

Cultura e identidade nos sertões do Brasil: representações na música popular

A categoria “sertão” está profundamente arraigada na cultura brasileira, seja no senso comum, seja no pensamento social ou ainda no imaginário do povo. Referência espacial e mítica, o sertão tem se constituído em categoria essencial para se pensar a nação brasileira. A etimologia da palavra ainda não é bem definida. Segundo Amado (1995) o vocábulo deriva de deserto (deserto, desertão, sertão), apoiando-se essa hipótese nos atributos comuns aos dois termos: aridez, despovoamento, travessia.

No Brasil, desde o período colonial, a palavra sertão tem sido empregada para fazer referência a áreas as mais diversas, pois seu enunciado depende do *locus* de onde fala o enunciante. Assim, sertão se refere a áreas tão distintas e imprecisas como o interior de São Paulo (também identificada como área “caipira”) e da Bahia, toda a região amazônica, os estados de Minas Gerais, Goiás e Mato Grosso, além do sertão nordestino, onde quase se identifica com a região. Marcado pela baixa densidade populacional e, em alguns lugares, pela aridez da vegetação e do clima, o sertão assinala a fronteira entre dois mundos, o *atrasado* e o *civilizado*. Mancha imprecisa que recobre o interior do Brasil, melhor seria a referência a “sertões”, no plural. Pode-se afirmar que, relativo ao espaço geográfico ou ao imaginário social, sertão é sempre plural.



Desde o início da colonização o sertão foi, de modo geral, carregado de significados negativos -espaços distantes, vazios de civilização, *habitat* de índios bravios, feras (reais e míticas) quando não do próprio demônio. (Souza, 1986) Tornou-se também abrigo para os expulsos da sociedade colonial. Degredados, criminosos, fugitivos de todo tipo, encontravam ali um porto seguro onde reconstruir a vida. Sertão era então espaço de liberdade e esperança.

O movimento bandeirante, em fins do século XVII e início do XVIII, levando à descoberta de minas de ouro e pedras preciosas no que viria constituir os estados de Minas Gerais, Mato Grosso, Goiás e oeste da Bahia, marcou o início da ocupação efetiva do território por colonizadores. Nas áreas não exploradas pela mineração, ou sucedendo a essa após o seu declínio, a pecuária bovina foi responsável pela ocupação de vastos territórios. A fronteira do Brasil foi empurrada para oeste. Surgiam arraiais e vilas, onde a autoridade buscava se impor sem sucesso. O sertão era a terra sem lei, lugar da violência, do indistinto e da desordem. O perfil do sertanejo surgia em comportamentos condizentes com o meio social, distante as autoridades régias.

A pobreza era o traço mais característico dessas regiões, atestada nas casas simples de pau-a-pique, com chão de barro e poucos móveis. Parte dessa população era constituída de camponeses volantes, que buscavam moradia de favor junto a algum grande proprietário ou que optavam por errar pelos campos desertos, fazendo roçados para a sobrevivência com suas famílias. (Araújo, in Del Priori, 2000). Muitas dessas características permanecem intocadas do Brasil do século XX, no que Martins classificou de “economia de mínimos vitais” (1974)¹.

A cultura dos sertões manifesta-se na religiosidade popular; na literatura de cordel, que transmite lendas, contos e “causos”; nos rodeios e vaquejadas; na comida e na poesia; na maneira de vestir; nas danças, na música, com semelhanças e peculiaridades por todo o país. A música caipira de acordo com Martins, está sempre associada a rituais religiosos, de trabalho ou lazer (1974). Luiz Heitor, ao estudar os gêneros e instrumentos musicais do Brasil, encontrou uma área de cantoria referente ao sertão nordestino,

¹ Para fins deste trabalho, os termos “caipira”, geralmente associado ao roceiro do interior de São Paulo, e “sertanejo”, referente ao morador do sertão ou vaqueiro, são tomados como equivalentes.



enquanto que a região centro-oeste e parte das regiões sul e sudeste foram incorporadas na área da moda-de-viola (Mapa das áreas musicais do Brasil. Grove, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 1980: 225).

No século XX, apesar do rápido avanço das frentes de expansão e do processo de modernização que atingiu (e atinge) o sertão brasileiro, um certo sentimento de inferioridade em relação ao litoral pode ainda ser percebido. Identificado aos atributos negativos construídos ao longo dos séculos, ser do interior, caipira, sertanejo era parte de uma identidade negativa. A resignificação dessa identidade teve início em fins do século XIX e se reafirma nos dias atuais, como se verá adiante.

O sertão incorporou-se ao pensamento social brasileiro em fins do século XIX, quando a “geração de 1870”, criticando o romantismo na literatura e nas artes, começou a ressignificar a categoria, agora como princípio explicativo e identitário da nação em processo de constituição. A oposição à dicotomia litoral-sertão fez surgir uma produção intelectual que, expressando a preocupação com a construção de uma nação unificada, procurava superar aquela dicotomia. Sertão se tornou, então, categoria essencial do pensamento brasileiro. Na cultura do interior do país, esses autores encontravam as fontes mais puras da nacionalidade.

Na literatura romântica observa-se a passagem do indianismo para o sertanejismo. (Matos, 1994) A vertente realista comandou o movimento de redescoberta do Brasil do sertão, atingindo seu ponto mais alto com o regionalismo de Guimarães Rosa, em *Grande sertão: veredas*, de 1956.

Na música erudita de compositores brasileiros também começaram a aparecer desde os fins do século XIX, os primeiros sinais de uma busca do nacional no folclore, admitido como legítima expressão da cultura popular. Observe-se que estes autores retomam as propostas do romantismo alemão, de busca das raízes nacionais na cultura popular, movimento ampliado com o modernismo brasileiro, na década de 1920.

Na música popular urbana, o final do século XIX viu avançar também o caráter nacional, particularmente na música para dança, teatro ou serenatas boêmias. Músicos profissionais imprimiam às suas composições os tons nacionais como, por exemplo, o flautista Calado ou a “planeira” Chiquinha Gonzaga. Os limites entre o erudito e o popular



tornavam-se imprecisos. O lundu saía das ruas para os salões de baile; no sentido inverso, a modinha passava dos salões da Corte para os violões das ruas, juntando-se ao maxixe, ao samba, aos conjuntos de choros, à moda de viola (ou toada), às danças rurais. Mário de Andrade escreveu sobre esse período: “A música popular cresce e se define com uma rapidez incrível, tornando-se violentamente a criação mais forte e a caracterização mais bela da nossa raça” (1941: 29).

Desde os anos 20 deste século, observa-se no Brasil um grande movimento de expansão do capital, acompanhado de um processo de rápida urbanização, que atingiu particularmente o centro-oeste e a região amazônica, através de migrações que caracterizam a expansão da fronteira agrícola, em decorrência da concentração de terras nas lavouras de café e da implantação das primeiras indústrias modernas a região sudeste. A penetração dos trilhos da estrada de ferro e a melhoria nos meios de comunicação também favoreceram esse movimento. O conjunto de mudanças gerou a ocupação e inserção de novas áreas na economia de mercado. O fluxo migratório era quase contínuo em direção ao interior do país. Em sentido inverso, muitos sertanejos, particularmente do nordeste, foram atraídos pelas grandes cidades do sudeste. Durante o período Vargas (1930-1945), o Estado brasileiro fez-se presente, de forma enfática, na direção da incorporação do sertão como forma de construção da nação e a ideologia nacionalista atingiu momentos de euforia. A música, com Villa-Lobos à frente, teve um importante papel nesse processo.

Ainda nos anos 20, o desenvolvimento das técnicas de gravação, com a chegada dos primeiros discos e vitrolas elétricos, do microfone e auto-falantes, foi muito importante no sentido da divulgação de valores e bens simbólicos. O progresso estendeu-se também ao rádio, abrindo-se a fase de ouro da música popular brasileira: 1927-1946 (Vasconcelos, 1964). O advento de meios técnicos de reprodução de formas de arte levaram à perda da “aura” que revestia as manifestações artísticas no passado. Por outro lado, os aspectos formais e estilísticos característicos de determinadas formas musicais, passam a ser condicionados, até certo ponto, pela técnica, assim como pelo processo industrial de produção e de consumo. (Zan, s/d). Muitas músicas tradicionais do interior



do Brasil tiveram que ser adaptadas, por exemplo, ao tempo de duração das músicas gravadas.

Os avanços técnicos possibilitaram, a partir dos anos 40, a penetração de ritmos latinos na música caipira, particularmente mexicanos (corridos e rancheras) e paraguaios (guarânicas e polcas), além de novos instrumentos, como a harpa e o acordeon. No Brasil, uma modalidade criada entre a polca e a ranchera foi o rasqueado (Ulhôa, s/d).

A música popular, como expressão da identidade nacional, ganhou as programações de rádio. O samba carioca dividia o espaço com a música regional e caipira, estando ainda indefinido o gênero que se imporia como símbolo da identidade musical do brasileiro. Nas rádios, tocavam-se valsas, modinhas, maxixes, além de fox-trotes e outros gêneros estrangeiros, mas conjuntos de tradição nordestina, como o Grupo de Caxangá e os Turunas da Mauricéia, com suas toadas, côcos, emboladas, cateretês e modinhas sertanejas conquistavam um público relativamente amplo. Este novo repertório ganhou espaço importante em teatros e na própria indústria fonográfica. Para Zan, a aceitação do gênero devia-se, em parte, ao seu apelo regionalista e nacionalista, que se coadunava com as propostas das elites intelectuais modernistas, valorizando essas formas de manifestação musical em detrimento dos ritmos populares urbanos. (Zan, s/d)

Compositores da chamada música caipira (para alguns estudiosos “música sertaneja raiz”) gravaram seus primeiros discos nessa fase: em 1924 foi gravada a toada *Tristeza do jeca*, composta no interior de São Paulo em 1918, por Angelino Oliveira. Em 1938 foi feita a primeira gravação de *Saudades do matão*, composta em 1904 com o nome de *Francana*, por Jorge Galati, Antero Gomes e Raul Torres. Seus temas retratam o cotidiano da vida rural. Entre 1926 e 1928 a Turma Caipira Cornélio Pires apresentava-se pelo interior paulista fazendo *shows* em que combinava a música caipira com anedotas. O primeiro disco da Turma foi gravado em 1929, seguindo-se cinquenta e oito gravações até 1930. O sucesso da fórmula levou outros grupos a repeti-la e as gravadoras passaram a se interessar pelo gênero. Em 1931 Cornélio Pires apresentou um *show* no Teatro Municipal de São Paulo, com violeiros, catireiros e duplas sertanejas, com grande sucesso de público e crítica. Para Caldas (1999) esse momento marca a transição entre a



música caipira e a música sertaneja, ou seja, a música caipira feita na cidade, para um público urbano.

Gênero novo no repertório das rádios das grandes cidades, a temática rural logo mobilizou também compositores urbanos, que foram influenciados pelo regionalismo: as primeiras composições de Noel Rosa foram a toada *Festa no céu*, a embolada *Minha viola* e a canção *Mardade da cabocla*. Só depois o compositor se tornou sambista da cidade. Por outro lado, compositores já consagrados, como Catulo da Paixão Cearense, também aderiram ao gênero: *Luar do sertão* tornou-se prefixo da Rádio Nacional, uma das mais importantes da época, em 1939. Na década de 1940, fizeram grande sucesso músicas de compositores muito conhecidos como *Maringá*, de Joubert de Carvalho, *Rancho fundo* de Ary Barroso e Lamatine Babo e *Serra da Boa Esperança*, deste último compositor. Transitando entre o erudito e o popular, Heckel Tavares compôs *Casa de caboclo*, com Luiz Peixoto, *Sussuarana*, com Murilo Araújo, e *Guacira*, com Joracy Camargo, entre outras. Iniciava-se um novo gênero na música popular brasileira: a temática rural tratada por compositores de vivência urbana, gênero que persistirá na chamada MPB, a partir dos anos 70.

Essas músicas faziam sucesso em todo o país e se tornaram parte da memória musical de um grande número de brasileiros. Esse sucesso pode ser explicado pela temática tratada, que expressa a tradição romântica do motivo do exílio, adequada à nostalgia dos que haviam deixado o campo em busca da cidade, como ocorria com intensidade no Brasil da época. Nessas canções surgia um campo edenizado, distante e puro, para o qual se sonhava voltar um dia.

A crítica especializada a respeito dessa versão urbana do mundo sertanejo variou muito. Jarbas Mello na *Revista da música popular* (março-abril de 1955), em artigo intitulado “Catulo Letrista”, a respeito dos poemas sertanejos desse autor, escreveu:

“...sua poesia neste estilo, afora um ou outro poema de versos mais conseqüentes, está muito aquém da poesia verdadeiramente sertaneja, já integrada em nosso folclore, ou ainda improvisada nas vozes de nossos cantadores matutos” (p. 20).



De modo geral, essa opinião concordava com a crítica de musicólogos modernistas, preocupados com critérios de autenticidade. Para esses, a música ligada ao mercado cultural moderno era olhada com desconfiança, e, eventualmente, excluída da classe das produções populares e nacionais. As toadas e poemas sertanejos de Catulo eram vistos como cópia da música folclórica (Travassos, 2000: 51-52).

Já para o musicólogo Renato Almeida, as cantigas urbanas, *semi-eruditas*, expressando o vai-e-vem entre a cultura erudita e a cultura popular, não envolviam forçosamente a idéia de adulteração ou banalidade, “antes a de invenção numa determinada ordem estética...” (Almeida, 1942: 4). Quanto à produção sertaneja de Catulo, Almeida a considerava admirável.

Nos anos 50, sob a égide do nacional-desenvolvimentismo, ocorreu a retomada do expansionismo do período 30-45, agora centrado na construção de Brasília e na transferência da capital para o sertão. A partir de então, a rede rodoviária cortou a região, repercutindo sobre a economia regional, pois, pela primeira vez, o isolamento começava a ser ultrapassado.

Por outro lado, o país se abria ao capital estrangeiro. A importação de bens de consumo facilitava, nas grandes cidades, a adesão à música das grandes orquestras internacionais, que divulgavam ritmos feitos para dançar. Começavam, no Brasil, os “anos dourados”, que marcaram o período do pós-guerra até o advento da ditadura militar, em 1964.

No Rio de Janeiro, jovens de classe média da zona sul da cidade esboçaram um movimento de reação à penetração da música estrangeira, em fins dos anos 50: a bossa nova. Mais tarde, a “música de protesto” marcou a posição de jovens compositores contra a situação do país, dominado pelos governos militares. Dirigidos às camadas médias urbanas, esses gêneros passaram a disputar espaço, nos meios de comunicação, com a música tradicional, aí incluídos o samba, o frevo, o baião e os gêneros sertanejos (Tinhorão, 1998). Esses últimos, entretanto, não desapareceram do cenário musical. Duplas como Alvarenga e Ranchinho, Tonico e Tinoco e mais tarde Pena Branca e Xavantinho, mantiveram-se em cartaz até os anos 70, com poucas alterações em relação



às características originais da música caipira. Por outro lado, rádios locais abriam espaço para duplas amadoras da região (Reily, 1992).

A última fase do avanço do capital para o sertão, já na vigência dos governos militares, teve início nos anos 70. A ênfase, nesse período, recaiu na modernização do setor agropecuário, com altos índices de participação de capitais externos. A nova política exigia a consolidação de novas áreas agrícolas, incorporando-se, então, regiões como as do além São Francisco (oeste baiano) e, mais intensivamente, o Centro Oeste e a Amazônia no quadro da expansão do capitalismo no Brasil. A abertura do sertão ao capital correspondia, também a uma internacionalização da música caipira/sertaneja.

O fim dos anos 60 marcou uma ruptura na música caipira quando a dupla Leo Canhoto e Robertinho introduziu a guitarra elétrica, baixo e bateria -instrumentação básica do rock- associando-se à imagem do *cowboy* norte-americano e incluindo o “ritmo jovem” nas suas composições. Ulhôa identifica aí uma fase de transição para a música sertaneja romântica, que se afirma nos anos 80 (Ulhôa, 1999). A temática cantada, nessa fase de transição, é essencialmente urbana, individualista, predominando narrativas sobre o cotidiano de migrantes nas grandes cidades. A partir dos anos 80, os temas românticos predominaram. O recurso tradicional da dupla caipira também foi substituído, em muitos casos, pelo cantor solista. Mais uma vez, o sucesso da fórmula levou as gravadoras a lançar inúmeras duplas com repertório e imagem semelhantes.

Entre os compositores da MPB observa-se, a partir da década de 70, uma outra vertente que, buscando no mundo rural sua fonte de inspiração, tem procurado (re)produzir o imaginário do sertão. Compositores do interior do país, com uma vivência urbana mas ainda ligados ao mundo do sertão, incorporaram elementos da cultura erudita, mesclando-os à cultura popular, recuperando a tradição iniciada com Catulo da Paixão Cearense, como aponteí atrás. Chamo essa produção de “música regionalista”, por extensão da “literatura regionalista”. Seu público, diferente da música sertaneja romântica, encontra-se geralmente entre universitários e segmentos da elite intelectual do país. Nesse aspecto, enquanto a música sertaneja romântica se volta para os interesses da indústria cultural, inscreve-se na cultura de massa, a música regionalista sofre grandes restrições na mídia. Raramente é tocada nas rádios e os *shows* dos artistas que



defendem esse repertório realizam-se num circuito pré-determinado de pequenas e médias cidades do interior. Seus discos, com freqüência, são produções independentes, que esbarram em grandes dificuldades de distribuição. Raramente são encontrados na lojas e sua comercialização é feita nos *shows*.

Entre os compositores que podem ser incluídos nesse grupo, destacamos, pela radicalidade de sua obra, Elomar Figueira de Melo, arquiteto de formação pela Universidade Federal da Bahia. Elomar nasceu em Vitória da Conquista, no sertão baiano, em 1937. Em determinada fase de sua vida interessou-se pela literatura e teve acesso a autores medievais, principalmente da Península Ibérica, além de autores clássicos. Foi aluno da violonista Edy Cajueiro e a partir daí começou a estudar música erudita no Conservatório de Salvador.

O conjunto da obra de Elomar revela um trânsito muito livre entre o popular e o erudito, muitas vezes reproduzindo o linguajar sertanejo, outras vezes escrevendo óperas, cantos sacros, concertos. Mas a temática é sempre o sertão, a caatinga, lugar que escolheu para viver e escrever sua obra musical. Em 1962 Elomar gravou seu primeiro disco, independente, mas o reconhecimento só veio em 1973, quando lançou o LP *Das barrancas do Rio Gavião*, com apresentação de Vinícius de Moraes. Sobre compositor baiano, escreveu o poeta-diplomata :

“Pois assim é Elomar Figueira de Melo: um príncipe da caatinga, que o mantém desidratado como um couro bem curtido, em seus 34 anos de vida e muitos séculos de cultura musical, nisso que suas composições são uma sábia mistura do romanceiro medieval, tal como era praticado pelos reis-cavaleiros (sic) e menestréis errantes ... e do cancionero do Nordeste, com suas toadas em terças plangentes e suas canções de cordel...” .

(Moraes, 1973)

“Mestre” Elomar, como é hoje chamado por seus companheiros mais jovens, pode ser considerado um precursor da geração que se seguiu a ele, à qual pertencem, por exemplo, em Minas Gerais, Dércio Marques e Paulinho Pedra Azul, em Goiás, Nars Chaul (letrista) e Fernando Perillo, em São Paulo, Renato Teixeira e Simone Guimarães e no Mato Grosso do Sul, Almir Sater, além de inúmeros compositores/cantadores nordestinos,



como Xangai, Vital Farias e Geraldo Azevedo. Com esses últimos Elomar participa, há vários anos, do Projeto Cantoria, apresentando-se em diversas cidades do país.

Perfil semelhante tem o mineiro Renato Andrade, que lançou seu primeiro álbum em 1977 -*A fantástica viola de Renato Andrade na música armorial mineira*, que conquistou o troféu Villa-Lobos. Ex-violinista clássico, Renato Andrade uniu o popular e o erudito em sua obra, influenciado músicos como Almir Sater e Roberto Corrêa.

Do conjunto da obra desses autores, destacam-se alguns temas recorrentes, que podem ser reunidos em seis grandes grupos, girando em torno do cotidiano da vida rural ou da nostalgia do exílio:

Natureza: terra, rios, água, céu, estações do ano, sol, chuva, vento, peixes, aves, o gado.

Festa: viola, cachaça, conagraçamento entre companheiros.

Folclore: animais do folclore regional.

Amor: amor romântico, idealização da mulher.

Religiosidade: romarias, santos da devoção popular.

Questões sociais: liberdade, fome, seca, luta pela terra, retirantes, ecologia.

João Marcos Alem, analisando a vasta produção industrial e mercantil de bens culturais disseminados através dos meios de comunicação de massa e consumidos em larga escala, afirma que:

“Em anos recentes, a sociedade brasileira vem passando por uma experiência cultural inusitada: voltamos a ser quase todos meio caipiras... Exposições e feiras rurais, festas, rodeios, *shows*, festivais de música, eventos esportivos, rituais cívicos, religiosos e outros eventos envolvendo grandes públicos expandiram certas práticas, representações e o consumo de símbolos do mundo rural em diversos espaços sociais... Formou-se uma verdadeira rede simbólica da ruralidade... ”.

(Alem, s/d)



Alem indica que a ruralidade não se situa mais unicamente no campo, tendo-se se expandido até o socialmente impreciso, até a indefinição, com predominância nas regiões Sudeste (interior de São Paulo, Minas Gerais e Rio de Janeiro) e Centro-Oeste (Goiás e Mato Grosso), além de algumas áreas dos estados da região Norte, atingidas mais intensamente pelo processo de modernização da produção rural. O fenômeno não está ausente nas grandes cidades, como São Paulo ou Rio de Janeiro, mas é mais nítido nas regiões interioranas indicadas.

A expansão da música sertaneja romântica (e mais recentemente da música *country*) e a atualidade do que chamo música regionalista apontam para uma ruralidade re-significada, numa sociedade em que a transição do rural para o urbano é ainda muito recente. As novas representações, valorizando positivamente o homem do interior do Brasil e a sua cultura, estão muito distantes das construções negativas feitas desde os séculos iniciais da colonização.

As manifestações vigorosas da cultura e da identidade do sertão reforçam a crítica pós-colonial, que nos ensina não ser necessário assumir a síndrome da subjugação, que manteve atitudes e sentimentos atrelados a complexos de inferioridade e à subserviência. Considerada como o mais recente desdobramento da modernidade, a globalização assume formas novas e originais, quando transportada para a periferia do sistema capitalista. Como afirmou Rouanet:

“... a globalização não deve ser vista apenas como um processo inexorável de nivelamento do mundo segundo os padrões da cultura ocidental. Sabe-se hoje que o processo de globalização gera suas contrapartidas particulares ... Ao contrário de uma lógica imperativa de homogeneização, podem ser observadas a complexificação e as disjunções das interfaces entre as diversas esferas constitutivas da sociedade, tais como a cultura, a economia e a política”.

(Rouanet, Prefácio, In Madeira e Veloso, 1999: 24-25)

Para o antropólogo norte-americano James Clifford, “cultura” não é uma totalidade integrada no espaço e contínua no tempo, dotada de uma “identidade” e de fronteiras bem definidas, fundada em “raízes” e portadora de “autenticidade”. Para esse autor, “Uma



cultura é, concretamente, um diálogo em aberto, criativo, de subculturas, de membros e não-membros, de diversas facções” (Clifford, 1998: 49).

Podemos constatar, através do viés da música, que, de acordo com o enfoque proposto por Clifford, cultura e identidade do sertão não são “autenticidades em perigo”, “pureza” ameaçada diante de novos valores que chegam. A cultura regional tem aberto espaço para caminhos específicos através da modernidade e da globalização, num processo inventivo e intercultural. As diferenças não desaparecem -são reafirmadas de novas maneiras. Não se trata de simples “resistência” diante do novo, mas de uma nova elaboração, de uma afirmação de ser “caipira” ou “sertanejo” de novas maneiras, no mundo moderno, no século XX. A desconstrução do discurso único do capitalismo como dominador e destruidor, produz, necessariamente, a construção de outras histórias. Identidade, nessa perspectiva que venho apontando, é um problema cultural complexo, relacional e inventivo. Para Clifford, no século XX, não existem “autenticidade puras” e as diferenças não podem ser localizadas apenas na continuidade ou tradição de uma cultura. “A identidade é conjuntural, não essencial” (Clifford, 1998: 10-11).

Segundo essa linha de interpretação, a cultura ocidental aparece como matéria-prima para a construção de novas ordens de diferenças, também impuras, “sujas”. Raízes tradicionais são cortadas e reatadas, símbolos coletivos apropriados das influências externas. A ambigüidade mantém o futuro das culturas locais em aberto. A música, entre outras manifestações vigorosas da cultura e da identidade do sertão “são presentes-etnográficos-se-tranformando-em-futuros” (Clifford, 1988: 15). Se certas ordens de diversidade de fato desapareceram, outras foram criadas ou traduzidas. Também no século XXI, o futuro não é (apenas) a monocultura.



Referências bibliográficas

- Alem, João Marcos.
Identidade, ruralidade e indústria simbólica, mimeo, Universidade Federal de Uberlândia, s/d,.
- Almeida, Renato. 1942.
História da música brasileira, F. Briguiet & Comp. Editores, Rio de Janeiro.
- Amado, Janaína. 1995.
"Região, Sertão, Nação", em *Estudos históricos*, Nº 15, Editora FGV, Rio de Janeiro.
- Andrade, Mário de. 1941.
Música do Brasil, Ed. Guaíra, Curitiba.
- Araújo, Emanuel. 2000.
"Tão Vasto, Tão Ermo, Tão Longe: o sertão e o sertanejo nos tempos coloniais", em *Revisão do paraíso: os brasileiros e o Estado em 500 anos de história*, Mary Del Priori org., Campus, Rio de Janeiro.
- Caldas, Waldenyr. 1999.
O que é música sertaneja, Brasiliense, São Paulo.
- Clifford, James. 1998.
A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX, Ed. da UFRJ, Rio de Janeiro.
- Correa, Roberto y Severiano, Jairo. 1996.
Texto anexado ao CD *Crisálida*.
- Grove. 1980.
The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Ed. Stanley Sadie, Mcmillan Publishers Ltd, London, New York, Hong Kong.
- Martins, José de Souza. 1974
"Viola quebrada", em *Debate & crítica*, Nº 4, Editora Hucitec Ltda., São Paulo.
- Matos, Cláudia Neiva de. 1994.
A poesia popular na República das Letras: Silvio Romero Folclorista, Editora da UFRJ/ Funarte, Rio de Janeiro.
- Mello, Jarbas. 1955.
"Catulo letrista", em *Revista da música popular*, Março-abril, p. 20-22.
- Moraes, Vinicius de. 1973.
Texto de apresentação do CD ... *Das barrancas do Rio Gavião*.
- Reily, Suzel Ana. 1992.
"Música Sertaneja and Migrant Identity: The Stylistic Development of a Brazilian Genre", em *Popular music*, Vol. 11/3, out.
- Rouanet, Sérgio Paulo. 1999
"Prefácio", em *Leituras brasileiras: itinerários no pensamento social e na literatura*, Angélica Madeira y Marisa Veloso org., Paz e Terra, São Paulo.
- Souza, Laura de Mello e. 1986.
Desclassificados do ouro: a pobreza mineira no século XVIII, Ed. Graal, 2ª ed., Rio de Janeiro.



Tinhorão, José Ramos. 1998.

História social da música popular brasileira, Ed. 34, São Paulo.

Travassos, Elizabeth. 2000.

Modernismo e música brasileira, Jorge Zahar Ed., Rio de Janeiro.

Ulhôa, Martha Tupinambá de. 1999.

“Música sertaneja e globalização”, em *Música popular en América Latina: actas del II Congreso Latinoamericano IASPM (International Association for the Study of Popular Music)*, Santiago do Chile, Dolmen Ediciones.

Da moda-de-violão à balada-a estética da música sertaneja, Universidade Federal de Uberlândia, s/d, mimeo.

Vasoncelos, Ary. 1964.

Panorama da música popular brasileira, Livraria Martins Ed São Paulo.

Zan, José Roberto.

Da Roça a Nashville, Universidade Federal de Uberlândia, s/d, mimeo.