

**Revista de Literatura,  
História e Memória**



Seção: Pesquisa em Letras no contexto  
Latino-americano e Literatura, Ensino e  
Cultura

**ISSN 1983-1498**

**VOL. 14 - Nº 24 - 2018**

**UNIOESTE/CASCADEL - P. 218-234**

**ANÁLISE HISTÓRICO-CULTURAL DA MÚSICA  
SERTANEJA NO BRASIL: DO CAIPIRA AO PLAYBOY**

**Historical-cultural analysis of the country music in Brazil:  
from hick to playboy**

Fábio Alexandre da Silva<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este artigo apresenta um estudo do estilo musical sertanejo e suas variações no tempo, a partir de uma perspectiva histórica. Para tanto, utilizou-se de letras de músicas sertanejas de diferentes cantores e períodos históricos, a fim de interpretar e compreender as narrativas que as canções trazem acerca dos elementos que permeiam a realidade do sujeito que as compõe/canta, outrora intitulado caipira/caboclo, hoje, cantor sertanejo. As músicas analisadas têm em comum o estilo musical e as características poéticas, tais como o amor, a mulher amada, a desilusão amorosa, o álcool e, mais recentemente, o sexo, as festas e o

estímulo ao consumo. A partir dessa perspectiva, busca-se analisar como as relações socioculturais estão inseridas nas letras das canções, assim como perceber as permanências e rupturas que permeiam o modo de viver e pensar do cantante ao longo do tempo. Como aporte teórico, são usadas as considerações de autores como Foucault (1999), Certeau (1998), Benjamin (1987), Faustino (2007), Terra (2007) e Vilela (2017).

**PALAVRAS-CHAVE:** Narrativas; Música Sertaneja; História; Cultura.

**ABSTRACT:** This article presents a study of the country musical style and its variations in time, from a historical perspective. In order to do so, we used lyrics from country songs of different singers and historical periods, in order to interpret and understand the narratives that the songs bring about the elements that permeate the reality of the subject who composes them / sings, once titled hick/countryman, today, country singer. The songs analyzed have in common the musical style and the poetic characteristics, such as the love, the beloved woman, the amorous disappointment, the alcohol and, more recently, the sex, the parties and the stimulus to the consumption. From this perspective, it is sought to analyze how the socio-cultural relations are inserted in the lyrics of the songs, as well as to perceive the permanences and ruptures that permeate the way of living and thinking of the singer over time. As a theoretical contribution, the considerations of authors such as Foucault (1999), Certeau (1998), Benjamin (1987), Faustino (2007), Terra (2007) and Vilela (2017) are used.

**KEYWORDS:** Narratives; Country Music; History; Culture.

## INTRODUÇÃO

Este artigo tem como interesse compreender, a partir de uma perspectiva histórica, o modo de vida e o cotidiano do cantor sertanejo brasileiro por meio da análise de suas canções, levando-

---

<sup>1</sup> Mestrando em Educação pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná - UNIOESTE (2018-2019). Pós-graduado em Gestão Social pela Universidade Norte do Paraná - UNOPAR (2015) e licenciado em História pela mesma instituição (2017). Bacharel em Administração pela Faculdade UNISSA (2010). Atua como docente desde 2014, tendo ministrado aula nas áreas de História, Ensino Religioso, Sociologia, Economia e Gestão. Atualmente é bolsista da CAPES/DS.

se em consideração seu tempo e espaço de produção. Para tanto, utilizou-se de letras de canções sertanejas de diferentes cantores e períodos históricos, a fim de interpretar as narrativas que as canções trazem acerca dos elementos que permeiam a realidade do sujeito que as compõe/canta, outrora intitulado caipira/caboclo, hoje, cantor sertanejo. As referências que o título faz aos termos caipira e *playboy*<sup>2</sup> estão imbricadas no significado histórico dos termos: a expressão caipira é usada para retratar o homem sertanejo, campestre, enquanto que o termo *playboy* é usado para se referir o modo de ser do jovem adulto da cidade. Nesta direção, constitui-se como objetivo geral deste trabalho realizar uma análise histórica da trajetória da música sertaneja no Brasil a partir da perspectiva cultural, levando-se em consideração o modo de vida, o imaginário e o cotidiano do cantor sertanejo no tempo-espaço pesquisado. Busca-se analisar como as relações socioculturais estão inseridas nas letras das canções, bem como perceber as permanências e rupturas que permeiam o modo de viver e pensar do artista ao longo do tempo.

Nesse sentido, a partir do uso da música como objeto de estudo é possível analisar o contexto histórico, social e cultural de cada período selecionado, estudando por meio das narrativas contidas no discurso musical o cotidiano do sujeito como reflexo de suas relações sociais e dos costumes e crenças nelas presentes, pois para Foucault (1999, p. 28, grifo meu), “o autor [do discurso] é aquele que dá à inquietante linguagem da ficção suas unidades, seus nós de coerência, sua inserção no real”. Assim, interpretar e buscar compreender, a partir das narrativas trazidas nas músicas, como se configura a vida do sujeito sertanejo e como o modo de vida desse indivíduo está envolto nesse estilo musical ao longo do tempo é um passo fundamental para o entendimento do imaginário de uma sociedade/época. Analisar, portanto, as transformações que vão ocorrendo no cotidiano desse indivíduo e os elementos trazidos nas composições, tais como o amor, a figura feminina, o sexo, a bebida e os costumes de cada época são também parte integrante deste estudo, pois auxiliam no entendimento do imaginário histórico e social de cada época. Segundo Foucault (1999, p. 24), a relação entre os sujeitos no tempo não deixa de sofrer alterações, na medida em que “uma mesma obra literária pode dar lugar, simultaneamente, a tipos de discursos bem distintos”.

É válido ressaltar que o modo de vida do sujeito que escreve/canta a música é, de maneira

---

<sup>2</sup> De acordo com o *Oxford Dictionary*, o termo *playboy* tem origem na Inglaterra seiscentista e seu uso sofre transformações ao longo do tempo. Ainda no século XVII, o termo era empregado para fazer alusão a jovens atores de teatro. Entretanto, entre os séculos XIX e XX a expressão ganha sentido de diversão, designando normalmente um estilo de vida boêmio, sobretudo fazendo referência a atletas e músicos – geralmente jovens ricos que passam seu tempo se divertindo e que têm relacionamentos sexuais casuais.

geral, narrado nas canções, seja por meio da descrição de seus sentimentos, ou através de seus hábitos e dilemas cotidianos, e refletir sobre a forma como o indivíduo se expressa através da música denota um passo importante para a compreensão da ação do homem no tempo-espaço, bem como de sua forma de agir, pensar, comportar-se e falar. Todavia, para fundamentar teoricamente este estudo, recorreu-se às contribuições de Michel de Certeau acerca da construção do cotidiano do indivíduo e de Michel Foucault sobre as análises do discurso musical. Walter Benjamin também contribuiu para as análises à luz da história e da literatura, assim como os estudos de Maria Rosana Terra e Ivan Vilela sobre as representações do caipira na música sertaneja e as considerações de Jean Carlo Faustino sobre o processo de transformação histórica da música sertaneja no Brasil.

Em termos de metodologia, cabe dizer que foi realizado um estudo historiográfico, tomando como fonte letras de músicas sertanejas selecionadas em três períodos: a) 1960-1970; b) 1980-1990; c) 2000-2015. Vale lembrar que a proposta maior foi descrever e interpretar o imaginário social de cada época estudada, levando-se em consideração o modo de vida, os anseios e dilemas caracterizados nas narrativas e poéticas das canções. Como o acervo de músicas é extenso e comporta vários compositores e sabendo da importância da análise múltipla de canções/artistas por época, objetivou-se selecionar canções que marcaram cada período, as quais representam bem a época retratada e que são ouvidas até hoje.

Assim sendo, fez-se necessário, num primeiro momento, discorrer sobre a história da música sertaneja brasileira, remontando às suas vertentes no tempo a fim de debater acerca de suas semelhanças e diferenças. Pretendeu-se analisar, na sequência, canções que marcaram época e que nos auxiliam a compreender a sociedade na qual foram produzidas. Vale dizer que as canções analisadas são dos artistas Tonico e Tinoco, Tião Carreiro e Pardinho, Chitãozinho e Xororó, Zezé di Camargo e Luciano e Zé Ricardo e Thiago, cuja representação popular é um aspecto importante no que diz respeito a seu lugar de produção.

É, portanto, a partir desta ótica que este artigo foi estruturado, utilizando-se das composições musicais para narrar e refletir sobre o cotidiano do indivíduo e os múltiplos sentidos que ele traz no decorrer da trajetória histórica de sua música sertaneja. Nesta mesma perspectiva, Michel Foucault argumenta que “o indivíduo que se põe a escrever um texto [...] retoma por sua conta a função do autor: aquilo que ele escreve [...] vai cair como conversas cotidianas” (1999, p. 28-29), ou seja, toda narrativa escrita pelo sujeito tem ligação com o tempo-espaço em que ele vive e com o seu cotidiano, tornando-se registro de seu próprio discurso no decurso da história.

## BREVES CONSIDERAÇÕES SOBRE A MÚSICA SERTANEJA BRASILEIRA

A música faz parte do cotidiano do homem desde a pré-história, sendo produto de sua existência e elemento revelador de hábitos culturais e sociais presentes em diferentes sociedades e épocas ao longo da história. Também é uma forma genuína de expressar sentimentos e tecer narrativas acerca da vida cotidiana. Sabemos também que existe uma variação cultural bastante elevada de estilos musicais e canções. Assim, tecer abordagem sobre música é, sobretudo, tentar conhecer um pouco mais da história e da cultura humana, e no nosso caso, do cantor sertanejo brasileiro, assim como perceber seu modo de viver refletido no tempo-espaço a que pertence. Há, neste momento, o interesse em estabelecer relações acerca dos hábitos do homem campestre, dito caipira, de sua vivência, desejos e dilemas e confrontar com o *modus vivendi* do homem contemporâneo, essencialmente urbano, ambos expressos por meio da música sertaneja.

Segundo Vilela (2017), uma das características principais da música popular brasileira é a crônica, isto é, a capacidade de o cantante narrar fatos cotidianos vividos por um determinado grupo social numa dada localidade. Para o autor, ao buscar compreender a origem da música caipira brasileira, é igualmente necessário lançar mão de um passado mais remoto, especificamente no Brasil Colonial (XVI-XVIII), quando a característica da crônica já se fazia presente, tendo como grande expoente, naquela altura, Gregório de Matos Guerra, “poeta e advogado que viveu na segunda metade do século XVII. Conhecido como Boca do Inferno, Gregório produziu uma expressiva parte de sua obra com versos setessílabos, coplas, ora ferinas, ora fesceninas, para relatar escândalos políticos e acontecimentos cotidianos de Salvador” (VILELA, 2017, p. 267).

Nessa direção, cabe dizer que a música hoje conhecida popularmente como sertaneja surge como forma de narrar o cotidiano do indivíduo que vivia no campo, oriundo principalmente das regiões Sul, Sudeste e Centro-oeste do Brasil, comumente chamado de caboclo ou caipira. Para Martins (1983, p. 22, apud Terra, 2007, p. 1), esse termo, muitas vezes usado de forma pejorativa, traz significados variados de acordo com sua localização no tempo e espaço. Para o autor, na cidade de São Paulo do século XVII, a palavra costumava designar a forma pela qual eram chamados os mestiços de brancos e índios; já nas regiões Norte e Centro-oeste, o caboclo não só era o sujeito oriundo da mestiçagem de brancos e indígenas, como também o indivíduo pagão; em várias regiões o termo irá designar, também, o sujeito que trabalha no campo. É a partir dessa denominação que as músicas vão surgindo, no início do século XX, com a alcunha de música caipira.

A forma de compor e tocar a música caipira também é permeada de singularidade e

historicidade, uma vez que:

Com a mão enrijecida pelo trabalho no campo, o caipira descobriu recursos que dificilmente uma mão hábil em dedilhar se preocuparia em buscar. Falo de ritmos, de rítmica, de divisão. A maneira como um catireiro ou um pagodeiro conduz ritmicamente o acompanhamento de uma música é singular e sua execução com o balanço e sotaque esperados seria muito difícil de ser conseguida para uma autoridade no instrumento não iniciada nos meneios caipiras. A maneira ‘não limpa’ de se tocar acaba por definir um novo padrão sonoro como ocorre na música flamenca, em que os violões são ajustados para terem as cordas rentes à escala para facilitar a execução de solos rápidos resultando disso o trastejar, que é o zumbir da corda no traste quando o instrumento é tocado com alguma força. Assim, o trastejado que é banido com todas as forças de uma execução erudita é um elemento de diversidade sonora na música flamenca e também na caipira. (VILELA, 2017, p. 273, grifo do autor).

Sob essa mesma ótica, Terra (2007) ressalta que o status de música caipira, composta pelo sujeito caboclo, campestre, vai se desconfigurando com o passar do tempo, especialmente a partir das décadas de 1970 e 1980, quando há uma transformação no estilo musical das canções, cujas narrativas cotidianas deixam de ser o foco principal das composições e dão lugar ao ideal romanesco, especialmente no tocante ao sujeito que ama e não é correspondido (ideal de amor platônico), elemento bastante presente nas músicas da dupla paranaense Chitãozinho e Xororó, artistas que são o marco da nova geração poética do estilo musical sertanejo, após o surgimento e disseminação da música sertaneja de raiz na primeira metade do século XX.

Assim, com base em Terra (2007), Martins (1983) e Vilela (2017) é possível considerar a música sertaneja como uma manifestação artística genuinamente brasileira, tendo resultado da miscigenação entre o canto/dança indígena e as canções trazidas pelos portugueses. Cabe comentar também que o berço da música sertaneja ocorre nos Estados de São Paulo e Minas Gerais, tendo o estilo posteriormente se espalhado por várias regiões do país, como é o caso do Paraná (TERRA, 2007). Nesse Estado, o principal estilo disseminado foi o chamado de moda de viola<sup>3</sup>, que dá vazão à compreensão das primeiras composições analisadas neste trabalho, as quais tomamos nota no próximo subitem. Há canções que trazem narrativas consideradas verdadeiras, como as músicas *O*

---

<sup>3</sup> A moda de viola – também chamada popularmente de sertanejo raiz ou música caipira, de acordo com Faustino (s.d.), é um estilo musical de origem folclórica e que era praticado, no início do século XX, por sujeitos do campo, os intitulados caboclos ou caipiras. Nessa mesma direção, Garcia (2017) comenta que os primeiros registros de modas de viola surgiram na passagem do século XIX para o XX, por meio dos primos Amadeu Amaral (1875-1929) e Cornélio Pires (1884-1958). Cf. os artigos: *A moda de viola na era da sua reprodutibilidade técnica*, de Jean Carlo Faustino – disponível em: <[www.sbsociologia.com.br/portal](http://www.sbsociologia.com.br/portal)>. Acesso em: 31 ago. 2018, e *Um paradoxo entre o existir e o resistir: a moda de viola através dos tempos*, de Rafael Marin da Silva Garcia – disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ea/v31n90/0103-4014-ea-31-90-0283.pdf>>. Acesso em: 31 ago. 2018.

*Rei do Gado, O Menino da Porteira e Chico Mineiro* e outras puramente ficcionais, mas que revelam sentimentos e dilemas do artista, como as do chamado sertanejo romântico<sup>4</sup>, constituído a partir da década de 1970 – sobretudo com a dupla Chitãozinho e Xororó, conforme comentado. Nessa perspectiva, é importante mencionar que muitas dessas canções fazem referência a acontecimentos da história brasileira, como, por exemplo, a Marcha para o Oeste, capitaneada por Getúlio Vargas durante o Estado Novo (1937-1945), e que ficou “registrada nas narrativas da música caipira, onde percebemos que a temática agrícola mudou-se para a pastoril. Músicas como *Pingo d’água*, de João Pacífico, deram lugar às narrativas de viajantes boiadeiros, como *Boi soberano*. A própria música *Rei do gado* aponta o caso do café ante a força da pecuária” (VILELA, 2017, p. 274, grifo meu).

A partir da análise das canções é possível notar elementos dicotômicos e complementares entre si no que diz respeito ao imaginário social, como a solidão, o amor (em sua multiplicidade de sentidos e conotações), o beijo, o sexo, o álcool e o consumo, os três últimos presentes com maior frequência nas composições da versão mais recente do estilo, intitulada sertanejo universitário<sup>5</sup>. Outro aspecto que merece ser ressaltado é a figura e participação da mulher nas canções a partir da perspectiva do homem, fato recorrente em praticamente toda trajetória histórica do estilo sertanejo. Isso demonstra que as canções retratam o imaginário de sua época, assim como os dilemas e problemas de cunho social, como é o caso do álcool e do consumo, por exemplo. Sobre o consumo enquanto produto cultural da marginalização social, Michel de Certeau vai dizer que:

A figura atual de uma marginalidade não é mais a de pequenos grupos, mas a marginalidade de massa, atividade cultural dos não produtores de cultura, mas simbolizada, e que é a única possível a todos aqueles que no entanto pagam, comprando-os, os produtos-espetáculos onde se soletra uma economia

<sup>4</sup> É importante sublinhar que com o surgimento desse novo formato de música sertaneja, agora chamada de música romântica sertaneja, há uma fusão entre a canção romântica estadunidense e o canto duetado. Segundo Vilela (2017), Chitãozinho e Xororó foi a dupla pioneira no lançamento desse novo ritmo ao inserir boleros, orquestras, guitarras, teclado e bateria em suas apresentações/gravações, o que fez gerar um declínio na música caipira nos idos dos anos 1970. Para o autor, as “vozes vincadas de uma forte carga étnica não ornaram bem com esse novo instrumental polido, cercado de efeitos sonoros. E a música caipira foi a passos largos perdendo espaço” (VILELA, 2017, p. 276). Sua retomada ocorre apenas no final da década de 1980, sobretudo a partir da abordagem das telenovelas ao universo rural, porém não mais com a mesma intensidade de antes.

<sup>5</sup> O estilo musical intitulado sertanejo universitário condensa músicas que normalmente falam de sexo sem compromisso ou do amor perdido (sobretudo na voz do homem referindo-se à figura feminina de forma pejorativa e machista, e mais recentemente tendo a mulher assumido certa representatividade nesse estilo – caso do surgimento de algumas duplas femininas), de alegria, de festas, de consumo e bens materiais e de álcool. Segundo Santos (2010), essa vertente musical é marcada pela mistura de estilos, como o axé, o pop, o rock e o próprio sertanejo raiz. De acordo com a autora, seu surgimento ocorre com a ascensão da dupla César Menotti e Fabiano, marcando a transição do sertanejo romântico para o universitário, na primeira década dos anos 2000. Cf. o artigo: *Adolescentes e o sertanejo universitário: o gosto como uma atividade reflexiva*. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/simpom/article/viewFile/2677/2009>>. Acesso em: 31 ago. 2018.

produtivista. Ela se universaliza. (1998, p. 44).

Para Terra (2007), a música sertaneja se tornou um produto e é, na atualidade, mais produzida/consumida no meio urbano do que no rural, tendo deixado de abordar o modo de vida do caboclo e assumindo narrativas essencialmente sobre amores perdidos e decepções amorosas – próprias do jovem cidadão contemporâneo. Já Faustino (2007, p. 224) se vale da teoria de Theodor Adorno sobre a indústria cultural para afirmar que “toda a música caipira que foi gravada e, portanto, chegou até os dias de hoje, foi submetida às regras de mercado desta indústria cultural, devendo, portanto, maior fidelidade às suas normas do que à realidade social de seus ouvintes”. Contudo, o autor ressalta que é preciso levar em consideração certa autonomia do compositor, que mesmo sofrendo forte influência do universo mercadológico, consegue se valer de elementos culturais próprios do seu modo de vida para compor o seu discurso musical.

É, sobretudo, neste sentido que a música sertaneja, ao longo de suas variações no tempo, serve-nos de elemento de análise histórico-cultural, na medida em que por meio da leitura e interpretação de suas letras e de suas transformações é possível entender historicamente o cotidiano do indivíduo, seja ele no meio urbano ou rural, elencando elementos inerentes a seu modo de vida, como sentimentos, costumes e crenças, e que estão presentes no imaginário social dos diversos sujeitos no tempo, seja pela produção de ideais (como o de consumo), corroborado nas palavras de Certeau (1998), Terra (2007), Vilela (2017) e Faustino (2007), seja pelo *modus vivendi* historicamente construído.

## AS CANÇÕES

As canções que serão analisadas a seguir são: *Moreninha Linda* (Tonico e Tinoco/1960); *Rio de Lágrimas* (Tião Carreiro e Pardiniho/1972); *Rosinha e Catimbau* (Tião Carreiro e Pardiniho/1981); *Fio de Cabelo* (Chitãozinho e Xororó/1982); *É o Amor* (Zezé di Camargo e Luciano/1991); *Sinal Disfarçado* (Zé Ricardo e Thiago/2012). São canções de diferentes artistas e períodos e, apesar da variação do discurso, que toma formas distintas de acordo com seu tempo, ao comparar as letras, nota-se a existência de um importante elemento comum a ser destacado: todas essas canções contam histórias de homens que sofrem por amor, e que por conta de decepções amorosas, perderam a mulher amada (à exceção de *Rosinha e Catimbau*, cujo contexto toma uma narrativa mais poética, havendo uma inversão no desfecho da narrativa). Há, portanto, aspectos

importantes percebidos quando analisados, como a figura da mulher, que nas diferentes produções, ocupa o papel de amada/cobiçada. Elementos como melancolia, saudade e solidão circundam quase todas as composições. Vejamos, inicialmente, as seguintes composições da dupla Tião Carreiro e Pardinho:

**Rio de Lágrimas (1972)**

Tião Carreiro e Pardinho

O rio de Piracicaba  
Vai jorrar água pra fora  
Quando chegar a água dos olhos de alguém que chora  
Quando chegar a água dos olhos de alguém que chora

Lá no bairro onde eu moro  
Só existe uma nascente  
A nascente dos meus olhos  
Já formou uma corrente  
Pertinho da minha casa  
Já formou uma lagoa  
Com lágrimas dos meus olhos  
Por causa de uma pessoa

O rio de Piracicaba  
Vai jorrar água pra fora

Quando chegar a água dos olhos de alguém que chora  
Quando chegar a água dos olhos de alguém que chora

Eu quero apanhar uma rosa  
Minha mão já não alcança  
Eu choro desesperado  
Igualzinho uma criança  
Duvido alguém que não chore  
Pela dor de uma saudade  
Quero ver quem que não chora  
Quando amar de verdade

O rio de Piracicaba  
Vai jorrar água pra fora  
Quando chegar a água dos olhos de alguém que chora (2x)

**Rosinha e Catimbau (1981)**

Tião Carreiro e Pardinho

Tive lendo num romance de um casal de namorado

De Rosinha e Catimbau dois jovens apaixonados  
Rosinha, família rica  
Catimbau era um coitado, capataz de uma fazenda, mas trabalhador  
honrado  
Domava burro bravo, no laço era respeitado  
Um caboclo destemido.  
Ai, por todos era admirado, ai

Catimbau encontrou Rosinha lá no alto do espigão  
Por se ver os dois sozinhos, quis aproveitar da ocasião  
Catimbau pediu um beijo, Rosinha disse que não, ai  
Ela bem estava querendo, mas não deu demonstração  
De tanto que ele insistiu ela deu uma decisão  
Vamos deixar pra outro dia  
Ai, para as festas de São João, ai

Passaram esse cinco meses, chegou o esperado dia  
Rosinha estava mais linda, como uma flor parecia  
A festa estava animada, todos com grande alegria  
Quando o pai de Rosa veio perguntando quem queria  
Mostrar ciência no laço pra laçar o boi Ventania  
Os vaqueiro amedrontado  
Ai, todos eles se escondia

Chamaram então Catimbau, mas ele não atendeu  
Rosinha disse: meu bem vai fazer o pedido meu  
Catimbau é corajoso, mas nessa hora tremeu, ai  
Depois de um sorriso amargo pra Rosinha respondeu:  
Eu vou laçar esse touro pra te mostrar quem sou eu  
Mas depois eu quero um beijo  
Ai, que você me prometeu, ai

Catimbau mais que depressa no seu bragado montou  
Chegou a espora no macho e a laçada ele aprontou  
A laçada foi certa que o povo se admirou, ai  
Catimbau foi infeliz, o bragado se atrapalhou  
O laço fez uma volta, no seu pescoço enrolou  
Com o pealo que o boi deu  
Sua cabeça decepou, ai

Trouxeram a cabeça dele, Rosinha nela pegou  
Chorando desesperada, desse jeito ela falou:  
Catimbau prometi um beijo, receba agora eu te dou, ai  
Na boca do seu amado tristemente ela beijou

Esse é fim de uma história, dando provas que esse amor  
Rosinha e Catimbau...  
Ai, que a morte separou, ai

O lugar de produção é um dos elementos importantes que podem ser notados nas duas músicas. Em *Rio de Lágrimas*, o artista se refere ao meio urbano, como se pode perceber no trecho: Lá no bairro onde eu moro – pois a palavra bairro remete à cidade. Já na canção *Rosinha e Catimbau*, percebe-se que o lugar de produção é o campo, visto que logo no início da letra o autor traz essa referência, como é possível ver neste trecho: Rosinha, família rica/Catimbau era um coitado/capataz de uma fazenda, mas trabalhador honrado. Há também uma narrativa sobre a situação econômica dos personagens; Catimbau, rapaz pobre, é o pretendente de Rosinha, que é uma moça rica, filha de fazendeiros. Note-se que aqui também a mulher aparece na figura de amada e passiva. Outro ponto de destaque nesta canção é o elemento romântico que a obra traz (cujo final culmina em tragédia), a começar pela sugestão de que a história narrada trata de um conto extraído de um romance: Tive lendo num romance de um casal de namorado. Isto é, o pensamento dos cantantes é comum nas duas músicas, e, embora as composições tenham a diferença temporal de uma década, há permanências e semelhanças que indicam um ponto de vista comum dos sujeitos que cantam.

Segundo Walter Benjamin (1987), a função do indivíduo na história é o de atribuir às narrativas históricas a responsabilidade de contar todos os eventos do passado, sem distinção de importância, sem relegar a segundo plano os fatos considerados pequenos, do próprio cotidiano do homem comum. Para o autor, “o cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história.” (BENJAMIN, 1987, p. 223). Assim sendo, sobretudo na segunda canção, os artistas tentam se expressar de modo a narrar sobre os eventos do passado (como no início da canção, que começa com uma narrativa pretérita) com riquezas de detalhes. Partamos agora para outras duas canções:

**Moreninha Linda** (1960)  
Tonico e Tinoco

Meu coração tá pisado  
Como a flor que murcha e cai  
Pisado pelo desprezo  
Do amor quando se vai  
Deixando a triste lembrança  
Adeus para nunca mais

Moreninha linda do meu bem querer  
É triste a saudade longe de você

O amor nasce sozinho  
Não é preciso plantar  
A paixão nasce no peito  
*Farsidade* no olhar  
Você nasceu para outro  
Eu nasci pra te amar

Moreninha linda do meu bem querer  
É triste a saudade longe de você

Eu tenho meu canarinho  
Que canta quando me vê  
Eu canto por ter tristeza  
Canário, por padecer  
Da saudade da floresta  
Eu, saudades de você

Moreninha linda do meu bem querer  
É triste a saudade longe de você

**Fio de Cabelo** (1982)  
Chitãozinho e Xororó

Quando a gente ama  
Qualquer coisa serve para relembrar  
Um vestido velho da mulher amada  
Tem muito valor  
Aquele restinho do perfume dela que ficou no frasco  
Sobre a penteadeira mostrando que o quarto  
Já foi o cenário de um grande amor

E hoje o que encontrei me deixou mais triste  
Um pedacinho dela que existe  
Um fio de cabelo no meu paletó

Lembrei de tudo entre nós  
Do amor vivido  
Aquele fio de cabelo comprido  
Já esteve grudado em nosso suor

Quando a gente ama  
E não vive junto da mulher amada  
Uma coisa à toa  
É um bom motivo pra gente chorar  
Apagam-se as luzes ao chegar a hora  
De ir para a cama  
A gente começa a esperar por quem ama  
Na impressão que ela venha se deitar

E hoje o que encontrei me deixou mais triste  
Um pedacinho dela que existe  
Um fio de cabelo no meu paletó  
Lembrei de tudo entre nós  
Do amor vivido  
Aquele fio de cabelo comprido  
Já esteve grudado em nosso suor

A canção *Moreninha Linda* faz referência ao amor perdido, à saudade e à tristeza do homem desiludido que perde a mulher amada: Você nasceu para outro/Eu nasci para te amar/Moreninha linda do meu bem querer/É triste a saudade longe de você. É importante notar que esta composição demonstra também que o cantante é o caipira, homem do campo. Percebe-se pela linguagem utilizada, própria do caboclo: O amor nasce sozinho/Não é preciso plantar/A paixão nasce no peito/*Farsidade* no olhar. De modo semelhante fora composta *Fio de Cabelo*, na qual o contexto todo da música também gira em torno do amor perdido, do amante que só pode ter a amada através de suas lembranças, tais como: Um pedacinho dela que existe/Um fio de cabelo no meu paletó/Lembrei de tudo entre nós, o amor vivido/Aquele fio de cabelo comprido/Já esteve grudado em nosso suor. É importante ressaltar que *Moreninha Linda* foi composta nos anos sessenta e *Fio de Cabelo* nos anos oitenta.

No entanto, apesar do decurso de vinte anos em suas produções, o discurso da desilusão amorosa é elemento comum e uma permanência nas narrativas, sendo a principal fonte de combustível do artista para compor suas canções. Nesse sentido, Foucault (1999) sustenta em seus

argumentos a importância do discurso para dar voz ao sujeito. Segundo o autor, o discurso não apenas manifesta o desejo de quem o profere como também é parte do próprio objeto desse desejo. Neste último aspecto, o discurso que o cantante utiliza em suas composições, cujas canções são, por um lado, seu objeto de desejo e, por outro, o poder de se expressar, está carregado de significados. E esta multiplicidade de sentidos revela elementos que estão envoltos no cotidiano do indivíduo e de suas relações sociais. A esse respeito, podemos mencionar também, para além da desilusão amorosa, o cenário de saudade do campo que os indivíduos expressam, no decorrer da década de 60, contido neste trecho da primeira música: Eu tenho meu canarinho/Que canta quando me vê/Eu canto por ter tristeza/Canário, por padecer/Da saudade da floresta/Eu, saudades de você.

Walter Benjamin corrobora essa perspectiva de análise acerca do saudosismo dos cantantes expresso na música, especificamente *em sua saudade da floresta*, ao dizer que “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo.” (1987, p. 224, grifo do autor). Assim, ao olhar para o passado, os artistas o enxergam melhor do que o seu tempo presente. Entretanto, essa ótica pode estar, conforme afirma Benjamin, permeada de lampejos de memória que nem sempre condizem com o real, mas sim com uma imagem vaga de certos acontecimentos os quais não representam a história em sua totalidade, ocasionando uma falsa impressão sobre o passado<sup>6</sup>. Analisemos, neste momento, outras duas canções:

**É o Amor** (1991)  
Zezé Di Camargo e Luciano

Eu não vou negar  
Que sou louco por você  
Tô maluco pra te ver  
Eu não vou negar

Eu não vou negar

---

<sup>6</sup> Cabe lembrar que Walter Benjamin não faz referência a toda e qualquer memória, haja vista que ele faz alusão às reminiscências que lampejam na mente humana em momentos de perigo, mormente quando há o risco de morte – naquele contexto (no limiar dos anos 1940) o autor sofria perseguições da Gestapo por conta de sua ascendência judaica. Contudo as críticas trazidas em sua obra e, portanto, implícitas no fragmento citado acima, são sobre a historiografia tradicional de Leopold von Ranke (historiador alemão do século XIX), cujo modelo científico por ele elaborado trazia em seu cerne o interesse de narrar a história tal como ela havia ocorrido, o que para Benjamin, sobretudo após o contato com Freud, é algo impossível de ser feito.

Sem você tudo é saudade  
Você traz felicidade  
Eu não vou negar

Eu não vou negar  
Você é meu doce mel  
Meu pedacinho de céu  
Eu não vou negar

Você é minha doce amada, minha alegria  
Meu conto de fadas, minha fantasia  
A paz que eu preciso pra sobreviver

Eu sou o seu apaixonado  
De alma transparente  
Um louco alucinado  
Meio inconsequente  
Um caso complicado de se entender

É o amor  
Que mexe com minha cabeça  
E me deixa assim  
Que faz eu pensar em você  
E esquecer de mim  
Que faz eu esquecer  
Que a vida é feita pra viver

É o amor  
Que veio como um tiro certo  
No meu coração  
Que derrubou a base forte  
Da minha paixão  
E fez eu entender que a vida  
É nada sem você

**Sinal Disfarçado** (2012)

Zé Ricardo e Thiago

Peguei no seu cabelo, você diz que ficou louca  
Falei no ouvidinho "Vou beijar na sua boca"  
Você piscou pra mim, dizendo "Estou acompanhada"  
E o cara do seu lado olhando sem entender nada

Era ele virar e você me olhava pra gente combinar  
Um sinal disfarçado com o jeito safado, gostoso de me olhar

Vai no banheiro pra gente se beijar  
Bem lá no escurinho pra ninguém desconfiar  
Cara de santa, mas não me engana, não  
É hoje que eu te pego  
E você não escapa, não (2x)

Se eu te pego, ãh  
Se eu te beijo, ãh  
Se eu te pego, ãh ãh ãh ãh ãh (2x)

Essas duas músicas – contemporâneas – demonstram as relações amoroso-afetivas entre casais, cujo amor (em *É o Amor*) e o sexo (em *Sinal Disfarçado*) são o cerne de suas composições. Na canção *É o Amor*, como já constatado em seu título, a palavra amor está presente em quase todas as estrofes, sendo o elemento central da composição. Já na música *Sinal Disfarçado*, o romance dá lugar ao sexo. É importante perceber que há uma perda na estrutura poética da canção, sobretudo se comparada às dos anos 1960, 1970 e 1980, com frases fragmentadas, em dado momento desconexas e bastante curtas, além da fugacidade de acontecimentos, própria de seu tempo, já que em uma mesma noite há um jogo de acontecimentos girando em torno de uma relação amorosa a três: na festa a mulher está acompanhada de alguém e ao mesmo tempo flertando com o cantante. Vale ressaltar que a mulher é vista pelo compositor como um objeto sexual, na medida em que tem “Cara de santa, mas não me engana não/É hoje que eu te pego/Você não escapa não”.

Sobre esse aspecto, Michel de Certeau (1998) comenta que o homem ordinário<sup>7</sup> se representa no e pelo próprio texto, dando credibilidade a sua escrita e narrando sobre sua desventura cotidiana. Isto é a história comum para Certeau. E essa história comum dá voz e vez para as narrativas do cotidiano do sujeito, antes anônimas, agora presentes e expressas na história. Desse modo, a voz é dada ao indivíduo por meio de suas canções que, embora

---

<sup>7</sup> Na obra *A invenção do cotidiano*, Certeau denomina o sujeito considerado comum na história de homem ordinário.

separadas por cerca de duas décadas, tecem narrativas sobre seus sentimentos, anseios, hábitos e comportamentos – elementos comuns nas duas composições e que refletem, em certa medida, as características próprias da sociedade contemporânea.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A proposta principal deste artigo foi investigar o modo de vida e o cotidiano do cantor sertanejo brasileiro por meio da análise de suas músicas a partir de uma perspectiva histórica. Levando-se em consideração o fato de a música sertaneja, desde o fim do século XX, ser um dos mais populares estilos musicais brasileiros, congregando milhões de ouvintes e fãs por todo o país, buscou-se entender melhor a sua origem e as características que normalmente são comuns nas composições do estilo, isto tanto em sua gênese, quanto nos dias atuais, dentre as quais é possível destacar o amor, a figura feminina, o machismo, a desilusão amorosa e outros aspectos que estão imbricados no cotidiano do cantante.

Ao estudar a história da música sertaneja no Brasil, logo se percebe o quanto as relações socioculturais, o modo de vida e o imaginário de uma sociedade/época permeiam as letras das canções. Nota-se também uma série de permanências ao comparar as músicas de raiz com a música sertaneja atual – chamada de sertanejo universitário. E mesmo nas composições produzidas nos anos 1960 e 1970, podemos perceber semelhanças em relação às canções do estilo atual, como, por exemplo, a conquista da mulher amada, a desilusão amorosa, o estímulo ao consumo de álcool entre outras, conforme já delineado. Há também, nesta mesma direção, rupturas que encontramos ao analisar essas canções, como é o caso do sexo sem compromisso, característica comum nas músicas atuais e que só veio a ocupar espaço em meados da primeira década dos anos 2000.

Cabe mencionar também que há uma crescente participação da mulher na música sertaneja atual, com o advento de duplas sertanejas femininas de bastante sucesso. Por outro lado, se há certa representatividade da mulher num estilo que se notabilizou pelo sucesso do homem enquanto intérprete, a participação da mulher não marca uma ruptura com as características próprias da música, sobretudo com o machismo, pois se na voz do homem há referências à mulher de forma pejorativa, objetificada, com a mulher enquanto artista há narrativas semelhantes, como, por exemplo, a luta pela conquista do homem amado. É válido ressaltar que não coube a este artigo estudar especificamente o papel da mulher na música sertaneja, entretanto sabemos que se trata de uma problemática digna de ser investigada e

problematizada.

Contudo, é nesta direção que este trabalho buscou contribuir para a compreensão do cotidiano do sujeito que se expressa por meio da música sertaneja – o cantor sertanejo – em diferentes períodos da história brasileira recente, haja vista o quanto a composição musical é importante para esse sujeito, tanto como forma de tecer narrativas sobre sua vida, quanto como reveladora de seus hábitos e dilemas cotidianos, ou, ainda, como forma de escalada social, sobretudo no tocante às últimas vertentes da música sertaneja. Lembro que o título faz referência aos elementos próprios da história da música sertaneja, uma vez que ela nasce a partir das aspirações e angústias homem do campo, dito caipira, e chega aos dias atuais para retratar o cotidiano e o modo de ser do jovem boêmio da cidade, o *playboy*. Portanto, trabalhar com este tema também se revela importante no que diz respeito ao fato de a música produzir significados sociais, inspirando e/ou alienando pessoas, seja como exportadora de determinado estilo de vida, seja como elemento de mudança histórico-social-cultural.

## REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. v. 1.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1998.

FAUSTINO, Jean Carlo. “Rosinha e Catimbau”: análise de um processo de transformação social através da música caipira. **História Social**, Campinas, n. 13, p. 221-239, 2007. Disponível em: <<https://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/rhs/article/viewFile/219/211>>. Acesso em: 01 set. 2018.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. 5. ed. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

LETRAS de músicas. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/>>. Acesso em: 31 ago. 2018.

TERRA, Rosana Ferreira. **As representações do caipira: o discurso da/na música sertaneja raiz**. 2007. 135 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Cascavel. 2007.

VILELA, Ivan. Caipira: cultura, resistência e enraizamento. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 31, n. 90, p. 267-282, 2017. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ea/v31n90/0103-4014-ea-31-90-0267.pdf>. Acesso em: 13 dez. 2018.