

TRANS 17 (2013) ARTÍCULOS/ ARTICLES

Brasil. Capital: Asunción

Allan de Paula Oliveira (Universidade Estadual do Oeste do Paraná - Brasil)

Resumo

Este artigo apresenta uma análise sobre a relação entre a música sertaneja - gênero musical extremamente popular no Brasil e denotativo de uma área cultural específica do país - e a identidade nacional brasileira. Tomando como ponto de partida o fato de que a identidade nacional no Brasil se apoiou, desde os anos 30, sobre um projeto cultural onde o samba - em um de seus estilos - ocupou o lugar de símbolo musical do Brasil, o artigo pretende investigar o lugar da música sertaneja neste quadro de valores simbólicos. Desta forma, ele sugere que a música sertaneja aponta para outros "Brasis", não valorizados nos processos de construção da identidade nacional.

Palabras clave

Música Sertaneja; Música popular brasileira; Mercosul

Abstract

This article is a study about the relationship between the música sertaneja - a musical genre very popular in Brazil and a symbol of a specific Brazilian cultural area - and the Brazilian national identity. From the fact of the national identity in Brazil was, since the 30's, built around of a cultural project where the samba - with specific one of its styles - was the musical symbol of Brazil, the articles aims to research the place of música sertaneja in this process of symbolic valorizations. So, the article points out to the possibility that the música sertaneja represents "others Brazils", without value in the process of national identity building.

Keywords

Música sertaneja; Brazilian popular music; Mercosul

Fecha de recepción: octubre 2012

Fecha de aceptación: mayo 2013

Fecha de publicación: julio 2013

Received: October 2012

Acceptance Date: May 2013

Release Date: July 2013

Los artículos publicados en **TRANS-Revista Transcultural de Música** están (si no se indica lo contrario) bajo una licencia Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 2.5 España de Creative Commons. Puede copiarlos, distribuirlos y comunicarlos públicamente siempre que cite su autor y mencione en un lugar visible que ha sido tomado de TRANS agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/trans. No utilice los contenidos de esta revista para fines comerciales y no haga con ellos obra derivada. La licencia completa se puede consultar en <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/es/deed.es>

All the materials in **TRANS-Transcultural Music Review** are published under a Creative Commons licence (Attribution-NonCommercial-NoDerivs 2.5) You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material, either by adding the URL address of the article and/or a link to the webpage: www.sibetrans.com/trans. It is not allowed to use the contents of this journal for comercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete licence agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/es/deed.en>



Brasil. Capital: Asunción¹

Allan de Paula Oliviera (Universidade Estadual do Oeste do Paraná – Brasil)

Quando se fala de música brasileira, como uma totalidade, determinados gêneros musicais ganham espaço nas descrições do que seja esta música. Tradicionalmente, e durante muito tempo, a música brasileira foi sinônimo de Rio de Janeiro e nesta identificação o samba teve um papel paradigmático. Nos últimos 20 anos, todavia, houve uma modificação neste quadro, com a emergência de gêneros musicais de outras regiões do país e que, em determinados contextos, foram tomados como símbolos da música brasileira – por exemplo, o *axé music*, gênero musical relacionado ao carnaval do estado da Bahia e que, nos últimos anos, se tornou um poderoso símbolo musical do Brasil no exterior. Em ambos os casos trata-se de observar como os gêneros musicais são centrais nas representações da identidade nacional e de verificar que neste processo há um jogo entre as ideias sobre a nação e as representações das diferentes regiões do país. Neste jogo, de conotações culturais – e também políticas (pois se trata de um conflito entre diferentes atores sociais) – há, desta forma, um processo de valorização e hierarquização dos gêneros musicais.

Este artigo pretende convidar o leitor a observar um outro Brasil que não o representado através do samba ou do *axé music*. Este outro Brasil tem sua música relacionada com um lado obscuro da história das relações exteriores do país: relações com os países da América Latina, principalmente o Paraguai. Ou seja, um Brasil que metaforicamente tem sua capital em Assunção.

A música sertaneja: símbolo musical de uma região

Um dos gêneros musicais mais populares no Brasil é a música sertaneja. Seu nome faz referência à palavra portuguesa “sertão”, que tem seu significado

¹ Este artigo foi apresentado no X Congresso Argentino de Antropologia Social, que ocorreu em Buenos Aires (Argentina), em dezembro de 2011. Agradeço aos participantes do GT “Antropología de la música y del sonido”, bem como a minha colega, Maria Eugenia Dominguez, por seus comentários e sugestões.

relacionado ao interior, ao campo e às zonas rurais. Historicamente, o termo “sertão” se desenvolveu como oposto ao urbano. Durante o século XIX, com a progressiva intensificação da vida urbana no país – simbolizada pela cidade do Rio de Janeiro, capital do Brasil entre 1763 e 1960 – todas as áreas do país, excluindo as áreas urbanas, eram denotadas como “sertão”². A expressão “música sertaneja” surge na *Belle Époque* e denotava gêneros musicais de fora do Rio de Janeiro como, por exemplo, a embolada – gênero musical da região Norte e Nordeste do Brasil³. Neste período – final do século XIX e começo do século XX – houve uma cristalização dos gêneros musicais urbanos no Rio de Janeiro – como o maxixe, gênero de dança que foi uma das bases da origem do samba nos anos 10. Assim, nesta época, havia uma polarização entre o maxixe urbano e a embolada sertaneja. O “sertanejo” para os cariocas era a música do interior e tinha na embolada, muito popular, seu símbolo mais importante.

Esta polarização se manteve até os anos 30, quando ocorreram importantes transformações sociais e culturais no Brasil, relacionadas à chegada de Getúlio Vargas ao poder e, com ele, um projeto de construção nacional marcado por novas relações de poder e novas configurações culturais⁴. Culturalmente, o regime varguista representou um projeto novo de

² A primeira capital do Brasil, ainda colônia de Portugal, foi Salvador, a partir de 1549. No século XVIII, com o descobrimento de ouro no interior da colônia (Minas Gerais e Mato Grosso) houve a necessidade de deslocar a capital para um lugar mais próximo destas áreas de exploração econômica. Por isso, em 1763, o Rio de Janeiro tornou-se capital, permanecendo nesta posição depois da Independência, em 1822, e depois da proclamação da República, em 1889. O Rio foi capital até 1960, quando esta foi transferida para Brasília (criada para este fim).

³ A embolada tem por característica um andamento rápido, onde a pronúncia das palavras (prosódia) ganha um sentido especial devido a um jogo com consoantes, o que causa um efeito muito especial. Para um exemplo, ouça Gato Cabeçudo, com Jararaca e Ratinho, em uma gravação de 1929 (todas as músicas citadas neste texto com o nome sublinhado estão disponíveis para a audição em <http://www.youtube.com/playlist?list=PL906066563D852F83>). A embolada ainda é praticada em estados do Nordeste, como Paraíba e Rio Grande do Norte, mas não tem mais a projeção nacional que teve nos anos 20. Para um estudo etnomusicológico da embolada, cf. Travassos (2001).

⁴ Vargas, um gaúcho (natural do Rio Grande do Sul), chegou ao poder em outubro de 1930, depois de um movimento armado que opôs o poder central (até então dominado por proprietários de terra de São Paulo) a oligarquias rurais de estados (províncias) como o Rio Grande do Sul e Minas Gerais. Esses setores insurgentes também tiveram o apoio de setores médios de centros urbanos. Entre 1930 e 1934, Vargas foi o chefe provisório do governo e em 1934 ganhou as eleições para presidente da República. Em 1937, em meio a tentativas de golpe de Estado tanto por setores da direita quanto por setores da esquerda, Vargas transformou seu governo em uma ditadura chamada *Estado Novo*, ficando no poder até 1945, quando foi deposto pelas forças armadas.

O regime de Vargas foi marcado por uma profunda transformação das forças políticas e sociais no Brasil, com a emergência de uma burguesia urbana e com a reconfiguração do poder das oligarquias rurais. Vargas conseguiu combinar estes novos atores políticos com uma centralização do Estado, o que possibilitou um fortalecimento de seu poder em detrimento das

construção da identidade nacional, mais relacionado – devido a formulações intelectuais modernistas – com a cultura popular urbana. E nos anos 30 a ideia de “cultura popular urbana” era dada pela cultura popular do Rio de Janeiro, pois a capital federal era o modelo, o paradigma, de “urbanidade” e “civilização”. E como muitas práticas culturais cariocas eram marcadas pela mestiçagem – um elemento central na sociedade brasileira desde seu período colonial e que, nos anos 20 e 30, sofria um processo de valorização intelectual⁵. A partir de então, práticas culturais mestiças começaram a ser valorizadas como símbolos da cultura brasileira. Entre estas práticas, a parte musical valorizada foi o samba.

O samba, portanto, foi transformado em símbolo musical da nação, em um processo cujos fundamentos políticos, sociais e culturais já foram suficientemente descritos em muitos estudos (Vianna 1999; McCann 2004: 41-95; Menezes Bastos 1999; Veloso 1990; Napolitano 2007: 23-46). O que interessa a este texto é o fato de que, neste processo, outros gêneros musicais, embora extremamente populares em todo o país, foram deslocados para a ideia de “regional”. Neste processo foi muito importante a consagração – através do apoio do Estado, a partir dos anos 30 – do carnaval como o ritual

oligarquias regionais. Isto significou um projeto de construção nacional e um novo discurso sobre o Brasil, onde intelectuais modernistas tiveram um papel destacado. Ao mesmo tempo, Vargas obteve o apoio massivo de setores populares através da modernização das leis trabalhistas, com grandes direitos para os trabalhadores. Desta forma, Vargas obteve uma importante sustentação para o seu governo e, ao mesmo tempo, evitou que a classe trabalhadora fosse organizada por partidos com tendências socialistas (durante o Estado Novo, os partidos de esquerda foram proscritos).

Em 1950, Vargas foi reeleito presidente da República para mais 5 anos de governo. Contudo, neste segundo mandato, onde se apresentou como “pai dos pobres”, não teve mais o apoio massivo da burguesia urbana, que o acusava de fazer um governo excessivamente esquerdista. As pressões e oposições foram intensas e Vargas, em meio a uma crise de governo e acusações de corrupção, suicidou-se em agosto de 1954.

A literatura sobre os dois governos de Vargas é extremamente ampla e diversificada. Ver, como ponto de partida, Fausto (1999: 198-252) e Skidmore (2007).

⁵ A questão da mestiçagem é umas das mais importantes razões de debates sociais na história da sociedade brasileira. Desde a Independência (1822), o fato da sociedade brasileira ser visivelmente formada por mestiços e ter espaços de intensos contatos étnicos – fato apontado por muitos viajantes estrangeiros que estiveram no Brasil no século XIX – foi motivo de muitas reflexões por parte dos intelectuais, cientistas e políticos. No século XIX, houve uma hegemonia de teorias racialistas e racistas que descreviam negativamente a mestiçagem. Todavia, no começo do século XX e, sobretudo, nas décadas de 1920 e 1930, uma geração de intelectuais começou a descrever a mestiçagem de forma positiva, apresentando-a como uma vantagem da sociedade brasileira – neste ponto, o nome de Gilberto Freyre tornou-se muito conhecido. Esta valorização positiva da mestiçagem, apontada por esta geração de intelectuais, tornou-se um importante discurso sobre a cultura e a sociedade brasileiras durante todo o século XX. Sobre isto, cf. o clássico de Skidmore (1993).

popular síntese da cultura brasileira. Durante as décadas de 1920 e 1930 o samba tornou-se a música de referência do carnaval – até então ele disputava, na festa, espaços com a embolada e alguns gêneros musicais estrangeiros. Tornando-se o centro do carnaval, o samba torna-se o símbolo da música nacional.

E não foi apenas a influência destes elementos políticos e culturais que interferiu na transformação do samba em gênero musical denotativo da nação. A cristalização e o fortalecimento de um mercado fonográfico e a popularização do rádio – que surgiu no Brasil em 1922 – também tiveram uma grande importância neste quadro. E mais: fazendo uso dos gêneros musicais como “mercadorias”, o rádio e a fonografia foram causas de transformações nestes gêneros, os quais sofreram um processo de especialização na sua produção e no seu significado – há, aqui, um importante traço tanto da teoria marxista quanto de outras teorias (como as de Pierre Bourdieu), segundo as quais a mercantilização leva a uma especialização tanto do trabalho de produção quanto do consumo das mercadorias. No caso da música popular, este processo ocorreu em ambos os universos, embora neste texto a ênfase recaia sobre o último ponto: a especialização dos gêneros musicais, nos significados relacionados a eles no ato da sua audição.

“A especialização do espaço”: a música sertaneja dividida entre o Nordeste e o Centro-Sul

Durante a segunda metade do século XIX e a duas primeiras décadas do século XX, o mercado de música popular no Brasil foi relativamente modesto. A comercialização de partituras, instrumentos e registros autorais eram os fundamentos deste mercado, incluindo também a prática musical em espaços públicos e privados. Todavia, tudo isto tinha apenas uma dimensão local e regional em seus limites. A entrada de processos industriais de produção e reprodução musical – a fonografia, a partir de 1902, e a radiofonia, a partir de 1922 – tiveram como efeito a ampliação deste mercado. Quando o rádio, a partir de 1928, abriu espaço para a difusão de música popular, e em 1931 um decreto presidencial permitiu a propaganda comercial na radiofonia (o que criava um mercado potencial de produção de *jingles*), o mercado musical se

transformou de tal forma que os anos 1930 e 1940 são chamados por alguns pesquisadores de “A Época de Ouro da Música Brasileira” (Severiano e Mello 1999). O que se viu naquelas décadas foi uma profunda transformação no mercado de música popular: o surgimento de novas atividades e espaços destinados à prática musical (rádios que tinham suas próprias orquestras), o surgimento de uma crítica especializada que atuava na imprensa e, o mais importante para este texto, a cristalização e a estabilização de gêneros musicais.

Em um estudo dedicado aos gêneros discursivos, Bahktin (2003) os define como um conjunto de enunciados que tem uma estabilidade em 3 níveis: estrutura, estilo e conteúdo, sendo que este caráter estável é reconhecido por uma comunidade de falantes. Trabalhos em áreas de etnomusicologia e antropologia da música têm observado os gêneros musicais a partir desta definição de Bahktin: as investigações, neste sentido, descrevem e analisam a dinâmica dos três níveis que definem o gênero, assim como a percepção desta dinâmica entre os seus “falantes” (músicos e ouvintes)⁶.

As décadas de 1930 e 1940 foram cruciais exatamente neste sentido: foi o momento onde os “falantes”, ou seja, músicos e ouvintes da música popular reconheceram diferentes gêneros, de forma separada, o que significa afirmar que reconheceram a estabilidade destes gêneros. Isto levou ao surgimento de novos nomes de gêneros, novos rótulos. E significou também a especialização dos gêneros musicais. A categoria música sertaneja, até então usada para indicar de forma geral todos os gêneros que vinham do interior do país, a partir dos anos 1930 começou a sofrer este processo de especialização, momento onde se separam as representações do norte-nordeste do Brasil daquelas do centro-sul do país. Com o tempo, a categoria música sertaneja passou a ser usada somente para a música do centro-sul do Brasil, uma área também denotada pela palavra *caipira*, num quadro que se completou na segunda metade dos anos 40⁷. Em maio de 1929, foram lançadas as primeiras

⁶ Para exemplos de estudos sobre música que fazem uso desta perspectiva bahktiniana, v. Piedade (2003), Monson (1996), Menezes Bastos (1999) e Dominguez (2009).

⁷ Esta separação do interior em norte-nordeste e centro-sul (do ponto de vista da capital, Rio de Janeiro) de forma alguma pode ser considerada algo muito novo no pensamento brasileiro. Ela já se encontrava em processo desde o século XVIII, momento chave da história brasileira, quando o centro econômico da então colônia portuguesa se modificou, passando do cultivo da cana de açúcar na Bahia e em Pernambuco (base da economia entre os séculos XVI e XVII)

gravações de *música caipira*, a música que denotava os habitantes do interior do centro-sul do Brasil. Durante os anos 30, esta música se tornou muito popular, sobretudo no centro-sul (sua popularidade no Rio de Janeiro sempre foi pequena) e, durante os anos 40 e 50, esta música começou a monopolizar o uso da expressão “música sertaneja”.

Foi importante, também, neste processo, o surgimento, em 1946, de um artista do Nordeste, Luiz Gonzaga, que lançou um gênero altamente dançável (definido, às vezes, como dança) chamado *baião* e se tornou um fenômeno de massa no Brasil. Gonzaga cantava vestido de cangaceiro e, assim, aparecia para o público brasileiro como a personificação do Nordeste⁸. Apesar do

para a exploração do ouro em Minas Gerais. Esta exploração, brutal e intensa, durou somente 100 anos, mas foi responsável direta por profundas mudanças geopolíticas no Brasil.

Algumas já foram apontadas acima, como a transferência da capital da colônia, de Salvador para o Rio de Janeiro, em 1763. Geograficamente, houve uma ocupação mais intensa de toda área do centro-sul do Brasil: o interior do atual estado (província) de São Paulo e as áreas atualmente correspondentes aos estados de Goiás, Mato Grosso, Mato Grosso do Sul e zonas centrais do estado do Paraná. Toda esta área geográfica foi incorporada, em um primeiro momento, à economia do ouro em Minas Gerais, como zona de abastecimento agrícola. Desta forma, tal zona teve sua colonização desenvolvida, durante o século XVIII, a partir de São Paulo, permanecendo historicamente conhecida como uma área de influência paulista. No século XIX, uma nova mudança econômica foi importante para este quadro: a passagem da exploração do ouro, como centro da atividade econômica, para o cultivo do café. Isto transformou o interior do estado de São Paulo em área economicamente mais ativa do Brasil.

No século XIX, o trabalho nestas áreas de colonização paulista era feito por escravos ou por trabalhadores livres, pobres e com poucos recursos. Estes trabalhadores tinham um modo de vida tradicional, ligado à terra, no qual se observava uma grande influência dos modos de vida indígenas. Do ponto de vista da capital Rio de Janeiro, símbolo da civilização, este modo de vida era valorizado (como sendo mais próximo da natureza) ou visto como falta de civilização das populações do interior do centro-sul brasileiro. Por volta de 1870, uma palavra de origem tupi, *caipira*, começou a ser usada para indicar estes trabalhadores livres e pobres, enquanto que seu modo de vida começou a ser chamado de *cultura caipira*. É importante observar que esta expressão era usada no Rio de Janeiro e em outros centros urbanos com um duplo sentido: por um lado, como uma valorização romântica de um modo de vida mais próximo da natureza; por outro, de forma negativa, como crítica à ausência de civilização. Sobre isto e com indicações bibliográficas más amplas, ver Oliveira (2009a: 175-198).

O surgimento do termo “*caipira*” é somente um índice do processo de transformações das representações sobre os habitantes do interior do país. Na mesma época que a ideia de *caipira* estava sendo usada, a imprensa do Rio de Janeiro e outros centros urbanos falavam de *gaúchos* (do interior do Rio Grande do Sul) e de *sertanejos* (do interior do Nordeste). Ou seja, houve na imprensa, na segunda metade do século XIX, este processo que estou chamado de “especialização do espaço”, com diferenciações nas representações o interior do país, e que iria ocorrer na música popular entre os anos 1930 e 1940.

⁸ Historicamente, o interior do Nordeste foi ganhando, no Rio de Janeiro, a representação de zona mais pobre e economicamente mais atrasada do Brasil, o que fundamenta estereótipos que ainda hoje se sustentam no Brasil. Área que foi abandonada no processo de desenvolvimento econômico do país, o Nordeste foi castigado muitas vezes com problemas climáticos. Em 1877, por exemplo, houve uma seca terrível, conhecida como “a seca dos dois setes” – fotografias de crianças famintas e mulheres esqueléticas chegaram ao Rio de Janeiro e tiveram um grande impacto. O imaginário dos cariocas sobre o Nordeste foi afetado de novo na década de 1890, quando ocorreu a Guerra de Canudos (a palavra *favela* entrou na história neste momento. *Favela* era o nome de uma serra na cidade de Canudos, localizada no interior

habitante do interior do Nordeste ainda ser chamado de *sertanejo*, a música de Luiz Gonzaga, aos poucos, durante a década de 50, foi perdendo esta conotação. Desta forma, desde então, a expressão *música sertaneja* denota somente a música do centro-sul do Brasil, a zona de cultura caipira.

A Música Sertaneja: uma invenção urbana a partir do rural.

Atualmente, a música sertaneja é um dos três gêneros musicais mais populares da música popular no Brasil – os outros dois são o pagode (uma variação carioca do samba, que apareceu nos anos 80) e o *axé music*, gênero que surgiu com as transformações do carnaval da Bahia a partir dos anos 80⁹. Existe um certo consenso entre os pesquisadores de que a música sertaneja hoje é um produto da modernização e da urbanização da música caipira, em um processo que, como foi escrito acima, teve seu início em 1929, com as primeiras gravações do gênero¹⁰.

Musicalmente, a música caipira ficou marcada pela prática de uma formação musical específica: duplas cantando em terças. A história deste gênero musical é a história de duplas, chamadas *duplas caipiras* – Alvarenga e Ranchinho, Tonico e Tinoco, Pedro Bento e Zé da Estrada, Tião Carreiro e Pardinho, milhares de nomes que fizeram sua história. Além disso, a música caipira também tem no uso de um instrumento musical específico uma marca importante: a *viola caipira*, um tipo de guitarra acústica com cinco cordas duplas¹¹. Assim, a formação clássica da música caipira era uma dupla de

do estado da Bahia e que entrou em guerra com o poder federal em 1983. Quando os soldados do exército voltaram ao Rio de Janeiro depois da guerra, em 1896, e viram habitações pobres nos morros cariocas, as chamaram de *favelas*). Entre 1910 e 1930, surgiu o *cangaço*, uma prática de roubos e violências realizadas por bandidos no interior do Nordeste, que ganhou popularidade, entre muitos, com uma aura mítica de resistência contra a injustiça social. A figura do *cangaceiro*, neste sentido, passou a ser sinônimo de alguém bravo e sem medo. Desta forma, Luiz Gonzaga, em 1946, ao cantar vestido de *cangaceiro* cristalizava novas representações do Nordeste. Sobre isto, ver Oliveira (2004). Sobre a carreira de Luiz Gonzaga, ver Marcelo e Rodrigues (2012).

⁹ Sobre o *pagode*, Galinsky (1996). Sobre o *axé*, Guerreiro (1997).

¹⁰ Para histórias da música *sertaneja*: Souza (2005), Nepomuceno (1999) e a enciclopédia de Mugnaini (2001). Para uma investigação sobre a inserção da música caipira, e sua popularização como música sertaneja, no rádio dos anos 30 e 40, v. Duarte (2000). Para uma investigação sobre a cristalização da música sertaneja no quadro da música popular do Brasil nos anos 40 e 50, ver Oliveira (2009a). Sobre a relação entre a música sertaneja e os processos de modernização da música brasileira a partir dos anos 60, v. Alonso (2011).

¹¹ Para uma visualização do instrumento e sua sonoridade, ver <http://www.youtube.com/watch?v=C634a--M-n4>. Sobre o instrumento, v. Oliveira (2004).

cantores onde um tocava viola caipira e outro tocava violão (guitarra acústica)¹². Alguns instrumentos, como acordeon ou instrumentos de percussão, também eram (e são) utilizados por estas duplas¹³. Por sua vez, suas temáticas e seus ritmos estão ligados a tradições da cultura caipira, sendo que alguns dos ritmos usados na música caipira – como o *cururu* ou o *catira* – são danças da área caipira, tendo sua origem marcada por uma hibridação de práticas europeias e indígenas.

Entretanto, com a introdução da fonografia no universo da música caipira houve grandes mudanças estilísticas neste gênero musical. Ao mesmo tempo em que a expressão “música sertaneja” começou a ser usada para denotar somente a música caipira, esta música também sofria mudanças intensas, como a introdução de novos instrumentos musicais (guitarra elétrica, teclados, instrumentos de sopro); a mudança na temática de suas letras, onde o tema da vida rural foi deslocado por letras românticas (a atual música sertaneja é, em grande medida, uma música sobre o amor romântico¹⁴); e o ponto central deste artigo: um processo de hibridação entre a música caipira e gêneros musicais estrangeiros, o que fez da música sertaneja um dos gêneros musicais mais híbridos da música brasileira. Do México, veio o bolero, o corrido e as rancheiras; do mundo anglo-saxão, o rock e a música pop; da Argentina, o chamamé; e do Paraguai, a guarânia e a polca. Este grande processo de hibridação, que começou a ocorrer a partir do momento da entrada da fonografia no universo da música caipira, ou seja, a partir dos anos 30, a colocou em contato com estas diferentes expressões estrangeiras, mas de um modo desigual e em períodos diferentes. A entrada de elementos da música pop, por exemplo, ocorreu somente nos anos 70, enquanto que o Paraguai e suas músicas apareceram como fonte musical já na segunda metade dos anos

¹² Como exemplo da sonoridade da dupla caipira, com viola e violão, escutar “Rio do Ouro” com Vieira e Vieirinha. Esta canção é tocada em ritmo de *catira*, uma dança típica da zona caipira. Na gravação, feita nos anos 50, pode-se escutar os sapateados e as palmas da dança.

¹³ Como exemplo deste uso de outros instrumentos, pode-se escutar “Canta Moçada”, canção gravada nos anos 50 pela dupla Tônico e Tinoco.

¹⁴ Esta predominância das temáticas amorosas está diretamente relacionada a outro processo mais amplo: a influência do bolero na música brasileira, muito intensa a partir dos anos 40. A entrada massiva do bolero, através do cinema mexicano e argentino, pôs o amor e as relações românticas como o tema principal das letras nas composições musicais, bem como influenciou na concepção de arranjos. Tal fato ocorreu nos principais gêneros musicais urbanos brasileiros dos anos 40 e 50, o samba e a música sertaneja. Sobre isto, cf. Araújo (1999). Sobre a influência do cinema neste processo, Oroz (1999).

30. Por sua vez, durante os anos 90 um novo processo de hibridação tornou-se visível, desta vez com a música *country* norteamericana¹⁵.

Este forte caráter híbrido da música sertaneja faz com que ela seja motivo de grandes debates entre músicos, críticos musicais e pesquisadores. Houve, durante muito tempo, uma crítica na imprensa a este caráter híbrido, sendo que ainda hoje a música sertaneja é comentada de forma muito polarizada: por um lado, é enfatizado seu caráter de expressão das transformações sociais no Brasil; por outro lado, critica-se seu afastamento das tradições da cultura caipira. Isto ocorre porque a crítica musical, na imprensa brasileira, tem uma história relacionada a posições políticas de esquerda – foram jornalistas de esquerda que, nos anos 50, começaram a escrever sobre música popular¹⁶. As relações mais intensas da música sertaneja com gêneros musicais estrangeiros não tiveram uma boa recepção por parte deste setor da imprensa. Neste sentido, já na década de 50, havia críticas às mudanças que a

¹⁵ Isto está relacionado a uma mudança importante: o público consumidor da música sertaneja. Quando esta começou a ser gravada e tocada em rádios, nos anos 30, era um bem cultural símbolo de status, um produto da vida urbana – assim como toda a música popular. Todavia, rapidamente, com a popularidade do rádio, a música sertaneja se tornou uma expressão de trabalhadores migrantes que estavam vindo do campo para as metrópoles. Entre os anos 50 e 80 era comum escutar no Brasil (ainda o é, só que em menor grau) que a música sertaneja era “música de empregadas domésticas”.

Na segunda metade dos anos 80, esse quadro começou a se alterar. Desde então, a música sertaneja tornou-se um bem cultural consumido pelas classes médias e, assim, seu valor simbólico se alterou. Foi neste contexto que a referida hibridação entre a música sertaneja e a *country music* tornou-se intensa (ela já ocorria desde os anos 50, com o trabalho de artistas como Bob Nelson, por exemplo – mas àquela época, estes elementos *country* apareciam mais como um efeito de humor). Para um exemplo desta hibridação, escutar “Country Roads” com a dupla Jota Junior e Rodrigo. Observe que esta canção tem muitos simbolismos: uma dupla cantando em terças (para os brasileiros, isto, automaticamente, remete à música sertaneja) e em inglês (cujo domínio é um bem cultural bastante apreciado pela classe média no Brasil). A canção começa com ritmo de *ska* e, no meio, tem passagens como uma balada *country*. E mais: “Country Roads” tem uma melodia (sem letra) bastante conhecida no mundo anglosaxão – a torcida do Manchester United a canta, com outra letra, durante as partidas de seu time. Ainda merece estudos, no universo da música sertaneja, este processo que mescla elementos tão díspares. Para um estudo sobre as mudanças em relação a transformações sociais recentes na sociedade brasileira, ver Alonso (2011). Para uma análise da música *sertaneja* mais atenta a questões simbólicas, feita a partir de uma etnografia, cf. Dent (2009). Ver também o estudo de Militão (2001), sobre a identidade de *cowboy*, presente hoje, em algumas festas tradicionais do centro-sul brasileiro.

¹⁶ Até então (anos 50), as principais análises sobre música no Brasil haviam sido produzidas por intelectuais ligados ao Modernismo dos anos 20, sobretudo o escritor Mário de Andrade. Este valorizava mais o folclore, exatamente por sua pouca inserção na fonografia. Para ele, eram as músicas folclóricas que deveriam ser valorizadas como fonte de produção de uma verdadeira música brasileira – temas folclóricos com formas eruditas. Neste sentido, Mário de Andrade, que produziu suas obras entre 1920 e 1945 (e, portanto, viveu a ascensão das músicas populares no contexto urbano), pouco escreveu sobre música popular. Mesmo assim, este autor foi uma referência muito importante na formação da crítica musical brasileira. Para os estudos de Mário de Andrade sobre música, ver Travassos (1997).

música caipira estava sofrendo. Desde então, há uma divisão entre uma música sertaneja mais tradicional, que ainda faz uso da expressão “música caipira”, e outra mais aberta aos processos de hibridação¹⁷. Uma descrição mais ampla deste debate sairia dos objetivos deste artigo, mas é importante observar que há valorações diferenciadas entre músicas ouvidas como tradicionais e outras como híbridas¹⁸.

Brasil. Capital: Asunción.

Entre os processos de hibridação vividos pela música sertaneja, um dos mais profundos ocorreu com os gêneros musicais paraguaios – outro foi com gêneros mexicanos¹⁹. Este processo é datado a partir dos anos 40, quando artistas sertanejos começaram a fazer apresentações na fronteira entre o Brasil e o Paraguai, e também apresentações em Assunção. Assim, pouco a pouco, gêneros musicais como a guarânia – historicamente atribuída ao paraguaio José de Asunción Flores, interessado, nos anos 20, em criar um gênero musical nacional²⁰ – e a polca paraguaia foram sendo incorporados às práticas musicais dos artistas sertanejos²¹. Durante os anos 40, portanto, estes gêneros musicais paraguaios foram incorporados à música sertaneja, tornando-se um material

¹⁷ Para esta divisão e para os debates, ver Oliveira (2009a), Alonso (2011), Santos (2012) e Nepomuceno (1999).

¹⁸ O que em hipótese alguma deve ser visto como uma característica da música sertaneja, somente. Pelo contrário: este debate entre tradicional e híbrido é estrutural na história das músicas populares em toda a América Latina, haja vista o lugar central destas músicas nos projetos de construção de identidades nacionais. Ver, sobre isto, Garramuño (2007) e Turino (2003).

¹⁹ Tais processos (aquele relativo ao Paraguai e o outro relativo ao México) operaram por meios distintos e que, em alguns aspectos, compartilhavam espaços comuns. Enquanto a música do Paraguai entrou na música sertaneja através do contato direto entre artistas, a música mexicana estava profundamente relacionada à popularidade do cinema mexicano no Brasil – de tal forma que elementos visuais também foram apropriados. Uma dupla muito popular desde os anos 60 e importantíssima na fusão da música sertaneja com gêneros mexicanos, Pedro Bento e Zé da Estrada, se apresentam em público vestidos como *mariaichis*. Para um exemplo de esta hibridação com gêneros mexicanos, ouvir o corrido (com o som dos trompetes em primeiro plano) “O Tropeiro (El Bandolero)”, com a dupla Milionário e Zé Rico, em uma gravação da década de 80. Outro exemplo interessante é a versão em português de uma rancheira mexicana chamada “Gorrioncillo del pecho amarillo”, gravada no anos 50 por Miguel Aceves Mejía. Vale a pena escutar esta versão original e a regravação feita pela dupla brasileira Tibagi e Miltinho, com o título “Passarinho do peito amarelo”. Esta última dupla, Tibagi e Miltinho, ficaram conhecidos também por produzir uma música sertaneja com muitos elementos do bolero – sua gravação da canção “Boneca Cobiçada”, em 1951, é um marco do chamado *bolero sertanejo*.

²⁰ Para um estudo das relações entre política, identidade nacional e música no Paraguai, v. Colmán (2007) e Luzko (2004).

²¹ Para um estudo musicológico sobre estes gêneros paraguaios e também para sua história, v. Higa (2010).

musical utilizado em composições e performances.

Uma dupla muito importante neste processo foi Cascatinha e Inhana, que fez um enorme sucesso com sua gravação, em 1952, com letra em português, de “Índia”, a guarânia composta por José Asunción Flores – o compositor paraguaio central na história da guarânia. Já havia gravações de guarânias na música sertaneja, desde os anos 40, mas Cascatinha e Inhana a consagraram como um dos principais ritmos dentro da música sertaneja. O mesmo processo ocorreu com a polca paraguaia e o rasqueado, embora isto se deva ao trabalho de outras duplas e artistas, tais como Pedro Bento e Zé da Estrada, Tibagi e Miltinho ou o compositor Capitão Furtado. O importante é observar que em um espaço temporal de apenas 20 anos, gêneros paraguaios foram incorporados de tal forma à música sertaneja que sua “*paraguaydad*” (Colman 2007) pouco é reconhecida – para a maioria do público da música sertaneja eles são brasileiros.

Duas gravações, neste sentido, são muito interessantes. “Saudade da Minha Terra” é um rasqueado (ritmo com fortes influências paraguaias) gravado em 1961 pela dupla Belmonte e Amaraí. Esta canção é um verdadeiro hino da música sertaneja e forma parte da memória – assim como a canção “Índia” – de toda uma geração de brasileiros que vivem no centro-sul do país. Todos os dias ambas são escutadas reiteradas vezes, em suas centenas de regravações, nas cidades do centro-sul brasileiro. O mesmo ocorre com outra canção clássica, que tem centenas de regravações: “Galopeira”, que pode ser ouvida aqui na gravação da dupla Pedro Bento e Zé da Estrada. Pois tanto “Saudade da Minha Terra” como “Galopeira” tem uma harpa – instrumento central na expressão da “paraguaidade” – em seus arranjos, sendo que em “Galopeira” este instrumento ocupa um lugar destacado no arranjo. Além disso, a letra da canção faz referências diretas ao Paraguai: *Fui num baile em Asunción/Capital do Paraguay/onde eu via as paraguaias/sorridentes a bailar* [*Fue en un baile en Asunción/Capital de Paraguay/donde veía las paraguayas/sonrientes a bailar*].

Como foi apontado acima, “Saudade da Minha Terra” e “Galopeira” são dois elementos muito significativos do *soundscape* ou da paisagem sonora de uma zona muito importante do Brasil. Quando se fala de música no centro-sul,

estas duas canções são exemplos mais do que imediatos: são verdadeiros símbolos musicais de toda esta área geográfica do país. E trazem consigo um simbolismo adicional, porque representam relações culturais não valorizadas na história política do Brasil. Ou seja, mais do que simples canções, elas são índices que apontam para elementos obscuros da história brasileira: as relações do Brasil com a América Latina, de um modo geral. Não é um exagero afirmar que o Brasil viveu sua história de “costas para o continente”, valorizando muito mais suas relações com a Europa e, após os anos 40, com os EUA. Aqui há questões que fogem do escopo deste texto – como, por exemplo, a divisão da América Latina entre Portugal e Espanha, entre o séculos XVI e XVIII – porém o fato de que, não importando sua popularidade, a música sertaneja raramente seja apresentada no exterior como um símbolo nacional, é um convite à pergunta: até que ponto estas relações da música sertaneja com a América Latina são centrais para definir seu valor e seu uso como símbolo do Brasil?²².

Em outro artigo, Oliveira (2009b), procurei apontar como, atualmente, a música brasileira no exterior tem como centro de representações gêneros como o samba e o *axé music*. Como referência a isto, cito a noite brasileira do Festival de Jazz de Montreaux, que desde 1978 é um espaço, dentro do festival, voltado somente para a música brasileira. Desde então, os artistas que se apresentaram na noite estão relacionados ao samba (seja diretamente, seja através do trabalho de artistas rotulados como MPB) ou, desde os anos 90, ao *axé music*²³. Artistas sertanejos, até 2009 (quando fiz a pesquisa) jamais

²² E aqui há outro ponto não explorado, mas que merece investigações: a presença de elementos indígenas na música caipira e sertaneja. Este é um ponto muito amplo e ainda pouco investigado no Brasil, onde se toma por regra a afirmação do intelectual e músico Luciano Gallet, em 1934, de que a presença indígena na música brasileira é mínima. No entanto, basta observar danças caipiras como cururu, catira, cateretê para perceber que esta presença não pode ser minimizada. Para uma análise deste “esquecimento” do índio na história da música brasileira, cf. Menezes Bastos (2006).

²³ MPB – Música Popular Brasileira – é uma sigla que nasceu por volta de 1964-1965 para indicar uma proposta de música popular brasileira totalizante, tendo como centro a Bossa Nova (uma modernização do samba) e trazendo para sua órbita gêneros musicais ouvidos como tradicionais. Sua origem está relacionada aos debates sobre “nação” e “povo”, intensos entre as décadas de 40 e 60. A MPB surgiu como uma reação ao que era escutado, à época, como uma espécie de “imperialismo sonoro”: a mundialização da música pop. Neste sentido, a MPB permitiu a renovação de gêneros musicais tradicionais no Brasil, como o samba, o baião e outros. Desta forma, tornou-se uma espécie de filtro capaz de absorver as tendências da música pop. O Tropicalismo, movimento estético liderado por Caetano Veloso e Gilberto Gil, entre 1967 e 1969, teve seu desenvolvimento no ambiente da MPB. Até hoje, os discursos sobre música brasileira são marcados pela ideia da MPB que, atualmente, é um rótulo musical.

havam tocado em Montreaux. Essa não utilização da música sertaneja como símbolo nacional aponta, portanto, para concepções de nação muito específicas, onde o critério mais importante não é a popularidade do gênero. Meu objetivo não é apresentar um protesto pelo “esquecimento” da música sertaneja, mas sim convidar o leitor a pensar sobre “que ideia de Brasil está no fundo desta não utilização da música sertaneja como símbolo musical nacional”? E a minha sugestão é a de que este fato se relaciona – entre outras coisas – ao fato de que a música sertaneja aponta para conexões não valorizadas na história política brasileira: relações com o interior da América mais do que com a Europa. O interessante aqui é perceber como uma paisagem sonora extremamente popular e ampla pouco aparece nas construções da ideia de nação.

Um dos momentos centrais na história do samba e da música popular no Brasil foi a excursão de um grupo de samba do Rio de Janeiro, os 8 Batutas, a Paris, em 1922²⁴. Nesta excursão cristalizou-se a ideia de que o samba é brasileiro, ou seja, em certa medida foram os franceses que ouviram o samba como uma síntese do Brasil – fato até então negado pelas elites sociais brasileiras. Entre as décadas de 20 e 40, os brasileiros assumiram esta síntese e, desta forma, o samba tornou-se um “cartão musical de visitas” brasileiro.

A literatura sobre MPB é bastante ampla e rica, em termos de análise. Como ponto de partida, ver os textos de Napolitano (1998 e 2007) e Stroud (2000). Sobre o Tropicalismo, v. Dunn (2009).

Há, com a relação a isto, um aspecto que merece investigação. A Bossa Nova, como uma renovação e modernização do samba (que ocorreu entre 1958 e 1964) e a MPB, foram acontecimentos que fizeram de gêneros musicais tradicionais o centro para discursos jovens, típicos dos anos 60. Ou seja, os movimentos de contestação dos jovens no Brasil tiveram na própria música brasileira seus canais de expressão. Por um lado, isto permitiu uma renovação da música brasileira e um interesse dos jovens dos anos 60 e 70 por ela. Por outro lado, retardou o desenvolvimento pleno de formas de expressão (e os circuitos a elas relacionados) não filtradas pela MPB. Foi o caso do rock no Brasil. Este gênero – embora popular nos anos 70 e presente na própria MPB – teve que esperar até a década de 80 para ter um espaço mais amplo no mercado musical brasileiro. O oposto ocorreu – e isto é uma impressão – na Argentina, onde as tentativas de renovação e modernização do tango o tornaram mais “difícil” ao público – é o caso da música de Astor Piazzolla, por exemplo. Por outro lado, a juventude argentina dos anos 60 teve no rock um canal de expressão mais ativo. Por isso, o mercado e o cenário do rock na Argentina (assim como no Perú) é mais antigo que no Brasil. Como afirmei acima, isto é apenas uma ideia para estudos futuros.

²⁴ Para a viagem dos 8 Batutas a Paris, v. Menezes Bastos (2009). Depois da viagem a Paris, o grupo foi apresentar “música brasileira” em Buenos Aires. Sobre isto, cf. Coelho (2009). É importante observar que o lugar simbólico de Paris não é marcante somente na história da música brasileira. Archetti (2003) mostrou como a viagem de Carlos Gardel a Paris em 1923 também foi importante para a afirmação do tango como símbolo musical argentino. Da mesma forma, o lugar do jazz na cultura norteamericana também foi marcado pela acolhida que o gênero teve em Paris nos anos 20, conhecida como “A Era do Jazz”.

Tal “cartão” teve sua posição reforçada quando as relações brasileiras se voltaram para os EUA, a partir dos anos 40. Assim, a história da música brasileira, como uma totalidade, é contada por suas conexões com Paris ou Nova York. No entanto, o lugar de Assunção, capital do Paraguai, nesta história permanece na obscuridade. Quando o festival de Montreaux organiza uma “noite brasileira” e este evento apresenta somente um discurso musical visto como moderno – MPB – ou uma música denotativa da Bahia – o *axé music* – significa que os centros das representações da nação ainda são muito exclusivos. O fato da Noite Brasileira do Festival de Montreaux não ter aberto espaço para duplas sertanejas, mesmo que extremamente populares, talvez seja um dado pequeno demais, mas talvez ele nos diga algo sobre como os brasileiros pensam a si mesmos e a seu país.

BIBLIOGRAFÍA

Alonso, Gustavo. 2011. *Cowboys do Asfalto: música sertaneja e modernização brasileira*. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense. Rio de Janeiro.

Araújo, Samuel. 1999. "The Politics of Passion: the impact of Bolero on Brazilian musical expression". En *1999 Yearbook for Traditional Music*, ed. Dieter Christensen, p. 42-56. Oslo: ICTM.

Archetti, Eduardo. 2003. "O gaúcho e o tango: primitivismo e poder na formação da identidade nacional argentina". *Mana - Revista de Antropologia Social* 9 (1): 9-29.

Bahktin, Mikail (ed.). 2003. "Gêneros do Discurso" In: *Estética da Criação Verbal*. p. 261-306. São Paulo: Martins Fontes.

Coelho, Luiz Fernando Hering. 2009. *Os Músicos Transeuntes - de palavras e coisas em torno de uns batutas*. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis.

Colmán, Alfredo. 2007. "El arpa diatónica paraguaya en la búsqueda del tekorã: representaciones de paraguayad". *Latin America Music Review*, 28 (1): 125-149.

Dent, Alexander Sebastian. 2009. *River of Tears: country music, memory and modernity in Brazil*. London: Duke University Press.

Dunn, Christopher. 2009. *Brutalidade Jardim: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. São Paulo: Editora UNESP.

Dominguez, Maria Eugenia. 2009. *Suena el Rio - entre tangos, murgas, milongas e candombes. Músicos e gêneros rio-platenses em Buenos Aires*. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina.

Duarte, Geni Rosa. 2000. *Múltiplas Vozes no Ar: o rádio em São Paulo nos anos 30 e 40*. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo.

Fausto, Boris. 1999. *A Concise History of Brazil*. New York: Cambridge University Press.

Galinsky, Philip. 1996. "Co-option, cultural resistance and Afro-Brazilian identity: a history of the 'Pagode Samba' movement in Rio de Janeiro". *Latin America Music Review* 17(2): 120-149.

Garramuño, Florencia. 2007. *Modernidades Primitivas: tango, samba y nación*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Guerreiro, Goli. 1997. *A Trama dos Tambores: a música afro-pop de Salvador*. São Paulo: Editora 34.

Higa, Evandro Rodrigues. 2010. *Polca paraguaia, guarânia e chamamé: estudos sobre três gêneros musicais em Campo Grande-MS*. Campo Grande: Editora da UFMS.

Luzko, Daniel. 2004. "Paraguay" In: SHEPERD, John; HORN, David and LAING, Dave (ed.). *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World*. V. III: Caribbean and Latin America. p. 323-326. London: Continuum.

Marcelo, Carlos e Rodrigues, Rosualdo. 2012. *O Fole Roncou: uma história do forró*. Rio de Janeiro: Zahar.

McCann, Bryan. 2004. *Hello, Hello Brazil: popular music in the making of Modern Brazil*. London: Duke University Press.

Menezes Bastos, Rafael José de. 1999. "The 'origin of the samba' as the invention of Brazil (Why do songs have music?)". *British Journal of Ethnomusicology* 8(1): 67-96.

_____. 2006. "O Índio na Música Brasileira: Recordando 500 Anos de Esquecimento" In: Tugny, Rosângela Pereira e Queiroz, Ruben Caixeta. *Músicas Africanas e Indígenas no Brasil*. p. 115-127. Belo Horizonte: Editora da UFMG.

_____. 2009. "Les Batutas 1922: une anthropologie dela nuit parisiense". *Vibrant*, 4 (1): 28-55.

Militão, Maria de Lourdes Nunes. 2001. *Tornar-se cowboy: um estudo antropológico acerca da construção da identidade na festa de peão de boiadeiro*. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre.

Monson, Ingrid. 1996. *Saying Something: Jazz improvisation and interaction*. Chicago: The University of Chicago Press.

Mugnaini Jr., Ayrton. 2001. *Enciclopédia das Músicas Sertanejas*. São Paulo: Editora Letras & Letras.

Napolitano, Marcos. 1998. "A Invenção da Música Popular Brasileira - um campo de reflexão para a História Social". *Latin America Music Review*, 19(1): 92-105.

_____. 2007. *A síncope das idéias: a questão da tradição na*

música popular brasileira. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo.

Nepomuceno, Rosa. 1999. *Música Caipira: da roça ao rodeio*. São Paulo: Editora 34.

Oliveira, Allan de Paula. 2004. *O Tronco da Roseira: por uma antropologia da viola*. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis.

_____. 2009a. *Miguilim foi pra cidade ser cantor: uma antropologia da música sertaneja*. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis.

_____. 2009b. "Os sons de uma vereda invisível. Notas sobre um Brasil ouvido, porém não visto". *Tempo de Ciência* 16 (32): 9-25.

Oliveira, Francisco de. 2004. "Nordeste: a invenção pela música" En: Cavalcante, Berenice; Starling, Heloísa y Eisenberg, José (eds.). *Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira. Vol. 3: A cidade não mora mais em mim*. p. 123-138. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Oroz, Sílvia. 1999. *Melodrama: o cinema de lágrimas da América Latina*. Rio de Janeiro: Funarte.

Piedade, Acácio Tadeu de Camargo. 2003. "Brazilian Jazz and Friction of Musicalities". En. *Planet Jazz*, ed. Taylor Atkins, 42-58. Jackson: University Press of Mississippi.

Santos, Elizete Ignacio dos. 2012. "Modernization and Its Discontents: discourses on the transformation of *caipira* into *Sertanejo* music" In: *Vibrant*, v. 8, n.1: 290-322.

Severiano, Jairo y Mello, Zuza Homem de. 1999. *A Canção no tempo: 85 anos de música brasileira. Volume 1: 1901-1957*. São Paulo: Editora 34.

Skidmore, Thomas. 1993. *Black into White: race and nationality in Brazilian Thought*. Durham: Duke University Press.

_____. 2007. *Politics in Brazil: an experiment in democracy*. New York: Oxford University Press.

Souza, Walter de. 2005. *Moda Inviolada: uma história da música caipira*. São Paulo: Quíron Livros.

Stroud, Sean. 2000. "Música é para o povo cantar: culture, politics and Brazilian song festivals 1965-1972". *Latin American Music Review* 21(2): 87-117.

Travassos, Elizabeth. 1997. *Os Mandarins Milagrosos: arte e etnografia em Mário de Andrade e Bela Bartók*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

_____. 2001. "O avião brasileiro': análise de uma embolada" En: Matos, Cláudia Neiva de; Travassos, Elizabeth y Medeiros, Fernanda Teixeira de (eds.). *Ao Encontro da Palavra Cantada: poesia, música e voz*, 89-103. Rio de Janeiro: 7Letras.

Turino, Thomas. 2003. "Nationalism e Latin American Music: selected cases studies and theoretical considerations". *Latin America Music Review* 24 (2): 169-209.

Veloso, Mônica. 1990. "As tias baianas tomam conta do pedaço: espaço e identidade cultural no Rio de Janeiro". *Estudos Históricos* 3 (6): 207-228.

Vianna, Hermano. 1999. *The Mystery of Samba*. Chapel Hill: University of North Carolina.

Grabaciones

(todas estão disponíveis para escuta em <http://www.youtube.com/playlist?list=PL906066563D852F83>)

Belmonte e Amaraí, "Saudade da Minha Terra". 1963. *50 Sucessos Inesquecíveis - Meio Século de Música Sertaneja*. CD BMG 7432137119-2.

Cascatinha e Inhana, "Índia". 1952. *Cascatinha e Inhana. Vol. 1: Índia*. CD Revivendo RVCD-092

Jararaca e seu conjunto, "Gato Cabeçudo". 1929. *Gato Cabeçudo/Vamos apanhar limão*. 78 rpm. Odeon 10.398.

Jota Júnior e Rodrigo, "Country Roads". 2008. *Ao Vivo em Curitiba*. CD Independente.

Allan de Paula Oliveira

Antropólogo com mestrado e doutorado (2002-2009) na Universidade Federal de Santa Catarina, onde realizou pesquisas sobre gêneros musicais brasileiros, em especial a música sertaneja. E-mail: allan74oliveira@gmail.com

Cita recomendada

Oliveira, Allan de Paula. 2013. "Brasil. Capital: Asunción". *TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review* 17 [Fecha de consulta: dd/mm/aa]