense.
- Penã, Manuel. 1985.
The Texas-Mexican Conjunto: History 01 a Working-Class Music. Austin: University of Texas Press.
- Saint Hilaire. Augusto. 1938.
Viagens pelas províncias do Rio de Janeiro e Minas Gerais. Clado Ribeiro de Lessa (trad.). São Paulo: Companhia Editora Nacional.
- Ulhôa, Manha Tupinambá. 1996.
"Música Sertaneja em Uberlândia". En *VIII Encontro Anual da ANPPOM*. João Pessoa, 18-22 ago. 1995. *Anais*. [meio eletrônico], pp. 168-174. Disponível em <http://www.anppom.com.br/anais/> [selecionar 08anais PB 1995].

Discografia selecionada

- Biá e Dino Franco*. Chantecler 2-26-411-112, s.d. Incluindo «A Sementinha» de Itapuã & Dino Franco, e «Rainha da Fronteira» de Dino Franco & Tertuliano Amarilha.
- Cascatinha e Inhana*. Phonodisc 0.34.405.432, s.d. Incluindo «India», guarânia de A. Flores & M.D. Guerreiro, versão de José Fortuna [1942].
- Chitãozinho e Xororó*. Copacabana 41989, 1982. Incluindo «Fio de Cabelo» de Marciano & Darci Rossi.
- Irmãos Castro*. Continental 17.485, s.d. Incluindo "Cantineiro" [canção ranchera] de Pepe Ávila, versão de Affonso Boni.
- Irmãos Galvão*. RCA 80-1789, 78 rpm. s.d. Incluindo "Apaixonada" de Lourival dos

Santos.

João Mineiro e Marciano. Os Inimitáveis. Copacabana 25181, c.1987. Incluindo «Amantes e Amigos» e «Pare com isso» de Darci Rossi & Marciano, e "Seu amor ainda é tudo» de Moacir Franco.

Leandro e Leonardo. Continental Chantecler 4-66-405-003, 1989. Incluindo «Tapas e beijos» de Nilton Lamas & Antonio Bueno.

Leo Canhoto e Robertinho. RCA Victor Camden 106.0114, 1981. Incluindo «Passaporte para o Asilo» de Leo Canhoto & Zé Bettio, e «Soldado sem farda» de Leo Canhoto.

Nhô Pai e Nhô Fio. 78 rpm Odeon 12.227, 1942. Incluindo "Fronteira" de Edgard Cardoso e Nhô Pai.

Milionário e José Rico. Chantecler 1-71-405-674, 1988. Incluindo «Estrada da Vida» de José Rico, e «Dê amor pra quem te ama» de Pião Carreiro & José Rico.

Pedra Bento e Zé da Estrada. Continental 1-03-405-239, s.d. Incluindo «Mágoa de boiadeiro» de Nonô Basílio & Índio Vago, e «Pombinha branca» de Silvia Boarato & Murano.

Raul Torres e Florêncio. Chantecler 2-26-411-178, 1975, 1983. Incluindo «Lá vai minha garça branca» e «Moda da mula preta» [1945] de Raul Torres.

Rolando Boldrin. Longe de casa. Chantecler 2-08-404-094, s.d. Incluindo «João Carreiro» de Raul Torres.

Sérgio Reis. RCA 109.0028, s.d. Incluindo «Magoas de Boiadeiro» e «O menino da porteira» de Teddy Vieira & Luizinho.

Tião Carreira e Pardinho. Grande Parada Sertaneja. vol I. Continental Chantecler 2-11-405-267. Incluindo «Cabelo Loiro» de Tião Carreiro & Zé Bonito, e «Pagode em Brasília» de Teddy Vieira & Lourival dos Santos.

Tonico e Tinoco. Os Grandes Sucessos de Tonico e Tinoco. Continental Chantecler 1-08-405-022, Incluindo «Chico Mineiro» de Tonico & Francisco Ribeiro [1946], e «Tristeza do Jeca» de Angelino de Oliveira [1945].

Zé Fortuna e Pitangueira. Continental 1-27-407-004, s.d. Incluindo «Cavalo Branco» de Zé Fortuna.

Notas:

¹ O sertão nordestino (a região de cerrado) vai do Norte do Estado de Minas Gerais e partes de Goiás através do interior da Bahia e outros estados do nordeste até o Sul do Ceará e Piauí. Sertão quer dizer também habitante do interior, isto é, de longe da cidade. Neste caso, a designação "música sertaneja" seria questionável, uma vez que desde o início foi produzida na cidade, para um consumo, pelo menos no tocante ao carro chefe da indústria, o disco, urbano.

² A região caipira compreende as áreas rurais de São Paulo e partes de estados vizinhos (Paraná, Sul e Triângulo mineiros, partes de Goiás e Mato Grosso).

³ No século XVIII a rota de migração e comércio interna tinha seu ponto de encontro na região mineradora de Minas. Já no século XIX, com o declínio da mineração, estas rotas se difundem com a produção de leite em Minas e café em São Paulo, exatamente na área que nos anos 50 foi denominada de área musical da moda-de-violão.

⁴ As rotas de migração e comércio são muito importantes como rotas de difusão cultural também. Saint-Hilaire (1938) e Domas Filho (1957) se referem ao tocar e cantar viola dos tropeiros.

⁵ Depois da década de 70 aparece o espaço na televisão, importante meio de divulgação cujo local de

maior exposição é a trilha de novela e as rádios FM.

⁶ Os dados sobre música sertaneja e sua história podem ser encontrados em Carvalho 1993 e Ulhôa 1996.

⁷ Comparamos exemplos das três fases de música sertaneja aos aspectos do método de classificação vocal desenvolvido por Alan Lomax (1968), o *Cantometrics*, que nos pareceram mais pertinentes com o estilo vocal analisado. Dos 15 parâmetros testados 8 apresentaram o mesmo nível nas três fases, o que sugere uma unidade estilística na música sertaneja em termos da categoria estilo vocal, seja ela raiz, de transição ou romântica. Os parâmetros selecionados foram: Amálgama tonal do grupo vocal, Organização social do grupo vocal, Acentuação, Volume, Tessitura vocal, Guturalidade, Tensão (impedância), Nasalidade, Ornamentação, Golpe de glote, Tremulo, Glissando, Melisma, Pronúncia e Rubato.

Em termos gerais podemos dizer que o estilo de "Voz" sertanejo apresenta as seguintes características: Amálgama uniforme (vozes bem "casadas", isto é, com o mesmo tipo de pronúncia, ataque e entonação vocal); nível de acentuação moderado; tessitura (registro médio) aguda; alto nível de tensão vocal ou impedância (resistência à saída do som). Juntando-se a tessitura aguda e alta impedância temos uma certa estridência tímbrica. O nível de ornamentação vocal é pequeno, isto é, com pouco golpe de glote (o que lhe dá uma qualidade "soluçante"), pouco melisma (grupo de notas para uma única sílaba) e pouco rubato (liberdade métrica). O único parâmetro a variar entre os três estilos foi o nível de glissando (quando a voz desliza de uma nota para outra), que se intensifica de pouco no exemplo raiz, para algum no exemplo de transição e proeminente no exemplo de música sertaneja romântica. O glissando possibilita uma maior fluência da melodia, que na música sertaneja romântica, tem contorno ondulado, sendo própria para a exaltação sentimental. (Ulhôa, 1996)

⁸ O corrido, que apareceu no México por influência de imigrantes alemães, usa o ritmo da polca européia, isto é, uma peça binária (2/4) em andamento rápido, enfatizando os inícios de tempo do compasso e usando notas bastantes rápidas na melodia. Existe uma produção brasileira de corridos (que na região Mex-Tex seria chamado de *Canción corrida* por ter letra) como por exemplo "Apaixonada" de Lourival Santos (interpretada pelas Irmãs Galvão no disco 78 rpm RCA 80-1789).

⁹ A *canção ranchera* é um tipo de valsa e, tanto aqui no Brasil quanto no México e na fronteira com o Texas com México, usa uma fala nas suas letras de sofrimento e desilusão. É interessante notar o paralelo tanto musical quanto cultural e social da música sertaneja com a música de *conjunto* Mex-Tex: músicas usando acordeão e duos cantando em terças, que refletem e mediam nas suas modificações estilísticas as transformações sociais por que passaram trabalhadores migrantes para formações com classes e ideologias divergentes (Ver Peña 1985 sobre a história do Mex-Tex).

¹⁰ Músicos brasileiros (Nhô Pai) criaram uma terceira modalidade de música entre a polca paraguaia, que é de andamento rápido e ênfase binária e a guarânia, que é mais lenta e de compasso misto - o *rasqueado*, um meio termo entre os dois em andamento e com uma ênfase ternária no ritmo. Como, por exemplo "Fronteira", rasqueado de Edgard Cardoso e Nhô Pai, interpretado por Nhô Pai e Nhô Fio (78 rpm Odeon 12.227, lançado em Nov. de 1942).

¹¹ *Mariachi* são os grupos instrumentais compostos por violinos, trompetes, violões e o "bajo sexto" (violão contrabaixo)

¹² Um exemplo típico da canção ranchera é "Cantineiro" de Pepe Avila, versão de Affonso Botti, interpretada pelas Irmãs Castro (78 rpm – Continental 17.485).