

Identidade e reenraizamento: a abordagem raiz na música sertaneja de José Fortuna (1950-1980)

Jaqueline Souza Gutemberg¹

RESUMO

Este texto tem como objetivo analisar a ideia de música sertaneja raiz no contexto do Brasil moderno dos anos de 1950. A fim de pensarmos esse contexto, dialogando com uma vasta literatura sobre o assunto, selecionamos a produção musical de José Fortuna, cantor e compositor renomado do gênero sertanejo, mostrando a ideia de raiz como um canal de comunicação *reenraizador* entre o homem do campo e a cidade, num processo que mistura, e não sem conflito, tradição e modernidade e é passível de ser entendido no entre-lugar.

Palavras-chave: José Fortuna. Música sertaneja raiz. Reenraizamento

ABSTRACT

This text aims to analyze the idea of rural sertaneja music in the context of modern Brazil of the 1950s. In order to think about this context, in dialogue with a vast literature on the subject, we selected the musical production of José Fortuna, a renowned singer and songwriter of the sertanejo genre, showing how the idea of root appears as a channel of communication between rural man and city in a process that mixes tradition and modernity and is capable of being understood in the inter-place.

Keywords: José Fortuna. Sertaneja root music. Re-rooting.

* * *

1 O caipira e o Brasil moderno

A década de 1950 ensaiou maneiras de repensar o Brasil pela via do moderno. O período foi marcado por importantes manifestações que envolveram diferentes grupos sociais - intelectuais, artísticos, populares e políticos – no esforço de pensar a conjuntura social, econômica e cultural rumo à experiência de modernização.

¹ Doutora em História pelo Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia, Brasil. E-mail: jac.gut@hotmail.com

Estreava no cenário socioeconômico brasileiro a concretização do ideal desenvolvimentista planejado por grupos dirigentes do país. Adotando políticas nacionalistas e de proteção à economia brasileira, esses grupos apostavam no processo de industrialização como forma de elevar os índices de crescimento econômico, acarretando mudanças significativas para a vida social dos brasileiros.

A industrialização do Brasil indicava um período de transformações que reordenava as estruturas políticas até então vigentes, alinhando novas aspirações que buscavam inseri-lo na ordem do capitalismo cosmopolita. O processo de industrialização reivindicou novas posições em relação às alianças com o passado agrário criando a necessidade de “legitimação ideológica do Estado desenvolvimentista junto a um determinado grupo de intelectuais” (ORTIZ, 1994, p. 46), artísticas, instituições de ensino e pesquisa, assim como de liderança de uma burguesia nacional. Não é menos verdade que as correntes de pensamento dos grupos de intelectuais e artistas associadas a uma ideologia isebiana, como salientou Renato Ortiz (1994), tomaram outros rumos, se popularizando.

A materialização desses projetos buscou dar condições efetivas para que o país acelerasse o seu desenvolvimento. E nesse caso, não só a infraestrutura e incentivos fiscais eram necessários, como igualmente a reorganização da *estrutura de sentimento* em relação a esse processo. Pautada em ideais modernos e urbanos “[...] a industrialização nos anos 50 trouxe consigo a modernização do Brasil. Modernização dos homens, tornando-os cada vez mais urbanos. Modernização de seus pensamentos e hábitos [...]”. (RODRIGUES, 1992, p.31).

Foi nesse contexto que o Brasil viveu o período mais inclemente do êxodo rural, movimento esse que expôs a extensão do ideal desenvolvimentista encabeçado por grupos dirigentes à vida de muitas famílias de pequenos agricultores e sitianteiros. Elucida a trajetória de muitos sujeitos que, em busca de trabalho e melhores condições de vida para si e para sua família, inseriram-se em uma nova realidade. Era o momento de

romper definitivamente com a imagem de país subdesenvolvido e rural. Schwarz avalia esse momento no qual boa parcela da sociedade rural se encontrou marginalizada:

[...] os novos tempos desagregavam à distância o velho enquadramento rural, provocando a migração para a cidade, onde os pobres ficaram largados à disposição possivelmente absoluta das novas formas de exploração econômica e de manipulação populista. [...] o desenvolvimentismo arrancou a população de seu enquadramento antigo, de certo modo a liberando, para reenquadrá-la num processo às vezes titânico de industrialização nacional, ao qual a certa altura, ante as novas condições de concorrência econômica, não pôde dar prosseguimento, já sem terem para onde voltar, essas populações se encontram numa condição histórica nova[...]. (SCHWARZ, 1994, Caderno Mais, p. 3).

Para muitos dos recém-chegados do campo, o contato com os padrões de vida na cidade foi impactante. Essa experiência reorganizou seus padrões de vida, seus hábitos, crenças, superstições, comportamento e sociabilidades, anteriormente fundamentados em códigos culturais do universo rural. O contato com os valores modernos incutia na vida de muitos desses migrantes a imagem do homem do campo (rotulado como caipira) associada a um passado agrário ainda muito próximo, o que de certa forma desqualificava o discurso progressista que requeria para o Brasil o status de país industrial. O caipira nesse contexto era sinônimo de atraso.

A reorganização de tais padrões e códigos culturais desses migrantes na cidade só aparentemente desfez o valor atribuído ao passado. A adaptação aos valores modernos não rompeu definitivamente os laços que os ligavam às suas raízes. E por isso é notável a constante inventividade de suas expressões culturais, permitindo a coexistência, não sem conflitos, de mundos e valores tão antagônicos: o rural e o urbano, o passado e o presente, o tradicional e o moderno.

De forma reinventada a tradição rural caminhava entremeada aos valores modernos e urbanos. E nessa circunstância, interessa-nos como cada grupo (em particular os chamados caipiras e a produção artística que evoca a sua situação de migrante) articulou sua experiência de inclusão e exclusão

do projeto desenvolvimentista para o Brasil. Assim, a cultura caipira instituía-se num período de mudanças profundas nas relações sociais, indiferentes aos valores do homem do campo, suas crenças, comportamento, linguagem, superstições.

No interior desse processo é preciso reconhecer que apesar da experiência de marginalização e estranhamento não há passividade e absorção total dos valores modernos e urbanos, permitindo assim uma análise menos fatalista no sentido de perceber que em diferentes esferas do cotidiano essa cultura persiste e insiste, ainda que ressignificada, através de diferentes expressões, como a música, por exemplo. Nessa perspectiva, é que pensamos a música como expressão cultural e prática social que certos indivíduos e grupos dispõem para a manutenção de referenciais simbólicos, garantindo-lhes na cidade a sobrevivência destes, ainda que de forma residual.

A experiência desse sujeito visto como matuto estereotipado na literatura, alvo de piadas e estilizações é passível de ser conhecida por meio de olhares menos carregado de preconceitos. Olhares de quem viveu a mesma experiência e a partir dela construiu sua maneira de interpretar os dramas vividos, as lembranças divididas e a saudade de um tempo que não volta mais. Os elos com o passado poderiam ser refeitos cotidianamente. Estavam entranhados nos objetos de trabalho com a terra, com a lida do gado. Nos objetos da cozinha. Nas imagens de santos e alegorias da fé católica, reportando a uma religiosidade presente no cotidiano do homem do campo. Mas não só. Estavam igualmente presentes nos causos, nas reminiscências. Também nas expressões culturais, como a música caipira e a dança que mediavam relações de sociabilidade, extrapolando o campo da fé e repousando nos momentos de distração, válvula de escape das relações de miséria e de poder a que eram submetidos.

Visualizamos todo um arsenal simbólico que transporta uma matriz cultural para uma nova temporalidade, possibilitando que seja revivida. Poderíamos mencionar uma infinidade de manifestações que compõem este

arsenal. Mas interessa-nos aqui como certas manifestações culturais têm o poder de rememorar o passado. E, a música caipira se encontra neste quadro de manifestações. (MACHADO, 1998; MORAES, 2000).

Para tanto, elegemos como objeto de análise o compositor José Fortuna², sua produção artística e sua trajetória no cenário artístico do gênero sertanejo entre os anos de 1950 e 1980 (GUTEMBERG, 2018). É de nosso interesse compreender como sua produção expõe seu envolvimento com os conflitos sociais de seu tempo e como ela se insere no quadro de manifestações culturais que delineia a persistência de certos aspectos da vida rural.

Nesse sentido, a produção artística de José Fortuna aponta as astúcias tecidas por um migrante a fim de estabelecer um elo com seu passado. A partir de sua trajetória, é possível enxergar os motivos pelos quais o cerne de sua produção esteve voltado para o estilo raiz, estrutura poética que tem como elemento basilar a valorização de elementos da cultura caipira. Tal estrutura poética marcou o gênero sertanejo e influenciou a produção musical de muitas duplas ditas caipiras do período.

Em função do acentuado êxodo rural que se iniciava a partir de 1950, muitos sertanejos abandonaram toda uma vida pautada nos códigos do mundo rural e se arriscaram nas cidades, inserindo-se no processo de industrialização brasileiro ou trabalhando como boias-frias das grandes lavouras. Esse processo de migração expôs os “caipiras” a uma miserabilidade em decorrência da sua não incorporação àquele projeto desenvolvimentista materializado no Brasil. Dessa forma, o caipira como mão de obra desqualificada se transforma em “estrangeiro em sua própria terra” (BOSI, 1992, p.7). Desenraizado, perde suas referências simbólicas.

² José Fortuna (1928-1983) figura até os dias atuais como um dos mais renomados compositores do gênero musical sertanejo da segunda geração. Além de cantor e compositor, José Fortuna foi ator e dramaturgo, montando a Cia. Teatral Os Maracanãs, com importante contribuição na cena do circo teatro paulista entre a década de 1950 e 1980.

O desenraizamento é, nessa circunstância, uma forma de alienação que coloca os sujeitos em uma nova situação histórica (BOSI, 1992). A modernização, apesar de inserir o Brasil no nível de alguns países em desenvolvimento, trouxe resultados comprometedores para a sociedade brasileira, entre eles uma desigual participação na prosperidade nacional. Assim, aqueles que, pelo clima de desenvolvimento gerado no país, depositaram suas esperanças e resolveram acreditar no bem-estar de todos, nas melhores condições de vida e trabalho nos grandes centros, que o discurso ideológico oferecia, ficaram à margem do progresso. Essa realidade, embora não tenha determinado uma “tomada de consciência” por todos, revelou um profundo desgosto dos caipiras pela cidade, principalmente quando, por sua aparência e estética, foram estilizados como o reverso do avanço econômico. (MACHADO, 1998).

Para analisar como essas transformações foram incorporadas pelos referenciais simbólicos do caipira na cidade, devemos considerar que tais mudanças se deram dentro de um longo processo. Essa ênfase na noção de um processo histórico permite compreender como tais sujeitos (re)significaram o entendimento do que lhes era estranho no passado. Assim, José de Souza Martins nos alerta:

[...] A retomada da matriz de significações da primeira socialização, ou seja, da socialização efetivamente rústica (rural), é esforço que o agente faz para reconstruir seu universo simbólico no próprio contexto urbano, apropriando-se positivamente de determinadas mensagens culturais que, embora produzidas na cidade, recorrem a modos rústicos de estruturação da experiência. (MARTINS, 1975, p. 114).

Assim, ao propormos falar desse artista, é necessário compreender que ele fala de um tempo e de um lugar. E esse tempo e lugar nos remetem a um momento significativo para a vida daqueles que vieram do campo rumo à cidade. Como filho de seu tempo, teceu grandes expectativas ao sair de sua terra natal em busca de sucesso e, não há por que não dizer, motivado pelo espírito empreendedor próprio de uma época que idealizava um Brasil

“novo, moderno e sonhador”, os anos dourados de JK. (RODRIGUES, 1992, p. 65-66; PAES, 1992).

A nova ordem econômica veicula uma nova *estrutura de sentimento* legitimada pelas novas maneiras de agir, pensar, consumir e de se identificar com uma sociedade cada vez mais urbana. Esse contexto de transformação assola códigos socioculturais fundamentalmente consolidados no cotidiano rural. Perante isso, qual é o lugar do caipira nessa sociedade? Como ele reelabora certos padrões urbanos e modernos e os introduz a seu arsenal simbólico?

1.2 Identidade e reenraizamento: o estilo raiz na música sertaneja da década de 1950

Por meio de diferentes expressões como a literatura, o cinema e a música sertaneja raiz o homem do campo foi representado como o jeca tatu. Entretanto, essas mesmas facetas artísticas, bem como os veículos e suportes criados pela indústria da cultura foram igualmente usados na construção de uma representação distinta que inserem esses caipiras na ótica do entre-lugar, revelando a crítica que eles mesmos (artistas e público) constroem em relação a sua situação de desenraizados. Como também fornecem elementos que os reenraizam e os inserem, a seu modo, na cidade.

No caso da música sertaneja raiz de José Fortuna, temos a dimensão do que essa crítica representa e como ela fornece elementos que nos permitem compreendê-la como um elemento reenraizador de maneira a inserir, a seu modo, o caipira na cidade construindo uma identificação entre aqueles que a consomem, produzindo uma ambientação que ameniza o choque de culturas e costumes. A trajetória artística de José Fortuna na cidade motivou análises que extrapolam a parêntese campo-cidade. A produção desse compositor permite-nos pensar além do que o discurso engessado nessa dualidade impõe: a dualidade tradicional versus moderno que, no contexto de industrialização do país, repele o caipira dos padrões

modernos de sociabilidade e delimita espaços. A maior parte dessa produção musical é caracterizada como nostálgica. Ganha essa conotação porque romantiza o cotidiano do homem do campo e não traduz as dificuldades existentes, camufladas num tipo de canção idealizadora do universo rústico caipira. O fato é que essa produção dissimula as reais condições sociais do caipira porque tem como referência as experiências urbanas, expectativas frustradas, marginalização e estigmas.

Para as nossas análises preferimos levar em conta a poética dos estilos raiz sem nos debruçarmos muito sobre uma análise profunda da parte técnica de uma canção, ainda que consideremos de extrema importância às análises sobre a estrutura melódica da obra. Essa poética se refere a um sentimento nostálgico em relação a um tempo ido, a um passado rural que deveria ser apagado em função dos novos códigos de sociabilidade modernos e urbanos, enfatizados por um discurso progressista para o país, em meados dos anos de 1950.

Foi ao estabelecer um elo com o mundo rural que o compositor se firmou em sua carreira artística. Num momento de grandes mudanças no país e de crescente modernização e urbanização, a sua poética se revelou nostálgica, valorizando o universo rural. Os vínculos com esse mundo se evidenciam nas canções que (re)criam e representam, ainda que no campo da ficção, o mundo rural que havia deixado, mesclando, assim, tradição e modernidade. Nesse sentido, a sua produção artística, mesmo aberta às inovações que a tecnologia proporcionava naquele momento - como, por exemplo, as novas técnicas de gravação, os novos ritmos e instrumentos de outros estilos como o estilo jovem e o Rock, incorporados pela nova música sertaneja - não deixou de expressar simbolicamente o mundo rural. Essa temática possibilitava não só para Zé Fortuna e Pitangueira, como também para muitos que haviam passado pela experiência da migração, recriar a sua matriz cultural por meio das lembranças que ela proporcionava. Essa estrutura temática para Zé Fortuna não ficou retida na chamada música caipira - que tinha como base instrumental o violão, a viola - como também

pôde ser entrelaçada à nova fase da música sertaneja. A seguir, veremos como essa temática, presente na obra de José Fortuna, acompanhou a trajetória de modernização da música sertaneja sem deixar de existir, sendo gravada ainda por duplas consideradas tradicionais, como é o caso da dupla Tônico e Tinoco que “resistiu” o quanto pode às inovações da fase moderna desse gênero musical.

É de nosso interesse analisar como essa temática saudosista se fez presente nas canções de José Fortuna entre os anos de 1950 e 1980, época em que o país se propôs à modernização (MELLO & NOVAES, 1998). Nesse viés, essas músicas permitem refletir o (re)sentimento do sertanejo frente às novas transformações socioestruturais da sociedade brasileira implementadas à época, cujo discurso propagava o progresso/desenvolvimentismo, objetivando o apagamento das tradições do mundo rural (ORTIZ, 1991), conforme já afirmado. É com esse sentimento de identificação com o universo rural que José Fortuna escreve *Roceiro Feliz*:

Alegre Roceiro eu sou minha gente,
Vivendo contente no rancho que eu fiz
Uma velha esteira me serve de cama
E todos me chamam Roceiro Feliz [...].

(FORTUNA, s/d. Disponível em: www.josefortuna.com.br Acesso em abr. 2018).

A poética revela um cotidiano de labuta vivido com base numa economia de “mínimos vitais” (CANDIDO, 1975), mesmo assim José Fortuna lembra esse passado camuflando as dificuldades. A letra de *Roceiro Feliz* enfatiza esse modo de viver, contrapondo-o, de certa maneira, a vida agitada da cidade. Afinal, o discurso sobre o passado é construído por um presente em mudança.

Da mesma forma a composição *Povo da Roça* demonstra a necessidade de valorização do roceiro que cotidianamente trabalha duro, vive de forma simples, “desprendida” de mordomias e conforto nos casebres

de telhado furado. É por essa vida de dificuldades que se reconhece na canção, o homem do campo, merecedor de homenagens. Assim, José Fortuna escreve:

Ao povo da roça o nosso diploma
Escrito com tinta vermelha do chão
Nas páginas verdes do livro dos campos
No trono de honra do nosso sertão
Enfeita seu peito a faixa vermelha
Da terra tombada que cobre o espigão
O cabo da enxada assina o diploma
Na grande homenagem de toda a nação

Em nome de todos artistas de rádio
Ao povo da roça queridos irmãos
Vocês que não perdem os nossos programas
Vocês que nos deram a glória e a fama
A nossa homenagem vai esta canção [...].

(FORTUNA, s/d. Disponível em: www.josefortuna.com.br Acesso em abr. 2018).

A estilização do caipira é aqui substituída pela função importante que exerce o homem do campo. Ao contrário do jeca, preguiçoso, indolente, aparece o caipira, que “com suor e luta arranca da terra o fruto da nossa alimentação”. Dessa forma que José Fortuna constrói uma poética de revalorização do caipira, atribuindo-lhe aqueles valores que também se configuram como seus.

A música de José Fortuna traduz esses conflitos e se produz nesse espaço. Ao passo que nostalgicamente relembra o passado, indaga a sua real condição de vida no presente, como um ser estilizado na cidade, mas que dela passa a fazer parte e, por isso mesmo, necessita de um canal de comunicação que pouco a pouco ambientaliza esse caipira na cidade.

Se observarmos essa música em seu contexto de produção, no qual o passado emerge (re)significado, fica evidente as diversas maneiras de viver nas fronteiras entre o rural e o urbano, o arcaico e o moderno. A estrutura musical – texto e melodia – desse tipo de produção acomoda aspectos do cotidiano como elementos amenizadores das tensões vividas na cidade. O ato

de relembrar permite recriar simbolicamente o passado e distanciar-se das mazelas do presente. Esse tipo de repertório na música sertaneja permite-nos traçar um perfil de seu público no período. Afinal, como questiona Vilela (2011), essa música era ouvida, em grande parte, por um público marginalizado nas cidades e menos intelectualizados da população.

José de Sousa Martins (1975), a partir de uma temática nostálgica apregoada pela música sertaneja na cidade, verificou o perfil de seu público ouvinte. Segundo o autor, os sujeitos que integram esse grupo de ouvintes são classificados em três tipos: (a) os originários recentes do meio rural, que estão em processo de inserção no mercado de trabalho e na sociedade de consumo e que, ocasionalmente, estabelecem contato com esse tipo de música e produtos a ela vinculados; (b) os imigrados há mais tempo que possuem certa estabilidade e acesso aos produtos do mercado como vitrola e televisão e, grosso modo, são agentes financiadores desse gênero musical; (c) e, por último, o comprador de discos, característico consumidor da música sertaneja que expressa certo “ajustamento à sociedade de consumo e decorre da superação dos percalços da fase inicial de migrante”. (MARTINZ, 1975, p. 116).

Para Lúcia Lippi Oliveira (2003, p. 234), essa música entre os anos de 1940 e 1950, ficou sendo a “música do pobre, do interiorano e do suburbano, e teve seu lugar definido” (Ibidem). Considerando isso, poderíamos, então, qualificá-la enquanto música “marginalizada” presente no cotidiano dos humilhados expostos às precariedades do mundo urbano e ocupando uma camada periférica? Para a autora, ela busca inspiração no passado, nos valores rurais, no entanto evoca um passado idealizado não para garantir a autenticidade da sua cultura, mas, sim, porque reside num lugar marginalizado na cidade e compartilha as experiências de outros sujeitos migrantes (OLIVEIRA, 2003). Essa música encontra-se em transformação, recriação, por isso (re)significa o passado, não é mais ele, mas suas reminiscências.

A música sertaneja idealizadora da cultura rústica pode até representar essa vontade de manter vivo e próximo o passado. Todavia, como música urbana, trabalha com outros parâmetros de produção e execução distanciados das sonoridades musicais do universo rural, característica que permite, nesse novo espaço de produção e circulação, apreender essa música em sua função mediadora das novas relações instituídas pela oposição campo versus cidade, a qual, muitas vezes, é mais hierárquica do que dicotômica, pois impõe uma hierarquia entre esses mundos e seus sujeitos. Daí configura-se um segmento musical nostálgico produzido na cidade, como é o caso do repertório de José Fortuna, denominado *estilo raiz*.

1.3 A abordagem raiz na obra musical de José Fortuna

A ideia de *raiz* não é de tão fácil definição e não apresenta um consenso nos estudos sobre a música sertaneja. Enquanto senso comum, o termo vincula-se à noção de autenticidade da cultura brasileira e evoca uma essência rural da qual todos nós fazemos parte. A música rural, enquanto expressão cultural do universo rústico, veicula certas impressões sobre a cultura do homem do campo. Para as abordagens puristas, a música caipira, como representação da cultura rural, expressa determinados discursos que legitimam os mitos sobre nossa origem.

Dessa perspectiva, a música sertaneja como manifestação cultural envolve uma diversidade de argumentos sobre sua conceituação. Ela pode evocar um universo referencial de determinada sociedade tradicional que mantém um grupo de identificação preliminar. Assim, esse gênero, desde seu registro em disco, efetuará um contrato específico de comunicação com aqueles que de alguma forma vivenciaram a realidade de uma sociedade tradicional cujo parâmetro de inspiração é o cotidiano nesse universo calcado em padrões socioculturais, de moralidade e ética, estranhos aos da cidade. É sobre essa variante textual que se produz a *música raiz*,

estabelecendo um elo de identificação com os elementos simbólicos do mundo caipira. Ao se apossar de um discurso nostálgico articula as experiências de pobreza e desenraizamento do sertanejo, que agora vivem nos centros urbanos.

A noção de *música caipira* associada ao termo *raiz* é desenvolvida em parte por um discurso que lhe atribui o caráter de manifestação da cultura popular autêntica. Dessa forma, o termo *raiz* nos estudos sobre o gênero sertanejo associa-se a um princípio de fidelidade às tradições, que desaparece quando essa música se desterritorializa e passa a fazer parte de circuitos cada vez mais urbanos.

Contrariamente a muitos estudos que apontam a correlação da *música raiz* com uma expressão mais tradicional da cultura caipira, esse segmento é, para nós, - a partir da produção de José Fortuna - a visão de mundo de um homem que migrou para a cidade e não se assume enquanto *matuto*. Carrega uma forma de pensar o seu tempo, suas experiências na cidade em comparação com uma vida de “farturas” no campo. É com base na negatividade das experiências urbanas, da visão da cidade como castradora de seus costumes e tradições que esse homem reclama por pertencimento, identificação, crendo ser possível se reenraizar. Afinal, essa *música sertaneja raiz* permite ao migrante reconhecer-se dentro de uma *estrutura de sentimento* que se institui no coletivo, ao contrário do isolamento social que vivencia na cidade. “Ela conecta nostalgicamente o migrante às suas raízes” (ULHÔA, 2004, p. 61). Com a transformação social e econômica experimentada, o que era música caipira (tal como uma manifestação cultural do universo rural) se transforma em música sertaneja raiz – uma experiência urbana que se qualifica por um texto cuja temática é também rural. No entanto, distingue-se de uma musicalidade tradicional porque é contextualizada num momento de modernização do país que influencia consideravelmente também a sua forma e conteúdo, articulando novos elementos.

Vimos que a modernização do país acentuou a migração no sentido campo-cidade. O fenômeno do êxodo rural, para a cultura caipira tradicional, esfacela os laços com suas tradições, principalmente quando esse caipira é forçado, em função da monocultura e da modernização das técnicas agrárias, a deixar seu torrão natal. José de Sousa Martins elabora uma caracterização muito precisa sobre o que para ele deveria ser considerado moda caipira:

A música caipira nunca aparece só, enquanto música. Não apenas porque tem sempre acompanhamento vocal, mas porque é sempre acompanhamento de algum ritual de religião, de trabalho ou de lazer. Mesmo a moda-de-viola, denominação genérica do canto profano, não aparece senão acoplada a algum rito. (MARTINZ, 1975, p. 105).

Mais uma vez, as caracterizações de música rural caipira nos estudos pioneiros são tecidas num momento decisivo na história desse gênero musical e estão datadas num contexto de mudanças que compreendia novas relações entre arte e os meios de produção e circulação. A perda de significado da música caipira (que se designa raiz, nesses discursos) concedia espaço a sua nova forma no mercado fonográfico brasileiro³. Desse modo, a conceituação sobre a música raiz requer para esse estilo a mesma conotação de música rural tradicional que é elaborada nos trabalhos de Caldas e Martins, construindo, de certa maneira, uma tradição na forma de pensar a música sertaneja. As análises de tais autores para essa música são carregadas de um tom adorniano, atribuindo-lhe uma função alienante. Associá-la a características elementares da música tradicional é uma maneira de desvinculação de sua forma “inautêntica”, associada aos produtos da indústria cultural, destituídos de uma função específica no interior das relações sociais. Aparece de ora em diante apenas como uma arte alienante da sociedade de consumo. É preciso entender essa abordagem no sentido de que, como nos dirá Jorge Carvalho, a expressão raiz é

³ Martins (1975) como o primeiro cientista de tradição marxista a escrever sobre o tema, revela, ele também, uma postura nostálgica, avaliando a pureza de uma música raiz, travestida na cidade com interesses políticos e financeiros vigentes, perdendo, assim, sua autenticidade.

“utilizada quando se quer defender uma versão como pertencendo à origem fundadora ou criticar certa variante [moderna] como constituindo uma forma estranha às bases fundadoras da raiz”. (CARVALHO, 1989, p. 33).

Entendemos que a *música sertaneja raiz* a partir da década de 1950 demonstra um repertório de temas rurais, conectando simbolicamente o caboclo a uma determinada localidade, comunidade, pois dialoga com seu contexto de produção. É em José Fortuna que, para nós, a ideia de *raiz* ganha sentido e está estritamente ligada a um sentimento de pertencimento⁴. *Raiz*, na poética de José Fortuna, é pertencer, dialogar com as tradições, entender os significados de seus rituais. Assume uma forma até contestatória, (e por que não de resistências?), dos padrões morais e éticos da vida na cidade. Assim raiz é uma forma de, na cidade, representar o real vivido e permitir a coexistência simbólica de um passado que não volta mais. Para José Fortuna:

Raiz é a gente se fazer passado
Pra conservar as tradições
É prestigiar o que chegou primeiro
Contra as tais modernas invenções
É não abrir mão de uma viola
Que bem fala mais perto aos corações
Sentir saudade do gemer de um carro
O primeiro a desbravar sertões

Raiz é ser sertão
Primeira luz da civilização
Raiz é tradição
Raiz eu sou porque também sou chão [...].

⁴ Em Simone Weil descortinamos a expressão exata do que o termo raiz conota: [...] O enraizamento é talvez a necessidade mais importante e mais desconhecida da alma humana. É uma das mais difíceis de definir. O ser humano tem uma raiz por sua participação real, ativa e natural na existência de uma coletividade que conserva certos tesouros do passado e certos pressentimentos do futuro. [...] Cada ser humano precisa ter múltiplas raízes. Precisa receber quase que a totalidade de sua vida moral, intelectual, espiritual, por intermédio dos meios de que faz parte naturalmente. As trocas de influências entre meios muito diferentes não são menos indispensáveis que o enraizamento no ambiente natural. Mas um determinado meio deve receber uma influência exterior, não como importação, mas como algo que torne a sua própria vida mais intensa. As importações exteriores só devem alimentar depois de serem digeridas. E os indivíduos que formam o meio, só através dele as devem receber. (WEIL, 2001, p. 43).

(FORTUNA, José. s/d). Disponível em: www.josefortuna.com.br. Acesso em abr. 2018).

Raiz, no sentido da música de José Fortuna (e é o que nos interessa) não está só imbuída de uma estética musical “puramente” caipira. Ela carrega seus elementos primordiais: texto, entonação vocal. No entanto, revela-se nova em sua tessitura musical, de vozes menos nasaladas, acompanhadas por instrumentos ditos modernos e se faz em contraposição aos valores da cidade. É uma configuração conceituada por Sanches Júnior, em seu texto No ponteio da cidade (SANCHES JÚNIOR, 1998), como antiurbanista. Para Martha Tupinambá Ulhôa as novas tessituras da música sertaneja falam de sua ressignificação pelos migrantes na cidade, feitas de forma nostálgica a partir dos anos de 1950. Para a autora,

Muitas das letras das músicas raiz denunciam a transferência de pobreza de áreas rurais para áreas urbanas. Migrantes vão para as cidades à procura de ascensão social, se não para si, pelo menos para seus filhos, via educação e subsequente capacitação para trabalho especializado. Entretanto, a estrutura urbana não fornece moradia, emprego e escola suficiente para o grande número de migrantes rurais que tem inflado as cidades brasileiras. A temática da música sertaneja raiz reflete essa trajetória [...]. (ULHÔA, 2004, p. 61).

A tendência da produção musical raiz do compositor José Fortuna é revisitar um passado que corresponde à interação entre o sujeito e o mundo no qual ele habita (nele se engendram seus valores, símbolos, sentimento de solidariedade). A relação entre sujeito e comunidade é retomada nas canções como uma forma de denunciar um passado que desmorona. Tem-se um novo referencial que não consegue agregar o migrante e que o leva a retomar seus referenciais de pertencimento na sua matriz de significação. Essa música sertaneja raiz cria laços em um real já vivido. É nesse diálogo com as novas experiências na cidade, ainda estranhas, que essa música oferece o sentimento de pertencimento.

Nesse transitar os sujeitos formulam e somam impressões de novas realidades de outro mundo social e cultural. O que quero dizer é que, mesmo mantendo um sentimento de identificação com o mundo rural, o migrante (e mais especificamente José Fortuna) consegue agregar novas formas de sociabilidade codificadas nas relações urbanas e modernas. Ele (re)significa os seus valores incorporando outros. José Fortuna assim escreve, colocando suas experiências urbanas em sua produção. Longe de ser um deslumbrado com as modernas invenções, ele escreve mostrando em sua música *Expresso Boiadeiro*, as relações de trabalho modificadas em seu “novo mundo”. Agora não mais lamenta a vida na cidade, nem mais convive com o gemer do carro-de-boi ou com o repique do berrante do boiadeiro a tocar o gado. Descansa seu cavalo Ventania e, na cabine de um possante, viaja todo o Brasil, levando a boiada inteira na carroceria do caminhão:

Soltei no pasto meu cavalo Ventania
que atrás do gado me levou sertão afora
e adquiri um caminhão de cem cavalos
do que já fui, bem mais feliz eu sou agora
o caminhão não cansa o gado e não me cansa,
e ao fim da viagem pra chegar sou o primeiro
mesmo gastando combustível
ainda compensa ser motorista
de um expresso boiadeiro[...].

(FORTUNA, José. **Expresso Boiadeiro**. Intérpretes: Carlos Cézar e Cristiano. Disco: Expresso Boiadeiro. LP. São Paulo: Chantecler, 1983).

Essa interação com o presente mostra que o migrante se “habituou” com a mudança e sente-se feliz se ela o ampara de alguma forma. Essa canção de José Fortuna revela as vantagens do progresso na vida do boiadeiro. Ele não mais se cansa com as longas viagens. Na era da velocidade ele leva a boiada e chega primeiro, sentindo orgulho em dirigir seu expresso boiadeiro.

Algumas de suas canções falam das coisas novas que só o meio urbano lhe proporciona. O caminhão, a estrada de asfalto, o progresso compõem uma nova realidade. Tais canções têm o apreço pelo moderno e se

desenvolvem mencionando os ganhos, o que é compensador nessa vida moderna. É dessa forma que a poemática da maioria dessas canções se inicia. Agregam essa experiência na cidade, ou melhor, o convívio com os novos padrões e, no decorrer da trama poética, acabam mencionando a saudade, as experiências de trabalho e lazer vividas coletivamente, não sozinho na cabine do caminhão.

É assim que essa produção de José Fortuna estabelece uma ponte com o universo rural, revela um sentimento de identificação, seja por meio da temática ou do ritmo, capazes de relembrar as experiências passadas. De modo genérico, a noção de um sentimento agregador é crucial na produção musical sertaneja e na produção intelectual sobre ela. Ivan Vilela assim explica essa ideia:

É possível pensarmos que a música se portou como um elemento mediador das relações das comunidades rurais. Nas festas religiosas, a música atua como fio condutor de todo processo ritual, como ocorre nos ritos tupi-guarani. É através dela que os homens e as mulheres do lugar se reúnem e se organizam para fazer com que os ritos de celebração da vida e realizações pessoais sejam manifestos [...] Nas colheitas ou mutirões estão presentes os cantos de trabalho. É comum as violas tocarem durante o trabalho, fazendo com que a música dê ritmo aos que estão colhendo ou carpindo [...] Assim, a música no meio rural é por vezes um elemento amenizador nas relações e aproximador das pessoas. (VILELA, 2011, p. 5).

A música caipira, na concepção de Vilela, está intimamente relacionada às manifestações de sociabilidades do universo rural. “Tendo no romance a sua base poemática, os caipiras sempre transmitem valores de seu meio através da música. E num momento em que o processo de modernização do país desenraiza” (Ibidem, p. 24), os caipiras puderam, por meio da música, contar suas experiências vividas. É o fator de reenraizamento, na opinião de Vilela, que introduz uma nova função para a música sertaneja raiz na cidade.

Ao contrário das perspectivas sobre o termo raiz descritas anteriormente e que o vinculam a uma temática verdadeiramente rural,

para nós ele envolve novos elementos. Autores como Nepomuceno (1999) a caracterizaram como música singela, de temática rural. Não discordamos dessa conceituação. O que realmente questionamos é que a música raiz também expõe experiências sociais não estritamente relacionadas ao campo. É um conceito que se alarga a outros espaços, tempos e realidades. Essa música sertaneja raiz não é aquela que se produz no cotidiano caipira, longe das técnicas de gravação. Pelo contrário, é uma música realizada na cidade, que inspirada nos valores rurais expõe todo o (re)sentimento do caipira sobre sua condição de marginalizado. A matriz raiz na produção de José Fortuna assume essa forma de ressentimento, como em *Minha Alma está no Sertão*:

Deixa eu ir buscar a lua, e o sertão que ficou lá
O terreiro, o pé de amora, e trazer tudo pra cá
Quero ver nos edifícios, cordilheira colossal
E na rua de asfalto, o riozinho do quintal

Isto tudo é “faz de conta”, faz de conta que eu não vim
E nas asas da saudade, vou buscar tudo pra mim
Faz de conta que a avenida, onde passa multidões
É a boiada caminhando, nas estradas dos sertões

A fumaça da cidade, fazendo poluição
Faz de conta que é neblina, a dormir no baixadão
Pior é que tudo isto, eu sei que não é verdade
Minha alma está no sertão, e meu corpo na cidade.

(FORTUNA, José e LUIZ, Jotha. Gravada por Rouxinol e Sabiá. s/d).

Será ele um homem dividido? Em José Fortuna encontramos elementos que assinalam a busca de uma ligação com o universo rural, que permitem a ele revelar uma vontade de dizer sobre o sertão e compará-lo à cidade, num processo talvez de desqualificação dessa última, pela sua incapacidade de incorporar aqueles migrantes ainda sem lugar. Assim, José Fortuna escreve *Meu Passado*:

Tenho saudade do meu passado que foi deixado no sertão
Mas tudo passa tão de repente fica somente recordação

Deixei na serra o meu ranchinho, ficou sozinho lá no espigão
Junto a um terreiro e de tardinha tinha rolinha ciscando o chão

A guaiuvira lá no caminho, que tinha um ninho de um sabiá
Toda tardinha que o sol descia, me entristecia com o seu cantar
Que lindas noites de lua cheia na velha aldeia onde eu nasci
Faz muitos anos que eu não vejo e o meu desejo é morrer ali

E o tempo corre silencioso, dias ditosos bem longe vai
Tudo no mundo é esperado, só um passado não volta mais.

(FORTUNA, José. Gravada por Zé Fortuna e Pitangueira. s/d.).

A encenação do passado e seu cenário torna possível a constatação de que será impossível retornar àqueles dias felizes? As nossas análises sobre esse estilo indicam que o arsenal simbólico presente na aclamada música caipira autêntica não é subtraído quando a música deixa de ser produzida no campo. Ainda na cidade ela é capaz de traduzir os sentimentos de uma comunidade de outrora, agora idealizada. Assim, a harmonia do homem com a natureza, a inocência do amor pela cabocla, os causos, superstições, sua religiosidade retornam como temas estilizados, reforçando valores morais quase ausentes na cidade. Noções de trabalho, solidariedade, moral e fé são norteadoras e estão em contato com outros padrões, num processo de hibridismo cultural⁵. A produção de José Fortuna está vinculada a um contexto de transformação cujas tensões ele reconhece. Observa-se a dualidade modernidade e tradição na música *Estrada de Chão*:

Estrada de chão o seu tempo se foi
Cadê a peonada, a poeira se foi
Cobriram de preto a estrada de chão
E mais preto é o luto do meu coração
O passado morreu só ficaram lembranças
Que morrem comigo na doce esperança
De ainda ouvir na encruzilhada
Um berrante tocando chamando a boiada

⁵ Para Canclini “[...] São processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas. Cabe esclarecer que as estruturas chamadas discretas foram resultados de hibridações, razão pela qual não podem ser consideradas fontes puras”. (CANCLINI, 2000, p. 28).

Grita o peão: “uêuêuê boi”!
Na estrada de chão: “vai boiada”! [...].

(FORTUNA, José. Disco: Zé Fortuna e Pitangueira, 1980).

Com *Estrada de Chão* entendemos que a ideia de raiz em José Fortuna aparece como elemento de mediação, que enquanto discurso do desenraizado, imprime noções de que a alienação no mundo capitalista só se completa quando você se desenraiza do seu passado e fica sem referências culturais. A música, nesse sentido, permite que valores sobrevivam nos interstícios da modernidade, confiando nas *tradições* com a função de resguardar o passado. Onde está o passado? É uma pergunta que nos responde que o presente é agora muito diferente. O passado é reminiscência de um tempo que já não é mais. Onde estão meus amigos, meus utensílios de trabalho, as estradas poeirentas e a boiada? O ritual de passagem rural/urbano cria um leito latente, impotência frente ao novo, por isso morte.

Essas construções analíticas em torno da música raiz nos permitem elaborar uma ideia mais precisa de que essa música constituiria um abrigo estável. É dessa forma que Martins (1975), apropria-se de um trecho do livro de Sérgio Miceli (1972) para analisar a situação do migrante em processo de adaptação no espaço urbano. A citação alerta para o poder que a música tem como um repertório simbólico que permite ao “sertanejo” conservar suas raízes culturais mesmo estando na cidade. Posto isso, as experiências rurais do homem do campo não se desenraizam, uma vez que encontram nas múltiplas expressões culturais um ponto de referência. Nesse sentido, a matriz de significação constituiria em:

[...] um abrigo necessário àqueles que não conseguem inserir-se de forma estável no sistema urbano-industrial, de maneira que o migrante rural marginalizado na cidade deverá reorientar seu estoque simbólico tomando de novo o contexto rústico de origem como quadro de referência positiva, intervendo assim a posição da matriz de significação em que fora socializado por antecipação, matriz essa que diz respeito às concepções cidadinas [...]. (MICELI, apud MARTINS, 1975, p. 114).

A canção como uma referência simbólica pode representar esse abrigo seguro. Ela estabelece laços e ecoa um sentimento de pertencer. Dessa forma, a canção raiz consegue congrega experiências. Numa abordagem de Alencar sobre a canção regionalista, vale utilizarmos aqui a ideia de que também a música raiz possibilita o surgimento de “imagens musicais e poéticas que podem ser reconhecidas pelo público porque expressam uma memória social e uma identidade em constante processo de construção”. (ALENCAR. Disponível em <<http://.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html>.> Acesso em abr./2018).

1.4 Conclusão: A noção de música sertaneja raiz no entre-lugar

É possível pensarmos que a cultura regional abriu espaços por meio da modernidade. A migração e a modernização permitem que culturas antagônicas entrem em contato e se mesquem.

A fronteira, também no seu sentido psíquico-social, fornece o terreno para se construir estratégias de subjetivação que “dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria sociedade” (BHABHA, 2001, p. 20). É sob essa abordagem que analisamos a produção de José Fortuna como situada nos “entre-lugares”, articulando passado e presente, modernidade e tradição numa produção nova que idealiza o passado, não como discurso que impõe originalidade, mas como síntese da nova condição sociocultural que vivencia e que o faz olhar o passado de forma nostálgica a fim de repensar a condição de migrante em seu novo lugar social no urbano. Repensando essa experiência cidadina, o compositor mais uma vez fala nostalgicamente sobre o passado e, num jogo de faz de conta, o contrasta com o presente. Ele não vive nesse passado, mas ainda o sente. E em sua imaginação, os elementos desse passado substituem a realidade do presente na cidade, que, como diz na canção, ainda não consegue absorvê-lo por completo.

Passado e presente desenvolvem uma “intimidade intersticial” (BHABHA, 2001, p. 35). Podemos dizer então, ancoradas na visão de Bhabha sobre a fronteira, que essa experiência é a celebração de um “espaço cultural híbrido”. É dessa forma, segundo o autor,

O trabalho fronteiriço da cultura exige um encontro com “o novo” que não seja parte do continuum de passado presente. Ele cria uma ideia de novo como ato insurgente de tradução cultural. Essa arte não apenas retoma o passado como causa social ou precedente estético; ela renova o passado, reconfigurando-o como um “entre-lugar” contingente, que inova e interrompe a atuação do presente. O “passado-presente” torna-se a parte da necessidade, e não da nostalgia, de viver. (Ibidem, p. 27).

Habitar esses “entre-lugares” é reconhecer os conflitos, as diversidades, promovendo articulações por meio das diferenças culturais. Segundo Bhabha (2001), a experiência do “estar além” é habitar um espaço intermediário: o “residir no além é um retorno ao presente para redescrever nossa contemporaneidade cultural; reinscrever nossa comunidade humana, histórica; tocar o futuro em seu lado de cá. Nesse sentido, então, o espaço intermediário “além” torna-se um espaço de intervenção no aqui e no agora”. (Ibidem).

A valorização de um passado nas canções de estilo raiz fornece a “ideia de que um passado mais feliz era sempre enfatizado não para ratificar o atual legado, mas para estimular as mudanças sociais” (WILLIAMS, 2011, p. 77). Raymond Williams nos empresta uma abordagem essencial para pensar essa situação extraordinária de interpretação da realidade a partir das margens. A experiência de Zé Fortuna na cidade permite a idealização do campo, “onde está em questão um grau de consciência do processo concreto” (Ibidem, p. 64) de sua situação de humilhado como uma “ordem social da qual dificilmente ele esquece”. (Ibidem).

O estilo raiz se volta para repensar não só a relação de desenraizamento do caipira como também se volta para dentro. Através da música, Zé Fortuna pode representar o que ele chamou de *seu sertão*. Por esse fato a questão do sentimento de pertencer é elemento-chave. Por meio

da canção se expressa uma representação do que foi transmitido, entendido e dado a ler. Essa situação, longe de se manter isolada, intacta, se rearranja, incorporando novos elementos. Como afirmou Vicentini, a questão da identidade “aponta para o processo de alteridade, jogo de semelhanças e diferenças, de pares e de totalidades, que culminam em autoafirmações que se assinalam dêicticas, quer dizer, a partir do locutor e do contexto, e deles depende”. (VICENTINA, 2007, p. 188).

A história cantada de José Fortuna não difere das muitas outras histórias de migrantes que saíram do campo rumo à cidade. Essa trajetória é dotada de conflitos, marcada por uma intrincada rede de relações entre um padrão de vida ainda muito presente e uma nova realidade a desvelar.

Nesse sentido, as abordagens tradicionais para a música sertaneja raiz são tendenciosas e seletivas. Buscam enquadrar essa canção em uma noção de cultura caipira fechada. Diante da dificuldade de estabelecermos uma autenticidade para a música rural, pensamos antes em analisar os sentidos que ela tem para uma parcela da sociedade que migrou do campo para os grandes centros. Só assim poderemos questionar como os sentidos mudam à medida que essas pessoas entram em contato com novas realidades. É então que a música caipira se movimenta e se reinventa tendo como referencial essa diversidade de experiências. Sendo assim, as análises tradicionais sobre a música sertaneja raiz são insatisfatórias para este trabalho.

A temática rural recheada de teor nostálgico como vimos, vincula-se a uma estética musical e poética tradicional. Mas aqui ela é tida como um elemento residual que agrega valores de um passado e conquista seu espaço na vida moderna de seus produtores e ouvintes. Ela se desterritorializa, cria novos sentidos, movimenta um mercado lucrativo na/da produção de uma indústria de bens culturais simbólicos da ruralidade. (ALEM, 1994).

Portanto, esse texto contribui com um entendimento de música sertaneja raiz não desvinculada de seu contexto de produção que é complexo. Nesse sentido, o repertório raiz de José Fortuna revela o quão plural pode

ser esse repertório que mistura o sentimento de pertencer (descrito na poética raiz) as novas sonoridades do sertão – atentas na década de 1950 aos ritos modernos – capaz de se tornar um canal de comunicação reenraizador às camadas sociais vindas do campo.

Fontes

FORTUNA, José. **Expresso Boiadeiro**. Intérpretes: Carlos Cézar e Cristiano. Disco: Expresso Boiadeiro. LP. São Paulo: Chantecler, 1983.

FORTUNA, José. **Meu Passado**. Gravada por Zé Fortuna e Pitangueira. s/d.

FORTUNA, José e LUIZ, Jotha. **Minha alma está no sertão**. Gravada por Rouxinol e Sabiá. s/d).

FORTUNA, s/d. **Povo da roça**. Disponível em: www.josefortuna.com.br Acesso em abr. 2018.

FORTUNA, s/d. **Raíz**. Disponível em: www.josefortuna.com.br Acesso em abr. 2018.

FORTUNA, s/d. **Roceiro Feliz**. Disponível em: www.josefortuna.com.br Acesso em abr. 2018.

SCHWARZ, Roberto. Fim de século. **Folha de São Paulo**: Caderno Mais, 04 dez. 1994.

Referências bibliográficas

ALEM, João Marcos. Identidade, ruralidade e indústria cultural. In: **1ª Reunião Especial da SBPC. O cerrado e o século XXI**. Uberlândia: 1994.

ALENCAR, Maria Amélia Garcia de. A canção regionalista em tempos de pós-modernidade. Disponível em: <<http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html>>. Acesso em abr. 2018.

BHABHA, Homi K. **O lugar da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

BOSI, Ecléa. Cultura e desenraizamento. In: BOSI, Alfredo (Org.) **A cultura brasileira: temas e situações**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1992.

CANCLINI, Nestor. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Edusp, 2000, p. 28.

CANDIDO, Antônio. **Os parceiros do Rio Bonito**. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

CARVALHO, José Jorge de. **O lugar da cultura tradicional na sociedade moderna**. Universidade de Brasília, Instituto de Ciências Humanas, Departamento de Antropologia. Brasília, 1989.

FORTUNA, Euclides. **A arte de Zé Fortuna e Pitangueira**. São Paulo: Fortuna, 2009.

GUTEMBERG, Jaqueline Souza. **A arte polissêmica de José Fortuna: da música sertaneja ao teatro circense (1948-1983)**. Tese. Doutorado em História. Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia, 2018.

IANNI, Octávio. **A ideia de Brasil moderno**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

MACHADO, Maria Clara Tomaz. **Cultura e desenvolvimentismo em MG: caminhos cruzados de um mesmo tempo**. Universidade de São Paulo, 1998. 291f. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1998.

MARTINS, José de Souza. **Música Sertaneja: a dissimulação na linguagem dos humilhados. Capitalismo e tradicionalismo**. São Paulo: Pioneira, 1975, p. 114.

MELLO, J. M. Cardoso; NOVAES, Fernando A. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: **História da vida privada no Brasil** – v. 4 - São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

MICELI, Sérgio. **A noite da madrinha**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

MORAES, José Vinci de. **Metrópole em Sinfonia: história, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30**. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

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

OLIVEIRA, Lucia Lippi. Do caipira picando fumo a Chitãozinho e Xororó ou da roça ao rodeio. **Revista USP**, São Paulo, n. 59, p. 232-257, set./nov., 2003.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

_____. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PAES, Maria Helena Simões. **A década de 60**. São Paulo: Ática, 1992.

RODRIGUES, Marly. **A década de 50: populismo e metas desenvolvimentistas no Brasil**. São Paulo: Ática, 1992.

SANCHES JÚNIOR, Nelson Martins. Ponteio da cidade: música sertaneja e identidade social. In: **Pós-História: Revista de pós-graduação em História**. Assis: Universidade Estadual Paulista, v. 6, 1998.

SCHWARZ, Roberto. Fim de século. In: **Folha de S. Paulo**. Caderno Mais. São Paulo, 4/12/94.

ULHÔA, Martha Tupinambá de. Música sertaneja em Uberlândia na década de 1990. **Artcultura**. Uberlândia: Edufu, n. 9, jul.-dez., 2004.

VICENTINI, Albertina. Regionalismo literário e sentidos do sertão. **Sociedade e cultura**, v. 10, n. 2, jul./dez., 2007, pp. 187-196.

VILELA, Ivan. **Cantando a própria história**. 2011. Tese (Doutorado em Psicologia Social) - Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

WEIL, Simone. **O enraizamento**. Bauru, SP: Edusc, 2001.

WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade: na História e na Literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.