

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO” – UNESP  
FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS**

**ALESSANDRO HENRIQUE CAVICHIA DIAS**

**“DO IÊ-IÊ-IÊ AO ÊÊ-BOI”: SÉRGIO REIS E A  
MODERNIZAÇÃO DA MÚSICA SERTANEJA (1967 - 1982)**

**FRANCA  
2014**

**ALESSANDRO HENRIQUE CAVICHIA DIAS**

**“DO IÊ-IÊ-IÊ AO ÊÊ-BOI”: SÉRGIO REIS E A  
MODERNIZAÇÃO DA MÚSICA SERTANEJA (1967 - 1982)**

Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, como pré-requisito para obtenção do Título de Mestre em História.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Tânia da Costa Garcia

**FRANCA  
2014**

**ALESSANDRO HENRIQUE CAVICHIA DIAS**

**“DO IÊ-IÊ-IÊ AO ÊÊ-BOI”: SÉRGIO REIS E A MODERNIZAÇÃO DA  
MÚSICA SERTANEJA (1967 - 1982)**

Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, para obtenção do título de Mestre em História.

**BANCA EXAMINADORA**

**Presidente:** \_\_\_\_\_

Profª. Dra. Tânia da Costa Garcia (UNESP – Franca)

**1º Examinador:** \_\_\_\_\_

Prof. Dra. Márcia Tosta Dias (UNIFESP – Guarulhos)

**2º Examinador:** \_\_\_\_\_

Prof. Dr. Marcos Sorilha Pinheiro (UNESP – Franca)

Franca, 30 de junho de 2014.

*Dedico este trabalho à Daiane.*

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço primeiramente à minha orientadora Tânia da Costa Garcia pela paciência, solicitude e liberdade intelectual na produção deste trabalho.

Agradeço à CAPES e ao CNPq pela concessão de bolsas de mestrado a partir de abril de 2012, sem as quais o trabalho não teria sido feito.

Agradeço aos funcionários do Programa de Pós-Graduação em História, cujo profissionalismo e atenção facilitam nossos estudos.

Agradeço ao Lucas Antônio Araújo pelas discussões realizadas ao longo do período de produção deste trabalho.

Agradeço à minha família pelo apoio incondicional durante a realização desta pesquisa.

Por fim, agradeço aos meus amigos pelos amplos debates historiográficos que se fazem presentes neste trabalho.

“Todo mundo ama um dia, todo mundo chora,  
Um dia a gente chega, no outro vai embora,  
Cada um de nos compõe a sua história, cada ser em si  
Carrega o dom de ser capaz, e ser feliz,  
conhecer as manhãs e as manhãs,  
O sabor das massas e das maçãs,  
É preciso amor pra poder pulsar, é preciso paz  
Pra poder sorrir, é preciso a chuva para florir”

(Almir Sater )

## **RESUMO**

A presente pesquisa busca analisar o papel do intérprete na transformação da música caipira para a sertaneja, tendo como foco a trajetória artística de Sérgio Reis entre os anos de 1967 e 1982. Parte-se do pressuposto que quando existe uma releitura da obra artística, o intérprete acaba por inserir sua roupagem à música que, muitas vezes, termina por ganhar um sentido diverso do qual foi criado. Desta maneira, analisar esta nova roupagem, criada pelo intérprete, torna-se de fundamental importância para a compreensão de alguns aspectos inerentes à transformação que se opera nesse âmbito e que geralmente atuam como um discurso de resistência à modernidade. Assim, ao longo deste trabalho, as interpretações das obras musicais de Sérgio Reis serão analisadas sob a ótica das novas representações do rural apresentadas por este cantor sertanejo em suas performances artísticas.

**Palavras-chave:** Música Sertaneja. Interpretação. Performance. Sérgio Reis.

## **ABSTRACT**

This research analyzes the role of the interpreter in transforming country music into the hinterland, focusing on the artistic career of Sergio Reis, between the years 1967-1982, because when there is a retelling of the artistic work, the performer ends up inserting their garb to music that often ends up winning a different sense of what was created. Thus, examining this new guise created by his interpreter becomes of fundamental importance for the understanding of some aspects of the transformation of country music that usually act as a discourse of resistance to modernity. Thus, throughout this work, the analysis of the interpretations of musical works by Sergio Reis will be analyzed from the perspective of new representations of rural submitted by this country singer in their artistic performances.

**Keywords:** Caipira Music. Interpretation. Performance. Sérgio Reis.



## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- FIGURA 1 – *A Jovem Guarda em cores* Eduardo Araújo, Wanderley Cardoso, Roberto Carlos e Erasmo Carlos. Sentadas, as cantoras Martinha e Wanderleia.....p.32**
- FIGURA 2 – *Podem vir quentes que nos estamos fervendo*, entrevista concedida à revista “O Cruzeiro”. Da direita para a esquerda: Erasmo Carlos, Roberto Carlos e Carlos Imperial.....p.37**
- FIGURA 3 – Capa do *long-play Velha Morada*, de Pena Branca e Xavantinho, produzido pela gravado Warner, 1980.....p.43**
- FIGURA 4 – Léo Canhoto e Robertinho.....p.46**
- FIGURA 5 – Capa do disco *Léo Canhoto e Robertinho - O Homem Mau – v.2 –* Gravadora RCA, 1970.....p.47**
- FIGURA 6 – Capa do disco *Rock Bravo Chegou Para Matar*, v. 3, Gravadora RCA, 1970.....p.48**
- FIGURA 7 – Capas dos discos da Trilha Sonora da novela *Pantanal*, da esquerda para a direita, v. 1, 2 e 3.....p.50**
- FIGURA 8 – Capas dos discos da trilha sonora da novela *Ana Raio e Zé Trovão* da direita para a esquerda, v. 1,2 e 3.....p.51**
- FIGURA 9 – Capa do *long-play Caipira Raízes e Frutos*, incluindo *Triste Berrante*, tema da novela *Pantanal –* Gravadora Eldorado – 1980.....p.53**
- FIGURA 10 – Coletânea *Nova História da Música Popular Brasileira*, Música Caipira, Abril Cultural, 1978.....p.56**
- FIGURA 11 – Coletânea *Nova História da Música Popular Brasileira*. Música Sertaneja. São Paulo, Abril Cultural, 1983.....p.57**
- FIGURA 12 – O ritmo Cururu.....p.60**
- FIGURA 13 – O ritmo Corta Jaca é uma variação do Cururu.....p.60**
- FIGURA 14 – Capa do disco Sérgio Reis *Coração de Papel*.....p.64**
- FIGURA 15 – Capa do disco Sérgio Reis, *O Menino da Gaita*.....p.65**
- FIGURA 16 – Capa do disco Sérgio Reis, incluindo a música *O Menino da Gaita*.....p.66**
- FIGURA 17 – Capa do disco Sérgio Reis, incluindo *O Menino da Porteira* e *Eu sei que vai chegar a hora*.....p.68**

FIGURA 18 – Capa do disco Sérgio Reis <i>João de Barro</i> .....	p.69
FIGURA 19 – Capa do disco <i>O Menino da Porteira</i> Sérgio Reis.....	p.73
FIGURA 20 – Capa do disco SÉRGIO REIS <i>Saudade de Minha Terra</i> .....	p.74
FIGURA 21 – Contracapa do disco SÉRGIO REIS <i>Saudade da Minha Terra</i> .....	p.75
FIGURA 22 – Capa do disco <i>Milionário e José Rico e Ilusão Perdida</i> .....	p.80
FIGURA 23 – Milionário & José Rico.....	p.82
FIGURA 24 – Capa do disco Sérgio Reis <i>Retrato do Meu Sertão</i> , São Paulo.....	p.83
FIGURA 25 – Os parceiros do Rio Bonito.....	p.84
FIGURA 26 – Artigo do filme <i>O Menino da Porteira</i> .....	p.93
FIGURA 27 – Cartaz do filme <i>O Menino da Porteira</i> .....	p.95
FIGURA 28 – Cartaz do Filme <i>Mágoa de Boiadeiro</i> .....	p.97
FIGURA 29 – Cartaz do Filme <i>O Filho Adotivo</i> .....	p.99
FIGURA 30 – Capa do Compacto Sérgio Reis <i>Panela Velha</i> .....	p.106

## **LISTA DE TABELAS**

<b>Tabela I: Vendas da Indústria Fonográfica Nacional por Unidade 1966/1979 (milhões de unidades).....</b>	<b>p.33</b>
--	-------------

## **LISTA DE GRÁFICOS**

**GRÁFICO 1 – Evolução do número de cinemas.....p.87**

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>p.14</b>
<b>1. O NAUFRÁGIO DO BARCO JOVEM GUARDA: AS REDEFINIÇÕES DOS CAMPOS MUSICAIS.....</b>	<b>p.24</b>
<b>1.1 Sérgio Reis e a Música Jovem.....</b>	<b>p.24</b>
<b>1.2 A Criação da Juventude e a Cultura Jovem dos anos 1960.....</b>	<b>p.30</b>
<b>1.3 Música Sertaneja e MPB.....</b>	<b>p.41</b>
<b>2. CONSTRUINDO A IMAGEM DO INTÉRPRETE: SÉRGIO REIS E A INDÚSTRIA FONOGRÁFICA.....</b>	<b>p.59</b>
<b>3. A CONSOLIDAÇÃO DE SÉRGIO REIS COMO INTÉRPRETE DA MODERNA MÚSICA SERTANEJA.....</b>	<b>p.87</b>
<b>3.1 A legitimação da imagem do interprete de música sertaneja no cinema nacional.....</b>	<b>p.92</b>
<b>3.2 Do cinema para TV: O peão Diogo conquista o horário nobre.....</b>	<b>p.101</b>
<b>3.3 Tradição VS Modernidade no palco do programa “ Som Brasil .”.....</b>	<b>p.103</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>p.108</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRAFICAS.....</b>	<b>p.110</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>p.118</b>

## INTRODUÇÃO

A partir da trajetória artística de Sérgio Bavini — que, a determinada altura de sua carreira, passará a apresentar-se como Sérgio Reis — o presente trabalho tem por objetivo analisar o papel do intérprete no processo de modernização<sup>1</sup> da denominada “música caipira”, que dará origem a um novo segmento, dentro do gênero, conhecido como “música sertaneja”. Para tanto, o nosso recorte temporal vai de 1967, ano de lançamento do álbum *Coração de Papel*, disco que permitiu a Sérgio Reis atingir o estrelato, até 1982, ano de lançamento da coletânea *O Melhor de Sérgio Reis*, que marca a estabilidade e a consolidação desse artista junto ao mercado fonográfico.

Antes de prosseguirmos, cabe um breve esclarecimento acerca das denominações “música caipira” e “música sertaneja”. O termo “música sertaneja” foi empregado inicialmente no Rio de Janeiro, do final do século XIX até a década de 1930, para definir todas as músicas que não pertenciam ao ambiente cultural da capital da República, ou seja, as canções tanto da região nordeste como as do centro-sul, mas com uma referência maior ao sertanejo nordestino que, naquele momento, era uma figura cativa na cidade carioca.

Essas músicas oriundas do sertão do Brasil seduziram grandes nomes do samba carioca, tais como Noel Rosa, que fez parte do grupo *Os Tangarás*, Pixinguinha, Donga, Raul Palmieri e João Pernambuco, integrantes de um grupo de grande sucesso na época, o *Grupo de Caxangá*, cujos membros iriam, futuramente, integrar o grupo *Oito Batutas*.

Todos esses grandes intérpretes do samba iniciaram sua carreira artística na assim chamada música sertaneja, em especial Noel Rosa, cujas primeiras composições, como por exemplo, *Toada do Norte*, foram compostas enquanto ainda era membro do *Bando dos Tangarás*. Dessa forma, nas décadas de 1910 e 1920, o próprio repertório do *Bando dos Tangarás* revelava essa mistura de diferentes gêneros, pois, assim como os *Oito Batutas*,

---

<sup>1</sup> Nesse trabalho entende-se por modernidade o conceito apresentado por Marshall Berman: Ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas ao redor- mais ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que sabemos tudo o que somos (...) A experiência ambiental da modernidade anula todas as fronteiras geográficas e raciais, de classe e nacionalidade, de religião e ideologia: nesse sentido, pode-se dizer que a modernidade une a espécie humana. Porém, é uma unidade paradoxal, uma unidade de desunidade: ela nos despeja a todos em um turbilhão permanente de desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambigüidade e angústia. Ser moderno é fazer parte de um universo no qual, como disse Marx. “Tudo que é Solido desmancha no Ar” ( Berman – 1982. P 15)

os *Tangarás* também tocavam sambas e cateretês, maxixes e desafios, foxtrotos e emboladas.<sup>2</sup>

A partir de 1929, a música caipira passou a conquistar espaço na capital da República, com a gravação dos primeiros discos idealizados e financiados por Cornélio Pires, já que as gravadoras do período não acreditavam que houvesse mercado consumidor para tal gênero.

O primeiro desses discos de 1929 levava o selo Columbia. De um lado, figurava a música *Jorginho do Sertão* e, do outro, *Moda de Pião*, ambas de autoria do próprio Cornélio Pires. De início, o disco vendeu cinco mil cópias em menos de 20 dias, ou seja, todas as cópias que o próprio Cornélio tinha financiado, superando tanto as suas expectativas quanto as das gravadoras, que passaram a investir consideravelmente nesse novo filão.

Desde então, a música sertaneja passou a ser gradativamente colonizada pela estética do centro-sul do Brasil, com as primeiras gravações de duplas formadas por caipiras do interior paulista, cantando em terças.

No que diz respeito às diferenças acadêmicas entre a música caipira e a música sertaneja, temos como referência o artigo de José de Souza Martins, intitulado *Música Sertaneja: a dissimulação na linguagem dos humilhados*<sup>3</sup>, o qual também se destaca como uma das primeiras pesquisas voltadas a analisar as diferenciações entre a música caipira e a música sertaneja.

Segundo Martins, a música caipira estaria sempre ligada às sociabilidades do mundo rural, aos ritos religiosos, laborais e de lazer. A música sertaneja, por sua vez, seria dotada de um fundamento de classe social, o qual pode ser observado ao longo das letras. Também é possível avaliarmos os elementos que exemplificam as condições concretas da existência das classes subalternas, assim como as tensões, contradições e oposições entre elas e outras classes. Segundo José de Souza Martins, a toada *Chico Mineiro*, da dupla Tônico & Tinoco, exemplificaria com clareza sua hipótese, como segue abaixo:

Cada vez que me "alembro" / Do amigo Chico Mineiro, / Das viagens que nós  
fazia / Era ele meu companheiro. / Sinto uma tristeza, / Uma vontade de chorar, /  
Alembando daqueles tempos / Que não há mais de voltar. / Apesar de ser  
patrão, / Eu tinha no coração / O amigo Chico Mineiro, / Caboclo bom decidido,

<sup>2</sup>OLIVEIRA, Allan de Paula, **Miguilin foi para cidade ser cantor: uma antropologia da música sertaneja**. Tese (Doutorado em Antropologia). 2009. 352 f. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, p. 236.

<sup>3</sup>MARTINS, José de Souza. *Música Sertaneja: a dissimulação na linguagem dos humilhados*. In: MARTINS, José de Souza (Org.). **Capitalismo e tradicionalismo**. São Paulo: Livraria Pioneira, 1975. p. 103-161.

/ Na viola era delorido e era o peão dos boiadeiro. / Hoje porém com tristeza / Recordando das proeza / Da nossa viagemotin, / Viajemo mais de dez anos, / Vendendo boiada e comprando, / Por esse rincão sem-fim / Caboco de nada temia. / Mas porém, chegou o dia / Que Chico apartou-se de mim. / Fizemos a última viagem / Foi lá pro sertão de Goiás / Fui eu e o Chico Mineiro / Também foi o capataz / Viajamos muitos dias pra chegar em Ouro Fino / Aonde passamos a noite numa festa do Divino / A festa estava tão boa, mas antes não tivesse ido / O Chico foi baleado por um homem desconhecido / Larguei de comprar boiada / Mataram meu companheiro / Acabou-se o som da viola / Acabou-se o Chico Mineiro / Depois daquela tragédia / Fiquei mais aborrecido / Não sabia da nossa amizade / Porque nos dois era unido / Quando vi seu documento / Me cortou o coração / Vi saber que o Chico Mineiro / Era meu legítimo irmão.<sup>4</sup>

Segundo José de Souza Martins, a letra da música exemplifica a luta de classes presente na música sertaneja, e afirma que as relações de trabalho entre patrão e empregado não permitiam que ambos se reconhecessem como irmãos.

Seguindo a mesma linha apresentada por José de Souza Martins, Waldenyr Caldas publica, em 1979, *Acorde na aurora: música sertaneja e indústria cultural*<sup>5</sup>. Waldenyr Caldas distingue a música caipira da sertaneja da seguinte forma: a música caipira estaria ligada ao folclore rural, ou seja, seria fruto da socialização entre as comunidades interioranas, ocupando, desse modo, uma função social nesse grupo que vai além da mera diversão. Já a música sertaneja se enquadraria como um produto da urbanização e estaria totalmente desprovida de seu caráter folclórico, não possuindo nenhuma outra função a não ser o entretenimento. Seria apenas mais um produto alienante da Indústria Cultural.<sup>6</sup>

Mais recentemente, outros pesquisadores apresentam uma ótica distinta da apresentada por José de Souza Martins e Waldenyr Caldas, como é o caso da dissertação de mestrado de Lucas Antônio Araújo, a qual apresenta a música rural brasileira dividida em dois segmentos, a “música sertaneja tradicional”, que seria a música sertaneja com temática voltada para os valores e tradições rurais, além de apresentar a sua estrutura harmônica baseada na viola e o violão e em duas vozes cantando em terças; e a “música sertaneja”. No entanto, adverte Araújo:

O uso que adotamos do termo *tradicional* (música sertaneja tradicional) não pressupõe de maneira alguma uma música “pura”, livre de influências externas e cristalizadas no tempo, mas sim a referência à vertente do atualmente tão heterogêneo gênero sertanejo, que assumiu como postura na sua produção musical, tanto na estrutura e ritmos, como nas temáticas, a exploração das formas da cultura musical de inspiração rural, de ritmos conhecidos comumente como

<sup>4</sup> As barras são utilizadas para separar os versos.

<sup>5</sup> CALDAS, Waldenyr. **Acorde na Aurora: música sertaneja e indústria cultural**. 2 ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1979.

<sup>6</sup> *Ibidem*.



“folclóricos” do eixo geográfico da música sertaneja: sudeste, centro-oeste e em alguma medida o norte do estado do Paraná.<sup>7</sup>

Em seguida, Araújo apresenta como “música sertaneja” as novas duplas que surgiram em meados dos anos 1970 e especialmente a partir da década de 1980, tais como Leandro & Leonardo, Zezé di Camargo & Luciano, Chitãozinho & Xororó, entre outras, que tinham suas performances apoiadas em estrondosas bandas, com guitarristas, baixistas, tecladistas e bateristas.

É importante ressaltar os atritos gerados entre a música sertaneja tradicional e a música sertaneja, como bem aponta Araújo:

É importante frisar que a partir da desvinculação em relação à temática, estética e forma em geral da “nova vertente” do gênero em relação à música sertaneja tradicional, as duplas de ambos os estilos, que poderiam ser definidas já como gêneros distintos, têm atualmente uma relação relativamente amistosa. No *boom* dos anos 1980, houve tendência marcante dos jovens astros em buscar cada vez mais se desvincular da “velharia” e assumir, de forma empolgada, a modernização e a estética “jovem”. Atualmente, as restrições, quando ocorrem, vêm do outro lado, das duplas de violeiros tradicionais, que classificam a “nova música sertaneja” de forma pejorativa como “sertanojo” ou “música de motel” em referência à temática praticamente única do estilo: as desventuras amorosas. Os novos astros desta “nova música sertaneja” assumem postura bem diferente daquela dos anos 1980, em que as duplas tradicionais eram encaradas pelas jovens duplas da nova música sertaneja de modo depreciativo, representando um verdadeiro “conflito de gerações”. Atualmente dizem respeitar muito as duplas antigas a quem se referem como verdadeiros mestres e, vez por outra, fazem questão de inserir um “clássico sertanejo” na gravação de seus discos, quando não gravam um inteiro composto somente de “músicas de raiz”.<sup>8</sup>

A partir das discussões apresentadas acima, esta pesquisa nomeou como “música caipira” as canções compostas por um dueto de vozes cantando em terça, acompanhadas por um violão e uma viola, o que caracteriza a formação típica de base harmônica utilizada nesse gênero até a década de 1970.

No que se refere à música sertaneja, entendemos essa manifestação como uma modernização da música caipira. Assim, este trabalho acata como música sertaneja as canções que são acompanhadas por uma formação instrumental distinta da caipira, ou seja, em arranjos que eliminam a viola e inserem em seu lugar guitarras, contrabaixo e teclado, mantendo, em alguns casos, apenas a fidelidade às letras, como é o caso de Sérgio Reis.

Nessa perspectiva, partimos da hipótese que Sérgio Reis, ao reconfigurar a música sertaneja atribuindo-lhe toneladas de equipamentos de som, por meio da inserção de

<sup>7</sup> ARAÚJO, Lucas Antônio de. **A Representação do Sertão na Metrópole a Construção de um Gênero Musical (1929 – 1940)**. 2007.127f. Dissertação (Mestrado em História) Universidade Estadual Paulista, Franca, p. 14.

<sup>8</sup> Idem, 2007, p. 15.

instrumentos que até então eram estranhos ao meio, tais como a guitarra elétrica, o teclado e o contrabaixo, entre outros, atribuiu à música caipira uma dinâmica ainda inexistente. Essa releitura da música caipira apresentada por Reis, aliada à aceitação do público, permitiu o surgimento de novos desdobramentos da música rural brasileira, o que resultou no sertanejo romântico da década de 1990, com as duplas Leandro & Leonardo, Chitãozinho & Xororó e Zezé di Camargo & Luciano, entre outras, e que, posteriormente, se tornou o sertanejo universitário da década de 2000.

Com a finalidade de observarmos como o intérprete imprime uma nova roupagem aos repertórios tradicionais, analisaremos a discografia de Sérgio Reis focando principalmente nos *long-plays* e compactos, que evidenciam sua transição da Jovem Guarda para a música sertaneja.

Os encartes, capas e a disposição das músicas nos álbuns também auxiliam no exame de um discurso rural em meio ao ambiente urbano, deixando pistas de como o intérprete de iê-iê-iê transita de um gênero massivo e jovem para um repertório que funciona, naquele momento, como um exemplo de resistência à modernidade.

Com o propósito de identificar e problematizar essa nova roupagem, será abordado alguns aspectos da dicção do intérprete, arranjo, ritmo e estrutura envolvidos na gravação dos álbuns, até a perspectiva mercadológica relacionada à produção do trabalho sonoro.

Para a análise da dicção do intérprete, contamos com duas obras de extrema relevância do compositor e professor de semiótica, Luiz Tatit. Dentre estas, *O Cancionista: composição de canções no Brasil*<sup>9</sup>, na qual o autor analisa onze grandes expoentes da canção brasileira, de Noel Rosa a Caetano Veloso; e *O Século da Canção*<sup>10</sup>, na qual Tatit apresenta uma releitura do século XX, examinando o empenho dos primeiros cancionistas do século em encontrar um entendimento entre letra e melodia que traduzisse, da melhor forma possível, seus anseios artísticos no período.

Junto às considerações desenvolvidas em torno da dicção do intérprete, se faz necessária a análise da performance que se desenvolve juntamente com a dicção. Assim, para realizar o estudo deste aspecto teremos como referência a obra de Paul Zumthor, intitulada *Performance, Recepção e Leitura*<sup>11</sup>. Nessa obra, o autor analisa a importância da

---

<sup>9</sup> TATIT, Luiz Augusto de Moraes. **O Cancionista: composição de canções no Brasil**. 2 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

<sup>10</sup> TATIT, Luiz Augusto de Moraes. **O Século da Canção**. São Paulo. Cotia: Ateliê Editora, 2004.

<sup>11</sup> ZUMTHOR, Paul. **Performance, Recepção e Leitura**. São Paulo: EDUC, 2000.

performance na construção de um discurso, tanto por parte de sua conjuntura oral quanto corporal.

Por fim, para pensar a música como fonte e objeto da pesquisa histórica, elegemos as obras do pesquisador Marcos Napolitano:

O grande desafio de todo pesquisador em música popular é mapear as camadas de sentido embutidas numa obra musical, bem como suas formas de inserção na sociedade e na história, evitando, ao mesmo tempo, as simplificações e mecanicismos analíticos que podem deturpar a natureza polissêmica e complexa de qualquer documento de natureza estética.<sup>12</sup>

Portanto, os álbuns de Sérgio Reis destacam-se nesta pesquisa como fontes históricas, pois como qualquer outra produção decorrente do intelecto humano, eles constituem uma das possíveis expressões de seu tempo histórico.

O álbum é compreendido como artefato histórico, produto complexo, mediado pela formatação ao suporte da música e da dialética entre o artista, a tecnologia e a indústria fonográfica, resultando em uma construção repleta de historicidade, sendo produzido por um indivíduo e destinado a uma determinada sociedade. Essa construção contempla um campo de possibilidades e criações que se revelam obras em seus respectivos tempos, conforme as amarras que as tecnologias tecem ao redor do homem. As músicas compostas e gravadas por um determinado período apontam para a demanda intelectual de seus autores, como as suas inquietações e visões de mundo do período.<sup>13</sup>

Além da discografia, esse trabalho também terá como suporte as análises da trajetória de Sérgio Reis através de entrevistas realizadas com o cantor, bem como críticas destinadas às suas interpretações, veiculadas pelos jornais *Folha de S. Paulo*, *O Estado de S. Paulo* e a revista *Veja*, entre os anos de 1969 a 1982.

E, como fontes complementares, teremos sua produção para a TV, a telenovela *Paraíso*, transmitida pela rede Globo, em 1982 e sua trilogia de filmes *O Menino da Porteira*, de 1977, *Magoa de Boiadeiro*, de 1978, e *O Filho Adotivo*, de 1982. Entendemos que tais produções evidenciam a solidificação da imagem do intérprete como representante da música rural brasileira.

Ao analisarmos esses documentos, podemos compreender as representações criadas pelo cancionista, assim como as criadas em torno dele. Entendemos a atuação do sujeito não apenas como resultante de uma conjuntura social pré-estabelecida, mas como ator

---

<sup>12</sup> NAPOLITANO, Marcos. **História & Música - História Cultural da Música Popular**. Belo Horizonte: Autêntica, 2005, p. 77-78.

<sup>13</sup> SBERNI, Cleber Junior. **O Álbum na Indústria Fonográfica: contracultura e o clube da esquina de 1972**. 2008. 97 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Estadual Paulista, Franca.

social que interage no cenário que se forma em torno de si, articulando as apropriações e representações que fundamentam sua prática<sup>14</sup>.

A partir desta perspectiva, é possível entendermos a trajetória do intérprete - não de modo isolado, mas como parte do processo de desenvolvimento da música sertaneja e de sua modernização. Sérgio Reis, ao longo de sua trajetória, representa e, ao mesmo tempo, influencia as transformações da música caipira, focando, assim, seu trabalho artístico na criação de um discurso rural em meio ao urbano, diferentemente das duplas que o antecederam, que tinham suas narrações e interpretações marcadas pelo tom épico e pela representação do homem rural no ambiente do sertão, cenário que “pintavam” com cores mais heróicas, ou seja, dominando-o através do trabalho, da coragem e/ou força bruta.<sup>15</sup>

Para compreender o processo artístico do nosso personagem foi de fundamental importância analisar suas relações com a indústria cultural e o mercado fonográfico. Nesse sentido, foram fundamentais as reflexões e análises de Márcia Tosta Dias, realizadas no livro *Os Donos da Voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*, em que aborda a expansão da Indústria Fonográfica Brasileira, na década de 1970, a partir de quatro perspectivas, quais sejam: a consolidação da produção da MPB para o mercado interno; as novas dinâmicas impostas ao mercado fonográfico com a chegada do LP; a relação entre música estrangeira e MPB no mercado nacional, na década 1970; e, por fim, a indústria fonográfica como facilitadora da divulgação e comercialização da música popular brasileira, principalmente em relação às músicas vinculadas as trilhas sonoras das novelas.<sup>16</sup>

Outra obra que contribuiu para as discussões apresentadas nesse trabalho foi *Indústria fonográfica. Um estudo antropológico*, de Rita Morelli. Nesse estudo, a autora aborda a atuação da indústria do disco na década de 1970, focando na complexa questão dos direitos autorais e na construção da imagem pública do artista, tendo como objeto de análise especialmente as carreiras de Fagner e Belchior.

Quanto à temática aqui abordada, pode-se contar com uma produção acadêmica ainda muito modesta, mas qualitativamente importante. Dentre as referências de maior relevância que auxiliaram na abordagem do nosso objeto está o trabalho de José Martins de Souza, *Música Sertaneja: a dissimulação na linguagem dos humilhados*, presente no

---

<sup>14</sup> CHARTIER, Roger. **A História Cultural: entre práticas e representações**. Lisboa: Difel, 1988, p. 24.

<sup>15</sup> ARAÚJO, op cit. p 21.

<sup>16</sup> DIAS, Marcia Tosta. **Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura**. São Paulo: Boitempo, 2000.

livro *Capitalismo e tradicionalismo*.<sup>17</sup> Trata-se do primeiro texto acadêmico envolvendo música sertaneja. Nele, o autor analisa as lutas de classes representadas na música sob um olhar sociológico, voltando suas atenções para a diferenciação entre música sertaneja e música caipira.

Seguindo a mesma linha apresentada por José de Souza Martins, Waldenyr Caldas publica sua obra, em 1979, intitulada *Acorde na aurora: musica sertaneja e indústria cultural*<sup>18</sup>. O trabalho, caracterizado pela linha marxista, preocupa-se em fazer a distinção entre música caipira e sertaneja a partir das relações de trabalho que envolvem a criação destes dois gêneros, enfocando as influências da Indústria Cultural na formação de ambas.<sup>19</sup>

Após 1979, mapeamos outra importante obra que aborda a temática referente à música rural brasileira, a dissertação de mestrado de Lucas Antônio de Araújo, apresentada à Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, em 2007, denominada *A Representação do Sertão na Metrópole: a Construção de um Gênero Musical (1929–1940)*<sup>20</sup>. Nela, o autor analisa as características do processo de formação do que hoje se conhece vulgarmente como “música sertaneja de raiz”. Para Araujo, a consolidação do gênero está estreitamente ligado aos aspectos da construção do sertão em meio à urbanidade. A música sertaneja atua como elemento crítico aos padrões modernos fundamentando-se nas representações míticas do sertão e do passado da vida rural.

Nessa mesma perspectiva, outra obra importante é *A moda é viola: ensaio do cantar caipira*<sup>21</sup>, de Romildo Sant’Anna. O autor apresenta as configurações do cantar caipira, realizando a articulação entre o caipira e seu meio, e como esse ambiente se expressa em suas canções, além de ressaltar sua cultura material e imaterial, assim como seu papel socializador e lúdico. Traz ainda a discussão para a atualidade, analisando a situação da música caipira no cenário artístico atual, e como o sertão, hoje, é representado no espaço citadino por meio da música caipira/sertaneja. Essas considerações foram imprescindíveis para a composição dessa pesquisa ao contribuir para a compreensão do cenário em que atua a música sertaneja em seus desdobramentos.

---

<sup>17</sup> MARTINS, José de Souza. Música Sertaneja: a dissimulação na linguagem dos humilhados In: Martins, José de Souza (Org.). **Capitalismo e tradicionalismo**. São Paulo: Livraria Pioneira, 1975.

<sup>18</sup> CALDAS, Waldenyr. **Acorde na aurora: musica sertaneja e indústria cultural**. 2. ed. São Paulo: Companhia Editora nacional, 1979.

<sup>19</sup> Ibidem

<sup>20</sup> CALDAS, op cit., p 18.

<sup>21</sup> SANT’ANNA, Romildo. **Moda é Viola: ensaios do cantar caipira**. 2 ed. São Paulo: Arte e Ciência, 2009.

Citamos a tese de doutorado de Allan de Paula Oliveira, intitulado *Miguilin foi para a cidade ser cantor: uma antropologia da música sertaneja*, apresentada à Universidade Federal de Santa Catarina, em 2009, na qual o pesquisador procura desenvolver uma etnologia do universo da música sertaneja por meio da análise de aspectos que tangenciam as características discursivas e o reconhecimento dos ouvintes deste gênero musical ao longo do tempo, o que, no desenvolvimento do gênero, é marcado por constantes transformações que resultam em cisões e disputas em torno da sua legitimidade.

Por fim, cabe ressaltar a tese de doutorado de Gustavo Alonso intitulada *Cowboys do Asfalto: Música Sertaneja e Modernização Brasileira*, apresentada a Universidade Federal Fluminense em 2011, a obra aborda a modernização da música rural brasileira, tomando como padrão as disputas entre música caipira e música sertaneja, ressaltando a influência do Rock, MPB e a Bossa Nova para a reconfiguração desses dois gêneros, junto as essas perspectivas o autor procura entender a marginalização da produção da música sertaneja durante os anos ditatoriais e o período Collor e o repúdio das elites culturais por esse gênero entre as décadas de 1970 a 1990.

Ao realizarmos o balanço historiográfico das produções acadêmicas que dialogam com a nossa temática, nos chamou atenção o pouco interesse, dentre os pesquisadores que elegem música como objeto, pela música sertaneja, sobretudo se considerarmos sua imensa repercussão social<sup>22</sup>. Especificamente sobre a figura do intérprete de música sertaneja, as referências se tornam praticamente nulas. Daí a relevância da nossa contribuição, mesmo que ainda modesta.

No primeiro capítulo, abordamos os primeiros passos da carreira de Sérgio Reis, junto à formação do movimento conhecido como Jovem Guarda e sua relação com a MPB. Analisamos também como os artistas da MPB se apropriaram da música caipira como símbolo da autêntica cultura popular brasileira e, ao mesmo tempo combateram a música sertaneja, apresentando-a como fruto da interferência da indústria cultural e fonográfica e da influência dos ritmos internacionais.

No segundo capítulo, discutimos a frágil fronteira entre música caipira e música sertaneja, paralelamente às transformações sofridas pelo trabalho de Sérgio Reis no início de sua carreira. Examinamos a transição de Reis de intérprete de iê-iê-iê para representante

---

<sup>22</sup>OLIVEIRA, Allan de Paula. **Miguilin foi para cidade ser cantor: uma antropologia da música sertaneja**. Tese (Doutorado em Antropologia). 2009. 352 f. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina.

da música sertaneja e os procedimentos adotados tanto pelo cantor quanto pelo produtor para inserí-lo nesse novo nicho de mercado e legitimá-lo dentro dele.

No terceiro capítulo, enfocamos as redefinições do mercado fonográfico e a modernização da música sertaneja proporcionada por Sérgio Reis e seus contemporâneos, como Leo Canhoto & Robertinho, Milionário & José Rico entre outros, demonstrando que Reis, embora tenha sido um dos precursores dessa nova tendência, encontra-se inserido num circuito mais amplo, que envolve outros intérpretes do período.

Por fim, esperamos que a presente pesquisa contribua para a ampliação do debate em torno da música rural brasileira e que, ao mesmo tempo, seja um convite pra a compreensão da trajetória de um intérprete que construiu sua carreira em sintonia com o mercado, sem abrir mão da sua intuição como artista.

## CAPÍTULO 1 O NAUFRÁGIO DO BARCO JOVEM GUARDA: AS REDEFINIÇÕES DOS CAMPOS MUSICAIS

A Jovem Guarda não acabou só porque um programa com o seu nome saiu do ar. Isto não quer dizer que o movimento acabou. O Programa Jovem Guarda cumpriu suas finalidades, e até ultrapassou a expectativa desse movimento. Jovem Guarda quer dizer renovação, porque é sinônimo de juventude. É como uma corrida de revezamento, entende? Um vai passando o bastão para o outro, só que esta corrida não tem fim, porque a juventude é eterna, dinâmica, e, graças aos Céus, tem sempre fome de coisa nova.<sup>23</sup>

(Roberto Carlos)

### 1.1 Sérgio Reis e a Música Jovem

Sérgio Bavini nasceu na cidade de São Paulo (SP), em 23 de junho de 1940, onde residiu com seus pais no tradicional bairro de Santana, zona norte da capital paulista. Inicia sua carreira artística, em 1958, na rádio *Bandeirantes*, no programa do locutor Enzo de Almeida. No mesmo ano, Sérgio apresenta-se na emissora de televisão *Paulista*, no programa *Calouros do Toody*, regido pela batuta do apresentador Jaime Moreira Filho, em que Sérgio Bavini, sob o pseudônimo artístico de Jhonny Johnson, interpreta a música *Conceição*, de Cauby Peixoto. Nesse período, o incipiente artista participará do grupo de rock formado por Ronaldo Luís Antonucci e Márcio Augusto Antonucci, os quais se apresentavam com o nome artístico de Jet Willians e Ronald Red, posteriormente denominados *Os Vips*.

Os primeiros passos de Sérgio Bavini no cenário musical são fortemente influenciados pelo *rock* estadunidense de nomes como Elvis Presley e Bill Haley e seus Cometas, pois, durante sua juventude, a partir de meados da década de 1950, o mercado fonográfico brasileiro foi invadido pelo gênero conhecido como *rock and roll*, visto que os compactos de música internacional foram um dos elementos utilizados pela Indústria

---

<sup>23</sup> In: AGUILLAR, Antônio; AGUILLAR, Débora e RIBEIRO, Paulo César. **Histórias da Jovem Guarda**. São Paulo: Globo, 2005, p. 192.



Cultural para incorporar o público, em especial jovem e de baixo poder aquisitivo, ao mercado, como afirma Eduardo Vicente:

Entendo que o que se coloca aqui é uma situação na qual os lançamentos internacionais parecem estar cumprindo a função de aproximar o mercado brasileiro do padrão de consumo desejado pela indústria, ou seja, atender às demandas de um mercado em expansão, jovem e efetivamente massificado, ao qual boa parte da música brasileira dos anos 1960 não podia responder plenamente. Relembrando o cenário internacional de dez ou quinze anos antes, quando do início do *rock*, teremos um quadro bastante similar: o de um público consumidor jovem, de baixo poder aquisitivo, sendo incorporado ao mercado através da compra de compactos de artistas de sucesso frequentemente efêmero.<sup>24</sup>

Junto às investidas da indústria fonográfica, o *rock* também pôde contar com um dos principais veículos de divulgação do período, o cinema, que apresentou filmes como *Blackboard Jungle* (Sementes da Violência), *Rebel Without a Cause* (Juventude Transviada) e *The Wild One* (O selvagem), dirigido por Láslo Benedek, cuja temática, a rebeldia juvenil, foi retratada a partir do conflito entre duas gangues rivais de motociclistas em uma singela cidade no interior da Califórnia. O filme traz como protagonista Marlon Brandon, interpretando Johnny, líder de uma das gangues. O filme influenciou muitos jovens por meio de seu personagem principal, Johnny, que trazia em sua indumentária uma jaqueta de couro, um *kep* e a indispensável motocicleta que se convertia em sinônimo da liberdade do personagem - as motocicletas, a velocidade e a liberdade serão elementos intrínsecos aos roqueiros, especialmente os brasileiros, como será perceptível mais adiante neste estudo.

O filme de 1953, *Rebel Without a Cause* (Juventude Transviada), foi dirigido por Nicholas Ray e estrelado por James Dean. Apesar de o filme não possuir nenhum rock em sua trilha sonora, ele contribuiu para difundir o visual roqueiro e as atitudes de rebeldia da juventude, mostrando que o *rock* não se resumia apenas a um novo estilo musical, mas que trataria também de novos padrões de comportamento por parte de seu público consumidor.<sup>25</sup> Em sua bibliografia *Minha Fama de Mau*, Erasmo Carlos, um dos fundadores da Jovem Guarda, demonstra a influência e o fascínio exercidos pelos personagens cinematográficos “(...) Quem não podia ter um canivete igual ao do filme

<sup>24</sup> VICENTE, Eduardo. Organização, Crescimento e Crise: a indústria fonográfica brasileira nas décadas de 60 e 70. *Revista de Economia Política de las Tecnologías de la Información y Comunicación*. v. VIII, n. 3, 2006, p. 118.

<sup>25</sup> OLIVEIRA, Adriana Matos. *A Jovem Guarda e a Indústria Cultural: análise da relação entre o movimento jovem guarda, a indústria cultural e a recepção de seu público*. 2011. 111 f. Dissertação (Mestrado em História) Universidade Federal Fluminense, Niterói.

*Juventude Transviada* comprava uma imitação barata e ridícula no camelô da estação Leopoldina (...)”<sup>26</sup>

Por fim, o filme que marca a caracterização do *rock* como sinônimo de juventude e rebeldia é *Blackboard Jungle* (Sementes da Violência), de 1955, dirigido por Richard Brooks. A trama desenvolve-se em torno de uma escola, nos Estados Unidos, demonstrando a rebeldia juvenil e o conflito de gerações entre professores e alunos, algo que se acentuaria ainda mais nas décadas seguintes. No entanto, a película não traz em seu elenco nenhum grande nome do cinema do período, mas apresenta um grande diferencial em relação aos outros dois filmes, pois em sua trilha sonora destaca-se a música *Rock Around the Clock*, com Bill Haley e seus Cometas, que contribuiu para a ampla divulgação do gênero e para estreitar ainda mais a relação entre *rock* e juventude rebelde.

Com a extensa aceitação pelos jovens brasileiros do ritmo apresentado nas telas do cinema, logo o mercado nacional passou a investir nesse novo gênero que conquistava a audição do público jovem. A primeira gravação de *rock* no Brasil foi da canção *Rock Around The Clock*, de Bill Haley e seus Cometas, sendo esta homônima ao filme que também divulgava o gênero. Essa primeira gravação foi realizada em inglês por uma cantora de samba canção, Nora Ney, em 1955.

Ainda assim, o *rock* nacional só começou a dar seus primeiros passos em 1958, com os irmãos Campello. Através da apropriação, divulgação e ressignificação do *rock* estadunidense, Tony e Celly Campelo, ambos contratados pela gravadora Odeon para gravar versões de *rocks* internacionais, alcançaram um sucesso sem precedentes, especialmente Celly Campelo, que se tornou ícone da juventude, ganhando um programa na TV Record de São Paulo, intitulado *Crush em Hi-Fi*, que também era dedicado ao público jovem.

Na formação da constelação do *rock* nacional, da década de 1950, surgiu mais um astro, o cantor Sérgio Murilo, contratado pela gravadora Columbia para fazer frente aos irmãos Campello, da Odeon. Sérgio Murilo teve sua carreira lançada em 1958, através do filme *Alegria de Viver*, uma produção nacional dirigida por Watson Macedo, sendo um dos primeiros filmes nacionais a divulgar o *rock* através de sua trilha sonora.<sup>27</sup> Segue o cartaz do filme em anexo. Sérgio Murilo destacou-se com as canções *Marcianita*, *Broto Legal*, *Shimmy Shimmy* e *Ko-koBop*.

---

<sup>26</sup>Ibidem.

<sup>27</sup> OLIVEIRA, op. cit.

Outro intérprete que também pôde contar com a produção cinematográfica como respaldo à sua carreira foi Roberto Carlos que, em 1968, protagonizou *Roberto Carlos em Ritmo de Aventura*, com produção de Roberto Farias. Segue cartaz do filme em anexo.

A trama do filme se desenvolve em torno de Roberto Carlos sendo perseguido por um grupo de vilões, liderados por José Lewgoy e, durante essa perseguição, canta grandes sucessos da Jovem Guarda, como *Eu sou Terrível*, *Como é Grande o Meu Amor por Você*, *Por Isso Corro Demais*, *Namoradinho de um Amigo Meu*, *Negro Gato*, *Eu te darei o Céu*, *De que Vale Tudo isso* e *Quando*.

Todas essas canções já haviam sido difundidas durante o programa de TV *Jovem Guarda* e em rádios e discos. Desse modo, a produção do filme ao selecionar essas músicas para a trilha sonora da película, possibilitou incluir novas referências visuais às canções, visto que isso acrescentaria a elas novos sentidos a partir das performances e dos cenários escolhidos para serem compostos para elas.<sup>28</sup>

Por fim, cabe apontar um dos principais divulgadores do *rock* no Brasil, Carlos Imperial, que atuava como apresentador, compositor e produtor e corroborou para alavancar a carreira de grandes nomes, como Roberto Carlos e Erasmo Carlos, que viriam a ser conhecidos como os grandes representantes do movimento Jovem Guarda. Carlos Imperial realizou sua primeira gravação no início da década de 1950, com a música *Menina*, atuando, posteriormente, como assistente de produtor na TV Tupi do Rio de Janeiro. Fez, ainda, quadros de rock no programa *Meio Dia*; em 1958, criou o programa *Clube do Rock* e, ao longo de sua carreira, apresentou, também, os programas *Festa de Brotos* e *Os Brotos Comandam*, em que se abria espaço e defendia-se o *rock* e seus intérpretes.

Sérgio Reis vivencia, em sua juventude, no bairro de Santana, zona norte de São Paulo, essa turbulência da chegada do *rock and roll* no Brasil e é conquistado por tal ritmo que o influenciou no início de sua carreira artística, como foi apontado acima. Outro aspecto importante a se ressaltar sobre início da carreira de Sérgio Reis é o seu próprio pseudônimo, Jhonny Johnson, escolhido por ele, pois a adoção de um nome de origem inglesa era uma tática utilizada não apenas por Sérgio Reis, mas também por vários outros intérpretes, para conferir uma maior legitimidade a seus trabalhos.<sup>29</sup>

---

<sup>28</sup>Ibidem.

<sup>29</sup> “Outro aspecto a reforçar essa tese é o dos artistas e bandas brasileiras da época que alcançaram sucesso cantando e se apresentando como artistas internacionais – um curioso fenômeno que envolveu nomes como *Terry Winter*, *Michael Sullivan*, *Mark Davis* (Fábio Jr.), *Morris Albert*, *Christian*, *Demis Rousseau*, *Dave*

Contudo, em 1958, Enzo de Almeida o conduz até a gravadora Chantecler e o apresenta ao produtor Palmeira que, estando à procura de um cantor de boleros, não gosta do pseudônimo usado por Sérgio e, por isso, sugere a troca, acrescentando Reis - do sobrenome materno de Sérgio Bavini- ao seu primeiro nome.

Em 1961, agora com o nome artístico oficial de Sérgio Reis, grava seu primeiro disco - um 78 rpm - com o bolero *Enganadora*, do lado A (de Umberto Silva, Luiz Mergulhão e Souza Lima), e o *rock* balada *Será*, de Valdemar Espínola Garcia.<sup>30</sup> Nesse período, é possível observar uma das primeiras adaptações de Sérgio Bavini ao mercado fonográfico ao abandonar seu pseudônimo de Jhonny Johnson e o *rock* para atender às necessidades da gravadora. Assim, a influência do produtor musical na elaboração desse trabalho artístico é perceptível, pois Sérgio, de Jhonny Johnson, roqueiro intérprete de iê-iê-iê, torna-se Sérgio Reis, intérprete de boleros e, posteriormente, enquadrando-se como um dos músicos da Jovem Guarda.

Por isso, só será possível que Sérgio Reis obtenha sucesso após o início do movimento conhecido como Jovem Guarda, que começou nos primeiros anos da década de 1960 e ganha força a partir de 1965, com o programa homônimo *Jovem Guarda* que foi transmitido pela TV Record até 1968, e era comandado por Roberto Carlos, com o auxílio de Erasmo Carlos e Wanderleia, devido à recusa de Celly Campello em participar do programa.

O repertório do movimento Jovem Guarda se embasava no *rock* estadunidense de Bill Harley e seus Cometas, em Elvis Presley, no *rock* britânico dos Beatles, como também em canções românticas italianas e francesas, expressando, assim, uma nova linguagem que ficou conhecida com iê-iê-iê – denominação proveniente da música *She Loves You*.<sup>31</sup> Cabe apontar a definição do movimento Jovem Guarda, apresentada pelo pesquisador Marcos Napolitano:

O programa Jovem Guarda surgiu em setembro de 1965, comandado por Roberto Carlos, Wanderleia e Erasmo Carlos. Era transmitido em “jovens tardes de domingo” na própria TV Record. Aproveitando-se de uma subcultura oriunda do *rock'n roll*, o programa lançava o novo “ritmo da juventude”: o iê-iê-iê

---

*MacLean, Dee D. Jackson* e as bandas *Light Reflections* e *Lee Jackson*, entre outros. Isso sugere que a adoção da língua inglesa e da postura internacional por parte dos artistas configurava-se como uma opção estratégica passível de conferir a seus trabalhos uma maior legitimidade junto aos jovens consumidores urbanos” (VICENTE, 2006, p. 119)

<sup>30</sup> REIS, Sérgio. **Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira**. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/sergio-reis/dados-artisticos>>. Acesso em: 26 ago. 2011.

<sup>31</sup> OLIVEIRA, Adriana Matos. **A Jovem Guarda e a Indústria Cultural: análise da relação entre o movimento jovem guarda, a indústria cultural e a recepção de seu público**. 2011. 111 f. Dissertação (Mestrando em História) Universidade Federal Fluminense, Niterói.

(corruptela do ornamento vocal *Beatles*). Mais próximo das soporíferas baladas *pop* dos anos 1950 do que propriamente do criativo *rock* dos anos 1960, as canções de iê-iê-iê alternavam temas românticos tradicionais com temas mais agressivos, pasteurizando o comportamento tipo “juventude transviada”: culto ao carro, às roupas extravagantes, aos cabelos longos, às brigas de rua etc. Roberto Carlos sintetiza o “movimento” e logo explodiu como o maior fenômeno de consumo de massa de todos os tempos no Brasil.<sup>32</sup>

No entanto, o músico e pesquisador Luiz Tatit apresenta sua definição do movimento Jovem Guarda da seguinte forma:

Para dar vazão à cantoria dos praticantes do iê-iê-iê, um novo programa foi criado sob o comando de Roberto Carlos e batizado de Jovem Guarda. Despido de qualquer engajamento de ordem social ou política, esses novos músicos encadeavam acordes perfeitos em guitarras elétricas e retomavam, agora sob a égide do *rock*, a música para dançar. Ao mesmo tempo, falavam de amor, estilo de vida e todos os assuntos considerados à época “alienados”. Produzir para o mercado de disco e reafirmar o próprio sucesso junto a um público já cativo eram os únicos propósitos dos representantes da jovem guarda, conquistados, aliás, com extremo profissionalismo. Roberto Carlos, e seu parceiro Erasmo Carlos, revelaram-se excelentes compositores e suas canções são até hoje disputadas pelos nossos grandes intérpretes. Roberto tornou-se o cantor do Brasil.<sup>33</sup>

Contudo, cabe apontar que as duas citações não se contradizem, pelo contrário, se completam. Desse modo, elas atuaram como baliza para realizar os apontamentos referentes à Jovem Guarda que permeiam esta pesquisa.

O pastiche do *rock* internacional, apresentado pelo movimento Jovem Guarda, permitiu que as canções românticas interpretadas por Sérgio Reis conquistassem seu devido espaço no mercado fonográfico, alavancando a sua carreira como músico profissional. Os três primeiros discos de Sérgio Reis, ambos de 78 RPM, apesar de introduzirem o cantor Sérgio Reis no cenário musical, ainda não o tinham levado, até aquele momento, ao estrelato, devido à baixa vendagem dos discos, bem como a uma estrutura musical que não era compatível com as perspectivas apresentada pelo mercado e que não agradava ao público, em especial ao jovem daquela época.

Desta forma, Sérgio Reis manteve-se fora das paradas de sucesso até 1967, ano em que lança o *long-play* (LP), pela gravadora Odeon, com produção de Tony Campello, *Coração de Papel*, título homônimo ao da música de trabalho do cantor (música utilizada para divulgar o LP), sendo esta composição do próprio Sérgio Reis. Esse álbum permitiu, enfim, que Sérgio Reis alcançasse rapidamente o topo das paradas de sucesso, devido à vertiginosa aceitação que sua música alcançou. Nesse período, também conseguiu algum

<sup>32</sup> NAPOLITANO, Marcos. **A Síncopa das Ideias: a questão da tradição na música popular brasileira**. São Paulo: ed Fundação Perseu Abramo, 2007, p. 96.

<sup>33</sup> TATIT, Luiz. **O Século da Canção**. São Paulo. Cotia: Ateliê Editorial, 2004, p. 53.

destaque na mídia, como é possível observar em artigo do jornal Folha de S. Paulo, citado abaixo:

Antes da partida, os jogadores do Palmeiras foram homenageados pela conquista do título do Robertão. Entraram em campo 15 minutos antes, com as bandeiras do Brasil, de São Paulo e do Clube, enquanto espoucavamos fogos, em todas as partes do estádio. Depois, no centro do gramado, receberam as homenagens, inclusive as faixas de campeão, algumas entregues por artistas, como os cantores Sérgio Reis, Francisco Petrônio e o maestro Silvio Mazzuca.<sup>34</sup>

HORA DO BOLINHA TEVE FINAL – com Pelé presidindo a comissão julgadora, que integrei ao lado de Carlos Zara, Leni Eversong, Arturzinho (um cantor novo), Sérgio Reis e Ari Toledo, realizou-se sábado a final do programa de calouros. “A Hora do Bolinha”, no auditório do canal 8. Apresentaram-se 15 candidatos, selecionadas em quatro semifinais anteriores, saindo vencedor o sambista Gesse William, que ganhou 3 mil cruzeiros novos, um contrato com a televisão e um outro com uma gravadora. Gesse cantou músicas de Osvaldo Nunes (“Ogunhé” e “O Home”) sendo aplaudido de pé pela plateia que lotou o auditório da Excelsior.<sup>35</sup>

Às vezes, os espaços na mídia televisionada encontrados por Sérgio Reis surgiam a partir das reivindicações dos fãs, como se apresenta abaixo:

**A hora e a vez do telespectador.** Segunda-feira passada, disse que, todas as semanas, reservaria um cantinho para a opinião do leitor, que amarrado a sua cadeira, diante do vídeo, não pode externar agrado ou desagrado e tem que engolir o bom e o péssimo sem exteriorizações. Uma leitora pede-me que registre o seu louvor a Sérgio Reis que, no *Programa do Bolinha*, cantou lindamente, comunicando como ninguém. Indaga por que ele não aparece mais vezes nesse e em outros programas. “É uma voz lindíssima”, argumenta. (...)<sup>36</sup>

A aceitação e o reconhecimento obtido por Sérgio Reis, por meio do disco *Coração de Papel*, foram tão amplos que, mesmo após vários anos da divulgação do LP e da ausência de outros álbuns ou compactos que dessem continuação ao trabalho desenvolvido nesse LP, o público ainda o reconhecia como representante da música jovem e o ovacionava, solicitando sua apresentação em programas de TV com uma maior frequência, como sugere a carta da telespectadora citada acima.

## 1.2 A Criação da Juventude e a Cultura Jovem dos anos 1960

A Jovem Guarda não se converteu apenas em um ritmo ou gênero e, sim, em um estilo de vida, não de rebeldia, mas na vitrine da juventude brasileira, principalmente via

<sup>34</sup> Autor anônimo. As festividades. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 10 jul. 1969. Segundo Caderno, p. 03.

<sup>35</sup> OLIVEIRA, Adones. HORA DO BOLINHA TEVE FINAL. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 07 jan. 1969. Ilustrada, p. 03.

<sup>36</sup> SILVEIRA, Helena. A hora e a vez do telespectador. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 09 mar. 1970. 1º Caderno, p. 04.

televisiva. Todos os fins de semana, o programa *Jovem Guarda* apresenta à juventude brasileira maneiras de cortar o cabelo, vestir, falar, pensar e de como comportar-se. Dessa forma, junto ao programa foi lançada a Grife *Calhambeque*, que vendia produtos vinculados a Roberto Carlos, assim como a Grife *Tremendão*, que vendia artigos referentes a Erasmo Carlos e a Grife *Ternurinha* ligados a Wanderléia. Com isso, se evidencia a existência da juventude como categoria social, algo que era impensável até antes do segundo pós-guerra.

Apesar de sempre ter existido a categoria do “ser humano jovem” que se situa entre a infância e a fase adulta, essa passou a ser reconhecida na sociedade industrial a partir da segunda metade do século XX. Colaborou para a consolidação dessa nova categoria social, a indústria cultural, que logo percebe a importância desse novo sujeito para o mercado consumidor.

No caso da juventude brasileira, essa investida da Indústria Cultural se materializa através do programa *Jovem Guarda*, que teve todo o seu processo de criação fundamentado em apelos comerciais na intenção de se obter um enorme retorno financeiro, isso através dos discos, filmes, roupas e acessórios que eram vinculados ao programa. Um exemplo desse consumismo criado pelo programa foi a alta vendagem de discos conquistada pelos seus protagonistas e convidados. No mês em que estreou o programa *Jovem Guarda*, os discos de Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderleia chegaram a esgotar-se nas lojas de discos das grandes cidades.<sup>37</sup> E as vendas dos discos de Eduardo Araújo e Martinha registraram uma sensível alta no mesmo mês. Abaixo, destaca-se imagem dos principais nomes da *Jovem Guarda*.

---

<sup>37</sup> OLIVEIRA, Adriana Matos. **A Jovem Guarda e a Indústria Cultural: análise da relação entre o movimento jovem guarda, a indústria cultural e a recepção de seu público**. 2011. 111 f. Dissertação (Mestrado em História) Universidade Federal Fluminense. Niterói.

**FIGURA 1** – *A Jovem Guarda em cores*: Eduardo Araújo, Wanderley Cardoso, Roberto Carlos e Erasmo Carlos. Sentadas, as cantoras Martinha e Wanderleia



**Fonte:** Disponível em: <<http://www.girafamania.com.br/montagem/fotografia-brasil-anos60.htm>>. Acesso em: 25 jul. 2011.

Entretanto, cabe assinalar que o movimento Jovem Guarda não se resume apenas a Roberto Carlos, Erasmo e Wanderleia e, sim, a muitos outros intérpretes, como o próprio Sérgio Reis, que chegou a compor mais de 500 músicas destinadas a esse gênero. Afirma o crítico Miguel Almeida: “Desta época, traz a incrível marca de ter 586 canções, segundo ele, gravadas por Deno e Dino, Golden Boys, Marcos Roberto e outros ídolos dum passado remoto”<sup>38</sup>. A partir desse alto número de composições produzidas por um mesmo

---

<sup>38</sup> ALMEIDA, Miguel, Um outro Brasil na Canção Caipira. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, 08 jun. 1981. Ilustrada, p.19



compositor, pode-se ter a idéia da enorme demanda do mercado consumidor, uma vez que as músicas deveriam ser produzidas em escala industrial, pois também eram descartadas com a mesma velocidade em que eram produzidas, ou seja, a Indústria Cultural incutiu na juventude uma ânsia tão grande por novidades que as canções passaram a ter um prazo de validade muito curto. Desse modo, sempre deveria haver algo novo no mercado fonográfico. Contudo, cabe salientar que essa ânsia por novidades resultava em um crescente aumento do número de vendas de fonogramas, uma vez que, nesse período, a indústria fonográfica esteve perfeitamente afinada com as tendências internacionais, buscando sincronizá-las ao mercado jovem brasileiro.

A partir da tabela apresentada por Eduardo Vicente, é possível notar que a indústria fonográfica inicia a sua marcha acelerada, rumo aos números astronômicos de vendagem, vinculada ao florescimento do mercado jovem urbano, de movimentos como a Jovem Guarda, de Festivais Universitários da Canção, da Bossa Nova, do Movimento Artístico Universitário (MAU), entre outros, como demonstra a tabela abaixo:

**Tabela 1:** Vendas da Indústria Fonográfica Nacional por Unidade 1966/1979 (milhões de unidades)

ANO	Comp. Simples	Comp. Duplo	LP	LP Econ.	K7	K7 Duplo	Total (mi) <sup>3</sup>	Var. %
1966	3,6	1,5	3,8	-	-		5,5	-
1967	4,0	1,7	4,5	-	-		6,4	16,4%
1968	5,4	2,4	6,9	-	0,02		9,5	48,4%
1969	6,7	2,3	6,7	-	0,09		9,8	3,1%
1970	7,4	2,1	7,3	-	0,2		10,7	9,2%
1971	8,6	2,8	8,7	-	0,5		13,0	21,5%
1972	9,9	2,6	11,6	-	1,0		16,8	29,2%
1973	10,1	3,2	15,3	-	1,9		21,6	28,6%
1974	8,3	3,6	16,2	-	2,9	0,03	23,1	6,9%
1975	8,1	5,0	17,0	-	4,0	0,08	25,4	9,9%
1976	10,3	7,1	24,5	-	6,5	0,01	36,9	45,3%
1977	8,8	7,2	19,8	8,4	7,3	0,01	40,9	10,8%
1978	11,0	5,9	23,8	10,1	8,0	0,02	47,7	16,6%
1979	12,6	4,8	26,3	12,	8,3	0,02	52,6	10,3%

**Fonte:** Associação Brasileira dos Produtores de Disco (ABPD)

Esses dados também recebem destaque na obra de Alberto Silva que aponta que, entre 1967 e 1980, a venda de toca-discos cresceu 813%, e a indústria do disco aumentou seu faturamento, entre os anos de 1970 e 1976, em 1.375%, visto que a venda de discos, no

período, aumentou de 25 milhões para 66 milhões de unidades por ano. A produção de fitas cassetes, uma novidade no Brasil, cresce de um milhão, em 1972, para 8,5 milhões em 1979. É na década de 70, e não nas precedentes, que o disco *long-play* toma impulso surpreendente.<sup>39</sup>

Contudo, deve-se salientar que o iê-iê-iê da Jovem Guarda não cooptou todos os jovens dos anos 1960. Outro gênero musical que ganhou destaque, nessa década, foi a Bossa Nova e, a partir de 1965, a MPB, como aponta Marcos Napolitano:

(...) Por volta de 1965, surgiu a sigla MPB, grafada com maiúsculas como se fosse um gênero musical específico, mas que, ao mesmo tempo, pudesse sintetizar “toda” a tradição musical popular brasileira. A MPB incorporou nomes oriundos da Bossa Nova (Vinícius de Moraes e Baden Powell, Sérgio Ricardo, Geraldo Vandré, Nara Leão e Edu Lobo) e agregou novos artistas (Elis Regina, Chico Buarque de Holanda, Gilberto Gil e Caetano Veloso, entre outros), se apropriando e se confundindo com a própria memória musical “nacional-popular”. A MPB será um elemento cultural e ideológico importante na revisão da tradição e da memória, estabelecendo novas bases de seletividade, julgamento e consumo musical, sobretudo para segmentos mais jovens e intelectualizados da classe média. A “ida ao povo”, a busca do “morro” e do “sertão”, não se faziam em nome de um movimento de folclorização do povo como “reserva cultural” da modernização sociocultural em marcha, mas no sentido de reorientar a própria busca da consciência nacional moderna. Nessa perspectiva é que se deve entender as canções, atitudes e performances que surgiram em torno da MPB, que acabaram por incorporar o pensamento folclorista (“esquerdizando-o”) e a ideia de “ruptura moderna” da Bossa Nova (“nacionalizando-a”).<sup>40</sup>

A MPB encontrou guarida no programa *Fino da Bossa*, que ia ao ar pela TV Record todas as quartas-feiras às 20h e era protagonizado pela cantora Elis Regina e pelo sambista Jair Rodrigues. No programa, Elis abrigava não apenas a canção de protesto, como também o autêntico samba e tudo que tivesse a marca “nacional” ou “popular”. Só não admitia a música jovem, filiada ao *rock* internacional<sup>41</sup>, ou seja, não era admitido nada que mantivesse algum contato com o iê-iê-iê da Jovem Guarda, uma vez que o iê-iê-iê seria um gênero alienado e incapaz de produzir alguma mudança política.

Todavia, é curioso notar que tanto o programa *Fino da Bossa*, que repudiava a música internacional, quanto o programa *Jovem Guarda*, que era um captador dessas importações musicais, faziam parte da grade de programação da TV Record, ou seja, a mesma emissora de TV detinha a transmissão de programas totalmente opostos e que até rivalizavam entre si. Dessa forma, é possível notar o poder da Indústria Cultural, pois,

<sup>39</sup> SILVA, A. R. **Sinal Fechado: a música popular brasileira sob censura (1937-45/1969-78)**. Rio de Janeiro: Obra Aberta, 1994, p. 34.

<sup>40</sup> NAPOLITANO, Marcos. **História & Música – História Cultural da Música Popular**. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

<sup>41</sup> TATIT, Luiz. **O Século da Canção**. São Paulo. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

mesmo um programa dedicado à música popular engajada, que pregava um posicionamento político e que não pretendia vender um modelo de vida ou instalar um padrão de consumo, como o programa rival *Jovem Guarda*, acaba sendo transformado também em um produto comercial, uma vez que esse programa acabava atingindo o público que não se identificava com o movimento da Jovem Guarda, e justamente por atingir essa outra camada, mais politizada, permitia que a emissora obtivesse audiência de quase todo o público jovem e, com isso, conseguia divulgar e vender com maior eficiência a discografia e os artistas produzidos por ambos os grupos.

Desse modo, os dois gêneros passaram a se digladiar, não apenas pela conquista do mercado fonográfico, mas também para firmarem sua ideologia junto ao público. As disputas se acirraram ainda mais a partir 1966, com o sucesso do *II Festival de Música Popular Brasileira* que também era organizado pela TV Record, evento em que os intérpretes do iê-iê-iê não conseguiam espaço devido à preferência dos juízes pela música considerada “popular” e “nacional” e pelo repúdio dos sons elétricos como os da guitarra e do teclado, entre outros, pois, segundo os intelectuais de esquerda, leais defensores da MPB, que também eram juízes do festival, a música devia contar apenas com a voz do intérprete acompanhada pelo violão e pelos instrumentos de percussão característicos do samba, eliminando, assim, qualquer possibilidade de infiltração do iê-iê-iê da Jovem Guarda. Caso os intérpretes da Jovem Guarda decidissem participar do evento, eles teriam que adaptar-se a essas premissas, como foi o caso de Roberto Carlos, que interpretou o samba *Maria, Carnaval e Cinzas* no *III Festival da Música Popular Brasileira*, em 1967, nos padrões estabelecidos pelos juízes.

Outro fato, ocorrido em 1967, e que acirrou ainda mais as disputas entre os segmentos musicais da MPB e da Jovem Guarda, foi a passeata organizada pelos defensores do Nacional Popular que ficou conhecida como “Passeata Contra a Guitarra Elétrica”, na qual carregavam o *slogan* “Defender o que é Nosso”. Isso aconteceu em 17 de julho de 1967, em São Paulo, com o protesto saindo do Largo São Francisco e desembocando diretamente no “templo da Bossa Nova”, o Teatro Paramount, na Avenida Brigadeiro Luís Antonio, onde ocorria o programa *Frente Ampla da MPB*. A passeata era liderada por Elis Regina, e contava com as presenças de Jair Rodrigues, Edu Lobo, Zé Ketti, Geraldo Vandré, MPB - 4 e Gilberto Gil.

Contudo, além da passeata contra a guitarra elétrica, os intérpretes de iê-iê-iê sofreram ainda outro violento golpe, pois a Ordem dos Músicos do Brasil (OMB) cassou

todos os registros provisórios desses profissionais, e instituiu, em julho de 1967, novas regras para que os músicos conquistassem a sua carteira profissional. Desse modo, seria necessário que o músico amador conquistasse a aprovação em um exame de teoria musical, e, só assim, poderia exercer sua profissão. Essa mudança foi fundamentada na idéia de que os “falsos conjuntos musicais” tomavam espaço das “orquestras sérias” nos eventos e espetáculos.<sup>42</sup>

Dessa forma, a decisão da OMB acirrou ainda mais a disputa entre a MPB e o iê-iê-iê, porque a nova regra foi vista como uma medida protecionista, já que os músicos do iê-iê-iê, em sua grande maioria, não possuíam formação teórica em música e, com isso, não seria possível conseguir a aprovação no exame da ordem.<sup>43</sup>

Entretanto, tal movimentação não ficou sem resposta por parte da Jovem Guarda, tanto que Carlos Imperial, Roberto Carlos e Erasmo Carlos foram estampados na capa da revista *O Cruzeiro*, na edição de 05 de agosto de 1967.

Nessa edição da revista, o jornalista Afrânio Soares Brasil e o fotógrafo Manoel Motta entrevistaram Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Carlos Imperial, que trataram de responder às críticas e às ações da OMB, claramente dirigidas ao movimento Jovem Guarda pela MPB e, principalmente, por Elis Regina, que esbravejou em uma emissora de TV de São Paulo: “A guerra está declarada. Os que estão do lado de lá, que se cuidem”.<sup>44</sup> Dessa forma, essa reportagem traz em seu título “Podem vir quentes que nós estamos fervendo” que seria o aceite à guerra proposta por Elis Regina, como pode ser observado na fotografia em que os líderes do movimento Jovem Guarda posam sisudos e armados, como destaca a imagem a seguir:

---

<sup>42</sup> NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na mpb (1959-1969)**. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2001.

<sup>43</sup> MAGI, Érica Ribeiro. **Rock androllé o Nosso Trabalho: a Legião Urbana do undergroundaomainstream**. 2011. 147 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista.

<sup>44</sup> MANIFESTO do Estado Maior do êi-êi-êi, Revista **O Cruzeiro**. São Paulo, ano 1967, nº 45, 05 de agosto de 1967.

**FIGURA 2** – *Podem vir quentes que nos estamos fervendo*, entrevista concedida à revista *O Cruzeiro*. Da direita para a esquerda: Erasmo Carlos, Roberto Carlos e Carlos Imperial



**Fonte:** MANIFESTO do Estado Maior do iê-iê-iê, Revista **O Cruzeiro**. São Paulo, ano 1967, nº 45, 05 de agosto de 1967

Essa entrevista, conjuntamente com uma carta divulgada na imprensa, ficou conhecida como o *Manifesto do iê-iê-iê contra a onda de inveja* (que se encontra na íntegra nos anexos deste trabalho).

O documento relata o discurso dos “líderes” do movimento Jovem Guarda, frente aos constantes ataques que o movimento vinha sofrendo. Nota-se que um dos primeiros argumentos a serem utilizados em defesa do iê-iê-iê foi o alto número de vendas de discos obtido pelos seus intérpretes, o que seria uma forma de justificar a tamanha aceitação do público, afastando, assim, os boatos de que o movimento Jovem Guarda estaria chegando ao seu fim. Como defende Carlos Imperial:

A guerra declarada por alguns cantores compositores, *discjockeys* e produtores de TV foi recebida com reserva por nós. Estamos, por enquanto, aguardando os acontecimentos, para ver se não existe também um cunho político de esquerda festiva nesta declaração de guerra. Muitos compositores como Dorival Caymmi, Ataulfo Alves, Vinícius de Moraes, entre outros, nos procuraram para apresentar-nos à sua solidariedade, aconselhando-nos a não nos perturbarmos com movimentos isolados de pessoas invejosas e mal orientadas que usam, indevidamente o nome da música popular brasileira. Dizem, por exemplo, que o iê-iê-iê está no fim. Aos que dizem que o iê-iê-iê está morrendo, aconselhamos a ouvir mais rádio e ver mais programas de TV, onde verificarão que 90% das músicas apresentadas são do iê-iê-iê. Procurem as gravadoras e vocês saberão que 90% das vendas dos discos são de música da juventude. Perguntem aos empresários e eles dirão que 90% dos pedidos que recebem para “shows” são de música jovem. O iê-iê-iê não só aumenta a sua potência como também, agora, está dando uma mãozinha aos que combatem, emprestando o nosso talento para fazer o povo cantar a música popular brasileira...<sup>45</sup>

Em seguida, apresenta-se a parte mais confusa do discurso do “Estado Maior” do iê-iê-iê. Nele, Carlos Imperial diz:

Se precisarem de mais colher de chá, nós nos reuniremos para compor os sambas que eles não sabem fazer. Fazer música que o povo não canta não é vantagem. Pelo contrário: só afunda cada vez mais a já tão sofrida música brasileira. Não queremos ganhar festivais nem ser chamados de ‘gênios’.<sup>46</sup>

Roberto Carlos interrompe:

Queremos, sim, que o povo cante conosco. Queremos, sim, que cada brasileiro junte sua voz ao nosso canto e grite em cada esquina desse Brasil imenso as nossas canções de amor, coloridas, cheias de otimismo, carregadas de fé, para que o mundo saiba que o Brasil não é um País derrotado, como apreçoam falsas canções. (...)<sup>47</sup>

Declaração escrita por Carlos Imperial e lida por Erasmo Carlos:

O Festival Internacional da Canção deve abranger músicas como a balada e o iê-iê-iê romântico, tipo “Coração de Papel” e “Só vou gostar de quem gosta de mim”. A palavra popular é tudo que emana do povo e, se o nosso povo canta o iê-iê-iê romântico, por que não admitir nestes festivais jovem música popular brasileira? Um dos erros principais desses festivais é o critério usado pela comissão julgadora, que sempre prefere temas de tristeza, nordestinos, alguns até classificados com boas colocações e dos quais o povo não tomou conhecimento. Decidimos pedir aos organizadores dos festivais um júri autenticamente popular, e, não, o erudito em música, como vem sendo até então. Resolvemos pedir, também, junto às comissões julgadoras dos festivais que aceitem a jovem música popular brasileira como participante dos ditos festivais.<sup>48</sup>

<sup>45</sup> MANIFESTO do Estado Maior do êi-êi-êi, Revista **O Cruzeiro**. São Paulo, ano 1967, nº 45, 05 de agosto de 1967, p.6.

<sup>46</sup> Ibid, p. 6

<sup>47</sup> Ibid, p. 6

<sup>48</sup> Ibid, p. 7

Essa segunda parte do *Manifesto do iê-iê-iê contra a onda de inveja*, inicia-se com Carlos Imperial afirmando que se os intérpretes da MPB necessitassem de uma “*colher de chá*” para aumentar o seu público, os intérpretes do iê-iê-iê podiam se reunir e compor os sambas que a MPB não seria capaz de compor. Em seguida, ele, ainda, afirma: “Não queremos ganhar festivais nem ser chamados de ‘gênios’.”

No entanto, essa última afirmação de Carlos Imperial não condiz com uma das exigências apresentadas por ele, Roberto Carlos e Erasmo Carlos em que eles solicitam a alteração do júri de *O Festival Internacional da Canção*, para outro autenticamente popular e não “erudito” como vinha sendo, e ainda reforçam seu pedido para que a comissão organizadora dos festivais aceite a música jovem brasileira, como *Coração de Papel* e *Só vou gostar de quem gosta de mim*.

No manifesto citado acima, embora em nenhum momento o nome de Sérgio Reis tenha sido citado, sua canção *Coração de Papel*, que havia alcançado o topo das paradas de sucesso daquele ano é eleita como exemplo da aceitação da música jovem.

O ponto de incoerência no discurso dos três líderes da Jovem Guarda estava no fato que, se eles não desejavam ganhar os festivais em que iriam participar, então por que competir ou ainda por que exigir que se alterasse o corpo de jurados?<sup>49</sup>

Ademais, deve-se apontar a fragilidade dos argumentos utilizados por Carlos Imperial, Roberto Carlos e Erasmo Carlos, pois, segundo eles, um dos elementos de superioridade da Jovem Guarda em relação a MPB seria a ausência de temas de tristeza em seu repertório e o apoio à juventude, fazendo com que esta se mantivesse afastada da delinquência. Contudo, tais argumentos não contribuem em nada para o debate estético da música popular brasileira, ou seja, ao longo de todo o manifesto, não se aborda esse aspecto da discussão, o que teria mantido a ideia de que a Jovem Guarda seria um movimento alienado, como pregavam os defensores da MPB.

O fato é que o manifesto do iê-iê-iê acabou contribuindo para demonstrar um movimento desarticulado e carente de referências ideológicas, como já vinha sendo apontado por seus detratores.

Devido à imagem da Jovem Guarda desgastada pelas constantes investidas da MPB, a saturação do estilo de vida divulgada pelo movimento e o surgimento do

---

<sup>49</sup> Tal questionamento também é apresentado pela pesquisadora Érica Magi, que afirma: “Ora, se não querem ganhar os festivais, porque pedir a mudança do júri? Exigir que os jurados fossem “populares” e não “eruditos” só evidencia a falta do capital cultural requerido pela elite e a consciência de que ocupavam posições inferiores na hierarquia social (MAGI, 2011, p. 26)

Tropicalismo, além da queda de audiência do programa e a baixa vendagem de produtos vinculados à marca Jovem Guarda, que estava em constate queda, a agência de publicidade dona da marca entrou em crise financeira, a qual se agravou, em janeiro de 1968, quando Roberto Carlos se desligou do programa para investir na carreira de compositor-intérprete romântico. Com isso, o programa segue sob o comando de Erasmo e Wanderleia até junho de 1968 quando enfim chega ao seu fim<sup>50</sup>.

O fim do programa trouxe consigo o fim da carreira de muitos intérpretes da Jovem Guarda, entre eles, Sérgio Reis que só gravaria um compacto novamente em 1972, ou seja, quatro anos após o lançamento de seu último disco. Nesse período de quatro anos, foi necessário que Sérgio Reis escolhesse um novo direcionamento para sua carreira como cantor, e foi justamente o que ocorreu com a divulgação do compacto *O Menino da Gaita* como veremos no próximo capítulo.

Assim termina a guerra declarada por Elis Regina, com a falência da Jovem Guarda. Contudo, essa guerra não é vencida apenas por meio de passeatas ou de declarações em jornais, revistas ou programas de TV, mas, principalmente, no mercado fonográfico, onde ocorriam, diariamente, as batalhas para que fossem mantidos os níveis de venda. Entretanto, também havia outros motivos que justificavam que a MPB superasse a Jovem Guarda, os quais são muito bem explicitados pelo pesquisador Marcos Napolitano:

(...) é possível concluir que a MPB foi um “produto” comercial muito mais eficaz do que a Jovem Guarda, por três motivos: foi reconhecida pela crítica, ganhou o público consumidor de alto poder aquisitivo e instituiu um estilo musical que reorganizou o mercado, estabelecendo uma medida de apreciação e um padrão de gosto. Em outras palavras, tornou-se uma nova tradição musical e cultural, tão forte que obrigou a releitura das tradições musicais anteriores. Enquanto isso, a Jovem Guarda se diluiu mais tarde na música romântica tradicional ou na música “brega” dos anos 1970 (embora, isoladamente, Roberto Carlos tenha permanecido como um grande fenômeno da música de consumo internacional), apesar de ainda ocupar muito espaço na memória afetiva dos anos 1960.<sup>51</sup>

Com o fim da Jovem Guarda, há uma reorganização do mercado fonográfico, pois inúmeros intérpretes de iê-iê-iê procuraram se encaixar em outras tradições musicais, como o caso de Tim Maia, que passou a gravar *Soul*, e o próprio Sérgio Reis, que se transfere

<sup>50</sup> MAGI, Érica Ribeiro. *Rock and roll é o nosso trabalho: a Legião Urbana do underground ao mainstream*. 2011. 147 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista.

<sup>51</sup> NAPOLITANO, Marcos. *A Síncopa das Ideias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007, p. 98.



para a música sertaneja, levando todo o aparato sonoro pertencente à Jovem Guarda. Essas condições foram definitivas para que se realizasse uma modernização nesse gênero autenticamente tradicional. Foi incorporada a algumas canções a nova roupagem das temáticas românticas oriundas da Jovem Guarda e também do “brega”, como ficou conhecido o estilo de canções românticas da década de 1970. Desse modo, esse processo de compensação foi muito bem aceito pelo público, como demonstra Luiz Tatit:

O processo natural de compensação foi novamente acionado e, como sempre, de forma inesperada. Os recursos passionais foram reconvocados com uma veemência até então desconhecida na faixa do consumo de massa. Em vez dos boleros, dos sambas “dor de cotovelo” ou das baladas suficientemente consagradas no passado pelas vozes de Anísio Silva, Altemar Dutra ou mesmo Jamelão, as empresas fonográficas souberam captar no gosto de um vasto público a atração pelo canto a duas vozes, cuja origem estava na música caipira já bastante consumida em pequenas cidades do interior e na zona rural de modo geral. O gênero recebeu nova roupagem, modernizou-se visual e tecnicamente e, sob a designação de música sertaneja, atingiu picos de venda que ultrapassaram as cifras, até então imbatíveis, de Roberto Carlos. A simplicidade musical das composições, dos arranjos e a singeleza dos temas tratados nessas composições radicalmente passionais contribuíram para criar um lugar bem definido de classificação desse velho estilo, já chamado em outros tempos de *kitsch*, cafona ou simplesmente romântico: o estilo brega. Se na década derradeira do século a música sertaneja encarnou o brega, outros gêneros como o samba, o *funk* ou o *rock*, não mais esconderam o uso, com maior ou menor intensidade, do elemento brega, como algo já arraigado ao gosto brasileiro.<sup>52</sup>

Com isso, pode-se afirmar que a Jovem Guarda não foi totalmente derrotada; ela apenas se diluiu em outros gêneros, que mantiveram seu legado de alcançar números de vendas inimagináveis no mercado brasileiro.

### 1.3 Música Sertaneja e MPB

Como foi apontado anteriormente, a partir de meados da década 1960, a sigla MPB se tornou um referencial na tentativa de sintetizar a tradição e a modernidade, numa perspectiva nacionalista, embora não xenófoba.<sup>53</sup>

Com isso, a música caipira passou a ser identificada por alguns representantes da MPB como um expoente da autenticidade da expressão cultural da população do campo, ao contrário da música sertaneja, que estaria contaminada pelas influências dos ritmos internacionais que chegavam ao Brasil com grande intensidade nas décadas de 1970 e 1980.

<sup>52</sup> TATIT, Luiz. **O Século da Canção**. São Paulo. Cotia: Ateliê Editorial. 2004, p. 234.

<sup>53</sup> NAPOLITANO, Marcos. **A Síncopa das Ideias: a questão da tradição na música popular brasileira**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007, p. 109.

Assim, a partir dos referenciais estabelecidos pela sigla MPB, para a relação entre tradição e modernidade, acirrou-se o embate entre música caipira e sertaneja. Alguns intérpretes passaram a tentar atender às expectativas criadas pela intelectualidade urbana ligada à MPB. Entre eles, podemos destacar especialmente a dupla Pena Branca & Xavantinho, que materializou com maestria as propostas da intelectualidade urbana das décadas de 1970 e 1980, no seu LP *Velha Morada*, de 1980. Além de suas composições próprias, eles gravaram três canções do repertório da MPB, entre elas *Travessia* de Milton Nascimento, *Disparada* de Geraldo Vandré e Theo de Barros e, alcançando maior destaque, *Cio da Terra*, composição de Milton Nascimento e Chico Buarque. Essa aproximação com a MPB foi o maior acerto da dupla, pois daí em diante eles ficariam marcados pela síntese da música urbana com a música do campo.<sup>54</sup>

Abaixo segue imagem da capa do álbum

---

<sup>54</sup> ALONSO, Gustavo. **Cowboys do Asfalto: música sertaneja e modernização brasileira**. 2011. 520 f. Tese (Doutorado em História) Universidade Federal Fluminense. Niterói, p. 352-353.

**FIGURA 3** – Capa do long-play *Velha Morada*, de Pena Branca e Xavanticinho, produzido pela gravadora Warner, 1980<sup>55</sup>



**Fonte:** Gravadora Warner, 1980.

Esse primeiro disco da dupla Pena Branca & Xavanticinho estreitou os laços entre a fina cultura do campo caipira e os anseios criados pela intelectualidade urbana ligada à sigla MPB, permitindo que a dupla se opusesse esteticamente ao sucesso sertanejo dos anos de 1980 e 1990, pois, ao longo dessas duas décadas, a música sertaneja encontrava-se no topo das paradas de sucesso, uma vez que as rádios tocavam até a exaustão canções

<sup>55</sup> Segue o repertório selecionado para o disco, e em que tradição pertence cada música:

- 01 *Velha Morada* (Xavanticinho – Mestre Rezende) TOADA.
- 02 *Frango Assado* (Xavanticinho – Herotides de Souza) BATUQUE.
- 03 *A Mãe do Ricaço* (Xavanticinho) TOADA BAIÃO.
- 04 *Saudades* (Xavanticinho) VALSA.
- 05 *Cálix Bento* (Tavinho Moura) CONGADA.
- 06 *Valente Caminhoneiro* (Xavanticinho) TOADA NORDESTINA.
- 07 *Brasil Rural* (Xavanticinho) TOADA.
- 08 *Pra Que Chorar* (Xavanticinho) CANA VERDE.
- 09 *Que Terreiro é Esse* (Xavanticinho) BATUQUE.
- 10 *Cio da Terra* (Milton Nascimento – Chico Buarque) TOADA.
- 11 *Terno da Estrela Guia* (Raul Ellwanger – Luiz Coronel) CONGADA.
- 12 *Visite o Sertão* (Xavanticinho) MODA DE VIOLA.

como *Entre tapas e beijos* de Leandro & Leonardo, *Evidências* de Chitãozinho & Xororó e *É o amor* de Zezé di Camargo & Luciano. Com isso, a dupla Pena Branca & Xavantinho uniu-se a Renato Teixeira e, juntos, gravaram o disco *Ao vivo em Tatuí*, fruto do show no interior paulista. No repertório, destacaram-se clássicos da música caipira como *Chalana e Rio de lágrimas*, composições dos novos caipiras como *Vide, Vida Marvada*, de Boldrin, *Tocando em frente*, de Renato Teixeira e Almir Sater, *Amanheceu, peguei a viola e Romaria*, de Renato Teixeira, e canções folclóricas como *Calix Bento* e *Cuitelinho*, além de canções de nomes da MPB, como *Canto do povo de um lugar*, de Caetano Veloso, e, novamente, *Cio da Terra*.<sup>56</sup>

Esse embate entre a autêntica música caipira e a contaminada música sertaneja se acirrou ainda mais no campo audiovisual, em especial nas trilhas sonoras das emissoras de TV, pois durante as décadas de 1980 e 1990 as telenovelas com temática rural, transmitidas tanto pela Rede Globo como pela TV Manchete, mantinham suas trilhas sonoras vinculadas ao rigor estético da MPB, ou seja, as telenovelas voltadas para a temática rural utilizavam apenas canções autenticamente caipiras em suas trilhas sonoras, e muitas vezes também contavam com seus representantes interpretando algum papel de destaque, como foi o caso de Sérgio Reis, que interpretou o peão de boiadeiro Diogo na novela *Paraíso*, da Rede Globo, e Almir Sater, que interpretou o peão Zé Trovão na telenovela *Ana Raio e Zé Trovão*, da TV Manchete.

Cabe salientar que Sérgio Reis se posicionou ante os embates entre os gêneros caipira e sertanejo de uma forma que agradasse aos dois lados, pois ao fazer a junção das letras dos clássicos caipiras com arranjos que utilizavam os modernos aparatos sonoros disponíveis no período, agradou tanto ao público consumidor da música sertaneja quanto ao da música caipira, permitindo que o intérprete alcançasse um alto número de vendas, como no compacto *Menino da Porteira* gravada em 1973, que atingiu a marca de 150 mil cópias vendidas, como aponta o periódico Folha de S. Paulo:

Depois de *Menino da Gaita*, Sérgio Reis aparece agora com seu mais novo LP. Seu compacto vendeu mais de 150 mil cópias e o LP traz um dos clássicos da música sertaneja em novo arranjo: *O Menino da Porteira*, de Teddy Vieira e Luizinho. A música teve arranjo do Maestro Élcio Alvarez, a produção é de Tony Campello.<sup>57</sup>

<sup>56</sup> ALONSO, Gustavo. **Cowboys do Asfalto: música sertaneja e modernização brasileira**. 2011. 520 f. Tese (Doutorado em História) Universidade Federal Fluminense, Niterói.

<sup>57</sup> Autor Anônimo. **Menino da Gaita. Folha de S. Paulo**. São Paulo, 07 agosto. 1973. Ilustrada, p. 42.

Dessa maneira, ele conseguiu agradar a dois públicos distintos, tanto os modernos admiradores da música sertaneja, conquistados pelos arranjos impostos às músicas, quanto os puristas defensores da música caipira, que encontravam em Sérgio Reis a perfeita síntese entre a tradição e a modernidade. Além disso, a sua transição para a música sertaneja se deu de um modo natural e contínua, o que ampliou a sua aceitação por ambos os públicos, como aponta Zuza Homem de Mello:

(...) O Tempo é que acaba determinando o acerto ou desacerto desse tipo de guinada que alguns cantores fazem em suas carreiras. Se a mudança foi tomada com naturalidade, ela é benéfica, caso de Sérgio Reis, que era da Jovem Guarda e virou sertanejo (...) <sup>58</sup>

Cabe apontar que essa junção entre música rural e elementos do *rock* como a guitarra elétrica na harmonia das canções não foi algo inédito realizado por Sérgio Reis, visto que a dupla Léo Canhoto & Robertinho<sup>59</sup> já havia realizado tal implementação na gravação de seu primeiro disco, em 1969, pela gravadora RCA, com produção do ex-roqueiro Tony Campello, que também produziu os discos de Sérgio Reis. As mudanças apresentadas por Léo Canhoto & Robertinho não se restringiram apenas às harmonias e aos ritmos das canções, como aponta a jornalista Rosa Nepomuceno:

O desejo de modernizar a cara da música e do próprio artista sertanejo de ser aceito pela nova classe média urbana estava escancarado. O figurino não deixará dúvidas. Eles sabiam o que queriam: desprezavam aqueles trajes mexicanos, como calças de listras e chapelão de Sancho Pança, e inauguravam um estilo, na verdade, mais exagerado, misturando trajes de boiadeiro com roqueiro. Sob as camisas berrantes de estampados psicodélicos abertas ao peito, tilintava uma profusão de medalhões e pulseiras. E os cabelos tinham crescido. Quando apareceram de motos e guitarras, Jeca Tatu cortou o dedo, picando fumo. <sup>60</sup>

Tais alterações podem ser notadas na figura apresentada abaixo:

<sup>58</sup> MELLO, Zuza Homem de. Elba Ramalho e Amelinha Vozes Alegres e Lutadoras. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 24 jul.1982, Ilustrada, p. 17.

<sup>59</sup> A dupla Léo Canhoto & Robertinho conseguiu grande destaque no mercado discográfico na década de 1970; boa parte desse sucesso deve-se ao ufanismo que estava presente em todos os seus álbuns. Léo Canhoto, o compositor da dupla, concentrava suas composições em fazer apologias ao “Brasil Grande” tão propalado pelos ditadores. Uma das primeiras canções de Canhoto, *Minha Pátria*, gravada em 1968 por Zilo & Zilo, não deixava dúvidas: “Mostrando que a minha raça é destemida e varonil/ Quero cantar, quero gritar eternamente/ Viva, viva para sempre minha pátria, meu Brasil”. [ii] Em 1971, outra canção de título parecido, *Minha Pátria Amada*, mantinha o nacionalismo vivo: “Sou brasileiro, digo de coração/ Esta nação ninguém mais pode segurar”. Em *Soldado sem Farda*, de 1970, Canhoto comparou o camponês ao militar: “Você lavrador é um soldado sem farda/ Desta nossa pátria você é a raiz”. Em 1972, a sintonia entre camponeses e o regime era retratada na canção *Meu Irmão da Roça*: “Lavradores, vocês estão construindo/ Nossa Pátria, nosso querido Brasil”. Seguindo a linha da aliança das classes sociais e o regime, em *Operário Brasileiro* (1971), Canhoto se mostrou um entusiasta: “O militar é um soldado da justiça/ E você, meu operário, é um soldado do progresso” [v]. Na canção *O Presidente e o Lavrador*, de 1976, Leo Canhoto se mostrava respeitoso diante do chefe máximo da nação: “Excelentíssimo senhor presidente/ Aqui estou na vossa frente/ Com muita admiração”.

<sup>60</sup> NEPOMUCENO, Rosa. **Música Caipira: da roça ao rodeio**. São Paulo: Editora 34, 1999, p. 181.

**FIGURA 4** – Léo Canhoto & Robertinho

**Fonte: Boa Música Brasileira.** Disponível em: <<http://www.boamusicaricardinho.com/>>. Acesso em: 23 jan. 2013.

Esse novo visual, resultante da junção da imagem do cantor jovem de *rock* da Jovem Guarda e da imagem do intérprete da música sertaneja influenciará outras duplas, tais como Milionário & José Rico, Chitãozinho & Chororó, etc. Diferentemente de Sérgio Reis, que faz o caminho inverso, ou seja, começando com o visual jovem e, posteriormente, mudando para o sertanejo.

A dupla de Léo Canhoto & Robertinho aborda em seus discos os mais variados temas, com as guitarras marcando o som, tanto das músicas *Motorista de Caminhão* ou *Vou Toma um Pingão*, como nas canções com efeitos e clichês inspirados nos filmes de *bang-bang* italianos, que estavam em alta na década de 1970, e que se iniciavam com

diálogos entre heróis e facínoras, como em *O Homem Mau* e *Jack, O Matador* que foram dois de seus maiores sucessos.<sup>61</sup> Assim, quase todos os seus álbuns faziam alguma referência ao cenário de *bang-bang*, como é possível observar nas capas dos discos apresentadas abaixo:

**FIGURA 5** – Capa do disco *Léo Canhoto - Robertinho O Homem Mau* – v.2 – Gravadora RCA, 1969<sup>62</sup>



**Fonte:** Gravadora RCA, 1969

<sup>61</sup> NEPOMUCENO, Rosa. **Música Caipira: da Roça ao Rodeio**. São Paulo: Editora 34, 1999.

<sup>62</sup> **01 O Homem Mau** – Léo Canhoto.

**02 Quem vê Cara não vê Coração** – Léo Canhoto.

**03 Mentirosa** – Léo Canhoto e Alfredo Soares.

**04 Quatro Horas** – Léo Canhoto.

**05 Triste Calado** – Léo Canhoto e Robertinho.

**06 Meu Benzinho** – Léo Canhoto e Teixeira.

**07 Meu Telefone** – Léo Canhoto e José Russo.

**08 Brecada** – Léo Canhoto.

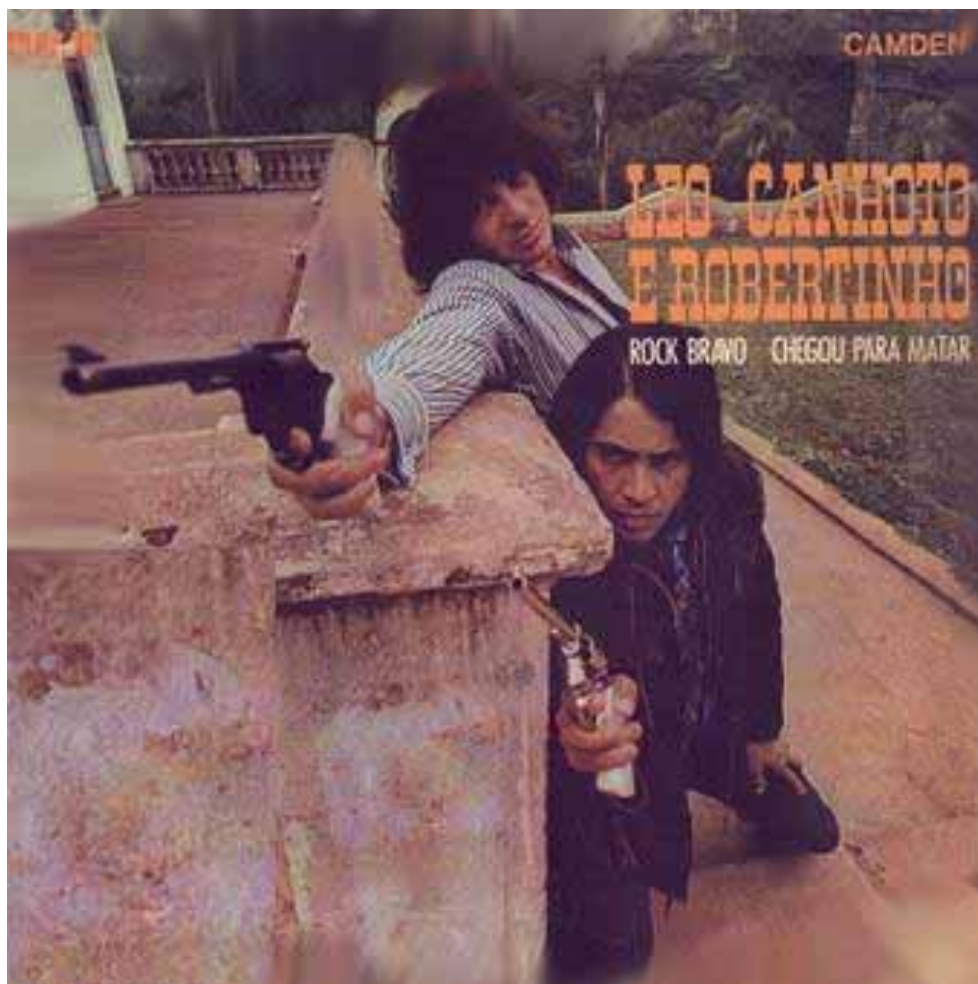
**09 Lágrimas de Sangue** – Léo Canhoto e RicciariFaccioli.

**10 Longe dos Olhos, Perto do Coração** – Léo Canhoto e Nascimento Filho.

**11 Só Gosto de Você** – Léo Canhoto e Cuiabano,

**12 Despeito** – Léo Canhoto e Nenete.

**FIGURA 6** – Capa do disco *Rock Bravo Chegou Para Matar*, v. 3, Gravadora RCA, 1970<sup>63</sup>



**Fonte:** Gravadora RCA, 1970.

Desse modo, observa-se que Sérgio Reis não se constitui em um “gênio” visionário e “precursor” de um movimento que idealizava a modernização da música rural brasileira,

- 
- <sup>63</sup> 01 *Rock Bravo Chegou para matar* – Léo Canhoto e Carlos Alberto.  
 02 *Meu Velho Pai* – Léo Canhoto.  
 03 *Caixa Postal 95* – Léo Canhoto e Robertinho.  
 04 *Meu Carango* – Léo Canhoto.  
 05 *Saudade do meu Amor* – Léo Canhoto e Nenete.  
 06 *Beliscão de Amor* – Léo Canhoto.  
 07 *Soldado sem Farda* – Léo Canhoto.  
 08 *O Lobisomem* – Léo Canhoto.  
 09 *Sonho Triste* – Léo Canhoto e Augusto Toscano.  
 10 *O Calhambeque do meu Bem* – Léo Canhoto.  
 11 *Quarenta Quilos de Amor* – Léo Canhoto e Carlos Alberto.  
 12 *Minha Linda Namorada* – Léo Canhoto e Ricieri Faccioli.



mas de um indivíduo que estava inserido nos meandros do mercado fonográfico e, ao mesmo tempo em que impôs algo, também fez muitas concessões.

Assim, a síntese realizada com naturalidade entre tradição e modernidade por Sérgio Reis permitiu que o intérprete tanto tivesse suas canções vinculadas às trilhas sonoras das novelas como ainda atuasse na trama. No caso dos outros cantores sertanejos, apesar do assombroso sucesso alcançado por eles, em especial as duplas Chitãozinho & Xororó, Leandro & Leonardo e Zezé di Camargo & Luciano, suas produções foram mantidas fora do horário nobre da TV brasileira, pois, como bem aponta o pesquisador Gustavo Alonso, no campo musical, o “padrão Globo de qualidade” significou a incorporação da MPB às trilhas sonoras da rede, em detrimento dos “bregas”.

O padrão “educativo” de Roberto Marinho unia-se ao rigor estético da MPB como principal vitrine da emissora, pois não era considerado de “bom tom”, pelos diretores globais, expor um país “sujo”, “exagerado”, “simples” ou “banal” em suas novelas. É deste mesmo diagnóstico que padeceu, em parte, a música sertaneja, no início dos anos 1980. Chama a atenção o fato de que o processo de virtual exclusão da música sertaneja das novelas nacionais não tenha acontecido somente na TV Globo.

No caso da TV Manchete, essa emissora produziu apenas duas novelas de temática rural na década de 1990, época áurea da música sertaneja. A primeira foi uma novela de Benedito Ruy Barbosa, intitulada *Pantanal*, que fez um enorme sucesso expondo uma parte do país até então pouco conhecida por muitos brasileiros. Referente à novela *Pantanal*, foram lançados três LPS: os dois primeiros com canções de Ivan Lins, Simone, Orlando Moraes, Sá & Guarabira, João Bosco, Maria Bethânia, Caetano Veloso, entre outros artistas, todos ligados ao mundo urbano da MPB. O terceiro LP de *Pantanal* continha canções instrumentais regidas e compostas pelo maestro Marcus Viana, que faziam pano de fundo às belas imagens de paisagens pantaneiras retratadas com frequência nas gravações do folhetim televisivo para todo o país.

Os únicos músicos rurais a aparecer nas trilhas de *Pantanal* foram Sérgio Reis e Almir Sater. Segue, abaixo, a imagem dos três discos que compõem a trilha sonora da novela:

**FIGURA 7** – Capas dos discos da Trilha Sonora da novela *Pantanal*, da esquerda para a direita, v. 1, 2 e 3<sup>64</sup>



Fonte: Gravadora Bloch, 1990.

No ano seguinte, a emissora repete a dose, desta vez com *Ana Raio e Zé Trovão*, outro grande sucesso que teve como um de seus protagonistas o cantor e compositor Almir Sater.

Ao longo de toda esta novela, *Ana Raio e Zé Trovão*, a TV Manchete abriu espaço para apenas uma única música de Chitãozinho & Xororó, *Cowboy do Asfalto*, um grande sucesso da dupla. Foi a única exceção. Na trilha sonora composta por dois discos com músicas nacionais, o novo gênero de Chitãozinho & Xororó ficou meio deslocado entre Chico Buarque, Lenine, Marcus Viana, Maria Bethânia, Almir Sater, Renato Borghetti, Marcus Viana, e outros. A canção *Cowboy do Asfalto*, composta Joel Marques, era usada nas cenas de rodeio e nas viagens pelas estradas do país, situação frequente para os peões protagonistas da novela. Apesar do enorme sucesso dos sertanejos, exatamente neste período, a emissora Manchete ignorou as outras canções estouradas nas rádios populares, optando por manter o rigor estético referente à MPB, como se pode notar através das

<sup>64</sup>**Volume 1:** (*No Mundo dos Sonhos/ Pepperland* - Robertinho do Recife); (*Quem Saberá Perder* - Ivan Lins); (*Apaixonada* - Simone); (*Divinamente Nua a Lua* - Orlando Moraes); (*Amor Selvagem* - Marcus Viana); (*Estrela Natureza* - Sá & Guarabira); (*Pantanal* - Sagrado Coração da Terra); (*Memória da Pele* - João Bosco); (*Castigo* - Leo Gandelman); (*Um Violeiro Toca* - Almir Sater); (*Triste Berrante* - Solange Maria e Aduino Santos); (*Comitiva Esperança* - Sérgio Reis).

**Volume 2:** (*Tocando em Frente* - Maria Bethânia); (*Meu Coração* - João Caetano); (*Cantar* - Sílvia Patrícia e Caetano Veloso); (*Reino das Águas* - Marcus Viana); (*Chalana* - Almir Sater); (*Pantanal* - Sagrado Coração da Terra); (*Saudade* - Renato Teixeira); (*A Glória das Manhãs* - Sagrado Coração da Terra); (*Garça Branca* - Cláudio Nucci); (*Paz* - Sagrado Coração da Terra); (*Peão Boiadeiro* - Sérgio Reis); (*Espírito da Terra* - Marcus Viana); (*Noite* - Marcus Viana).

**Volume 3:** *Pantanal* (abertura), *Pulsações da Vida*, *Espírito da Terra*, *Onça Pintada*, *Noite*, *Reino das Águas*, *Paz*, *Respiração da Floresta*, *A Glória das Manhãs*, *Sinfonia*.

músicas eleitas para compor a trilha sonora da novela, que assim como em *Pantanal*, também é composta por três volumes. Segue, abaixo, a imagem dos respectivos discos, com as faixas que os compõem:

**FIGURA 8** – Capas dos discos da trilha sonora da novela *Ana Raio e Zé Trovão* da direita para a esquerda, v. 1,2 e 3 <sup>65</sup>



Fonte: Gravadora Bloch, 1990.

As incorporações dos sertanejos à programação da Rede Globo, assim como a outras emissoras, não se deu sem idas e vindas, incorporações mediadas e atritos de gosto, ficando a sensação de que o sucesso dos sertanejos deveu pouco à postura da emissora, que difundiu timidamente esse tipo de produção.<sup>66</sup>

Mas, em relação ao número de vendagem de discos alcançado pela música sertaneja e pela música caipira, os números são totalmente discrepantes. Visto que as três

<sup>65</sup>**Volume 1:** 1 – *Capim Azul* – Almir Sater, 2 – *João Balaio* – Boca Livre, 3 – *Meu Primeiro Amor* – Célia & Celma, 4 – *Valsa Brasileira* – Chico Buarque, 5 – *Cowboy do Asfalto* – Chitãozinho & Xororó, 6 – *Cavaleiros do Céu* – Denis & Demian, 7 – *As Voltas Que o Mundo dá* – Lenine, 8 – *Esperança Manhã* – Marcus Viana, 9 – *Flor de ir Embora* – Maria Bethânia, 10 – *Vale do Rio Vermelho* – Neuma Moraes, 11 – *Estradas do Interior* – Ruy Maurity, 12 – *Atrás Poeira* – Sá & Guarabira, 13 – *Raio e Trovão* – Marcus Vianna & Sagrado Coração da Terra, 14 – *Ana Raio* – Xangai

**Volume 2:** 1. *Tema Da Vida* – Marcus Viana, 02. *Hora do Clarão* – Almir Sater, 03. *Fada Madrinha* – Vanessa Falabella, 04. *Rodando o Brasil* – Marcus Viana, 05. *Marujo de Estrada* – Orlando Moraes, 06. *Pro Meu Amor* – Sílvia Patrícia, 07. *Companheira* – Ruy Maurity, 08. *Vaqueiro* – Neuma Moraes, 09. *Besame Mucho* – Sidney Magal, 10. *Maria Lua* – Marcelo Barra, 11. *Bailinho na Capela* – Renato Borghetti, 12. *Estrada de Dolores* – Goiano & Paranaense, 13. *Preciso de Amor* – Célia & Celma, 14. *Raio e Trovão* – Marcus Viana

**Volume 3:** 1 – *Raio e Trovão*, 02 – *Horizontes da Vida*, 03 – *Esperança Manhã*, 04 – *Rodando o Brasil*, 05 – *Fada Madrinha* (Instrumental), 06 – *Os Cavalos Também Amam*, 07 – *Allegro Campestre*, 08 – *Adagioso*, 09 – *Solidariedade*, 10 – *Tema da Vida*, 11 – *Esperança Manhã* (Instrumental). *Sinfonia das Montanhas:* 12 - 1º Mov. – *Saudação às Montanhas*, 13 - 2º Mov. – *O Mistério das Pedras*, 14 - 3º Mov. – *Uma Manhã de Sol nas Montanhas*, 15 - 4º Mov. – *Sinfonia das Lágrimas*, 16 – *Fada Madrinha*, 17 – *Raio e Trovão*, (Instrumental).

<sup>66</sup> ALONSO, Gustavo. *Cowboys do Asfalto: música sertaneja e modernização brasileira*. 2011. 520 f. Tese (Doutorado em História) Universidade Federal Fluminense, Niterói, p. 352-353.

principais duplas que música sertaneja do período de 1970 a 1990 somam cerca de 70 milhões de discos vendidos, Chitãozinho & Xororó que venderam 30 milhões<sup>67</sup> de cópias, Leandro & Leonardo, 20 milhões<sup>68</sup> e Zezé di Camargo & Luciano, 20 milhões<sup>69</sup>. Já os intérpretes defensores da música caipira nem sequer se aproximaram desses números ao longo de suas carreiras.

Ainda cabe apontar que uma das investidas dos puristas em utilizar a MPB como referencial estético para legitimar a autêntica música caipira frente à crescente aceitação da música sertaneja, passa pela divulgação de álbuns que demonstravam como esse gênero se encaixava dentro de uma linha evolutiva da música popular brasileira, ou seja, isso já seria uma forma de se legitimar os intérpretes caipiras do período, para que eles pudessem concorrer no mercado fonográfico, visto o eminente crescimento da venda de discos de músicas sertanejas.

Como um exemplo dos álbuns que dialogam com a MPB e que tentam demonstrar essa linha evolutiva, pode-se citar o LP *Caipira: Raízes e Frutos*, de 1980, que foi lançado pela gravadora Eldorado. Tal obra tinha por intuito, assim como no caso da coleção divulgada pela gravadora Abril Cultural, introduzir ao público urbano o cenário da música rural brasileira.

O álbum *Caipira: Raízes e Frutos* possuía um caráter pedagógico, pois foi dividido em dois LPs. No disco 01 havia canções de compositores “de raiz”, considerados progenitores da “tradição” dos bons costumes e da boa música do campo, cujas músicas foram interpretadas pela dupla Mineiro & Manduzinho. O disco trazia modas de viola, cateretês, toadas, pagodes e cururus. No disco 02 destacavam-se os “frutos”, ou seja, os herdeiros da tradição caipira; entre os “frutos”, figuravam artistas novos do gênero, como Renato Teixeira, junto a nomes da MPB como Ivan Lins, Victor Martins, Chico Buarque, Milton Nascimento, Fernando Brant e Geraldo Vandré. A coleção aproximava a tradição urbana da MPB ao som “caipira” do campo, construindo uma linha evolutiva<sup>70</sup>. Segue imagem da capa do disco:

<sup>67</sup> **Clique Music**. Disponível em: <<http://cliquemusic.uol.com.br/artistas/ver/chitaozinho---xororo>>. Acesso em: 14 mar. 2013.

<sup>68</sup> **Rádio Terra**. Disponível em: <<http://www.radioterra.fm.br/artistas/?id=6>>. Acesso em: 12 mai. 2013.

<sup>69</sup> **Rádio Terra**. Disponível em: <[Zezé Di Camargo & Luciano](#) (htm). *ailusaosefazreal.hpgvip.ig*. IG.>. Acesso em: 21 jan. 2010.

<sup>70</sup> ALONSO, Gustavo. *Cowboys do Asfalto: música sertaneja e modernização brasileira*. 2011. 520 f. Tese (Doutorado em História) Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011.

**FIGURA 9** – Capa do *long-play Caipira Raízes e Frutos*, incluindo *Triste Berrante*, tema da novela *Pantanal* – Gravadora Eldorado – 1980<sup>71</sup>



**Fonte:** Gravadora Eldorado, 1980.

Cabe ressaltar que no interior desse álbum há um texto do acadêmico Antonio Candido, autor da obra *Parceiros do Rio Bonito*, a qual é responsável pela introdução da cultura caipira nas universidades. No disco, Candido defende a autenticidade da cultura

<sup>71</sup> No primeiro disco, *Raízes*, destacam-se as seguintes músicas:

A1) “Bombardeio” (Zé Carreiro/Geraldo Costa); A2) “Rio Pequeno” (Tonico/J.Merlini); A3) “Rei do Gado” (Teddy Vieira); A4) “Situação Encrencada” (Cornélio Pires); A5) “Toada de Mutirão Paulista” (Cornélio Pires) Mineiro, Manduzinho, Adauto dos Santos e João Pacífico; A6) “Estória de um Prego” (João Pacífico), João Pacífico, Mineiro e Manduzinho; A7) “Besta Ruana” (Ado Benati/Tonico); A8) “Couro de Boi” (Palmeira/Teddy Vieira), João Pacífico, Mineiro e Manduzinho; B1) “Carreira do Divino” (Pedro Chiquito), Pedro Chiquito; B2) “Moda da Revolução” (Cornélio Pires/Arlindo Santana); B3) “A Morte de João Pessoa” (Zico Dias/Ferrinho); B4) “Violeiro Solteiro” (Zé Carreiro/Carreirinho); B5) “Barra Pesada” (José David Vieira/Vicente P.Machado); B6) “Cruel Destino” (Carreirinho); B7) “Pagode” (Tião Carreiro/Carreirinho); B8) “Rio de Lágrimas” (Piraci/Lourival dos Santos/Tião Carreiro);

No segundo disco, “Frutos”, figuram as seguintes músicas:

C1) “Curió” (Marco Antonio Vilalba), Solange Maria e Adauto Santos; C2) “Viola Quebrada” (Mário de Andrade/Ary Kerner), Solange Maria; C3) “Ituverava” (Ivan Lins - Vitor Martins), Toninho Café, Adauto Santos e Solange Maria; C4) “Triste Berrante” (Adauto Santos), Solange Maria e Adauto Santos; C5) “Lá na Roça” (Candeia/Alvarenga), Solange Maria e Adauto Santos; C6) “Ponta de Areia” (Milton Nascimento/Fernando Brandt), Boca Livre; D1) “O Trem Tá Feio” (Tavinho Moura - Murilo Antunes), Solange Maria e Adauto Santos; D2) “Reciclagem” (Zé Geraldo), Toninho Café; D3) “Seu Eu Fosse Teu Patrão” (Chico Buarque), Adauto Santos e Solange Maria; D4) “Romaria” (Renato Teixeira), Adauto Santos; D5) “A Morte de Chico Preto” (Geraldo Filme), Geraldo Filme; D6) “Disparada” (Theo de Barros/Geraldo Vandré), Paulinho Nogueira.

caipira frente à modernização imposta pelos centros urbanos: “Este disco põe o ouvinte no centro de um mundo cultural peculiar, que está se acabando por aí: o mundo caipira.”

O texto de um intelectual respeitadíssimo no meio acadêmico escrito para o encarte do disco junto às anedotas de Nhô Roque Lameu - que também foram colhidas por Antonio Candido - possibilitou que a cultura caipira se aproximasse da cultura letrada, do círculo intelectualizado ao qual pertencia a MPB e por quem ela era legitimada.

Assim, esse texto instruiu o ouvinte a se posicionar no debate cultural que vinha ocorrendo ao longo das décadas que antecederam a divulgação do disco. Além do texto de Antonio Candido, destacam-se, na contracapa, outras informações escritas com vistas a situar a obra corretamente, assinada pelo produtor do álbum, Aluizio Falcão, que afirma:

A idéia básica deste álbum duplo foi identificar certos traços comuns entre a música sertaneja e o trabalho dos compositores urbanos na região sudeste do país. Consideramos, ainda, que o lançamento musical também deveria servir para a difusão de informações escritas, não menos valiosas, a respeito do universo caipira em sua totalidade. Nesse sentido, o texto do Professor Antonio Candido, na parte interna desta capa, e a reprodução dos “casos” narrados por Nhô Roque Lameu, parceiro do Rio Bonito, enriqueceram admiravelmente o nosso projeto.

Optamos por uma seleção menos óbvia e mais reveladora que documentasse, nos reduzidos limites de um disco, as variadas manifestações deste gênero tão injustiçado. (...) [Trata-se de] um registro necessário de certos dados que o tempo vem apagando em nossa paisagem social objetiva, mas que estão bem guardados na comovida lembrança do povo. E o povo brasileiro, nesse trabalho, está representado pela dupla de violeiros Mineiro e Manduzinho, e pelo cantador Pedro Chiquito, de Piracicaba, acompanhados apenas por seus instrumentos, sem acréscimos orquestrais desnecessários.

O disco 2 (“Frutos”) reúne composições urbanas, de algum modo, vinculadas em nível de texto ou melodia, à temática interiorana e rural exposta no disco nº 1. (...) [Estas gravações] deixam claros sinais do que poderia vir a representar uma tendência verdadeiramente revitalizante em nossa canção nacional. Uma tendência que, sem anular estilos ou identidades autorais e sem tornar-se dominante ou niveladora, talvez contribuisse para que a nossa música popular fosse mais brasileira nos anos 80. (...) Para quem se preocupa com um maior sentido de nativismo em nossa música popular urbana, frequentemente desnacionalizada, esperamos que seja confortador verificar nas criações mais recentes de Chico Buarque, Milton Nascimento, Ivan Lins, Renato Teixeira (...) a sonoridade inconfundível das catiras, benditos, toadas, batuques, calangos e modas de viola.<sup>72</sup>

Os dois textos apresentados no encarte e na contracapa do disco revelam a preocupação dos produtores em inserir a obra numa tradição musical, no caso, a linha evolutiva da música popular brasileira.

Cabe destacar outros dois álbuns que também contribuíram para alocar a música rural brasileira dentro dessa linha evolutiva. Esses discos pertencem à coleção intitulada

<sup>72</sup> *Coletânea Caipira, Raízes e Frutos* – gravadora Eldorado – 1980. LP

*Nova História da Música Popular Brasileira*, lançada a partir do início da década de 1970 pela Editora Abril Cultural.

A seleção relembra pela editora contribui para afirmações de uma memória musical da MPB, partindo de cânones já consolidados. Os discos trazem gravações de intérpretes e compositores considerados relevantes para uma historicidade da música popular brasileira, acompanhados de textos sobre a vida e a obra do músico retratado, o que legitima o elenco escolhido.

Os fascículos semanais da coleção eram vendidos em bancas de jornal a um preço acessível. A coleção foi um grande sucesso, vendendo mais de sete milhões de exemplares em três edições. A série contribuiu fortemente, graças a sua popularidade, na construção de uma memória da música popular no Brasil.<sup>73</sup>

A primeira edição da coleção, datada de 1978, é destinada à denominada música “caipira” e é composta pelas seguintes canções: no lado A, *Bonde Camarão* (Cornélio Pires) com Mariano & Caçula, *Calango* (Capitão Furtado, Alvarenga e Ranchinho) com Alvarenga & Ranchinho, *Moda da Mula Preta* (Raul Torres) com Torres & Florêncio e *Velho Candeeiro* (José Rico e Duduca) com Milionário & José Rico. No lado B destacam-se: *Menino da Porteira* (Teddy Vieira e Luizinho) com Luisinho & Limeira, *13 de Maio* (Teddy Vieira, Riachão e Riachinho) com Moreno & Moreninho, *Rio de Lágrimas* (Tião Carreiro, Piraci e Lourival dos Santos) com Tião Carreiro & Pardinho e, por fim, *Em vez de me Agradecer* (Capitão Furtado, J Martins e Aymoré) com Tônico & Tinoco. Segue imagem da capa e contracapa do disco:

---

<sup>73</sup> BAIA. Silvano Fernandes. *A Historiografia da Música Popular no Brasil (1971-1999)*. 2010. 279 f. Tese (Doutorado em História) Universidade de São Paulo, São Paulo, p. 199.

**FIGURA 10** – Coletânea *Nova História da Música Popular Brasileira*, Música Caipira, Abril Cultural, 1978



**Fonte:** Abril Cultural, 1978.

A segunda edição, de 1983, destinada à música sertaneja, traz, do lado A *Moda do Peão* (Cornélio Pires) com Cornélio Pires, *Fogo no Canaviar* (Alvarenga e Ranchinho) com Alvarenga & Ranchinho, *Moda da Pinga* (Laureano) com Inezita Barroso, *Boi Amarelinho* (Raul Torres) com Torres & Florêncio, *Sertão do Laranjinha* (Tonico e Tinoco, Capitão Furtado) Tonico & Tinoco, *O Menino da Porteira* (Luizinho e Teddy Vieira) com Tião Carreiro & Pardinho. Em seguida, no lado B, seguem as seguintes canções: *Beijinho Doce* (Nhô Pai) com as Irmãs Castro, *Magoa de Boiadeiro* (Nhô Basílio e Índio Vago) com Ouro & Pinguinha, *Quatro Coisas* (Vieira e Vieirinha) com Vieira & Vieirinha, *Tristeza do Jeca* (Angelino de Oliveira) com Tonico & Tinoco, *Três Nascentes*



(João Pacífico) com João Pacífico, e como última faixa, *Jorginho do Sertão* (Cornélio Pires) com Itaporanga & Itararé.<sup>74</sup> Segue imagem da capa e contracapa do disco:

**FIGURA 11** – Coletânea *Nova História da Música Popular Brasileira. Música Sertaneja*. São Paulo, Abril Cultural, 1983



**Fonte:** Abril Cultural, 1983.

Como se pode notar a respeito da temática das músicas supracitadas, todas possuem como referência o cenário rural, religioso ou se fundamentam em uma crítica à modernidade, como no caso da música *Bonde Camarão* e *Tristeza do Jeca*. E, quanto aos intérpretes, nota-se que quase todos apresentam a típica indumentária característica do caipira, com um figurino composto por camisas xadrez, chapéu, calças e botas, como aparece nas capas e contracapas dos discos.

<sup>74</sup> Ibidem.

Assim, ao comparar os dois discos, é possível notar que apenas a dupla Milionário & José Rico, que interpreta a música *Velho Candeeiro*, que ocupa a quarta faixa do lado A do disco *Música Caipira*, não apresenta o mesmo tipo de interpretação e de indumentária que as outras duplas que compõem os dois álbuns, pois é possível constatar, a partir de uma audição atenta da música, que a dupla abole a viola da harmonia da canção, instrumento que figura como símbolo da música caipira, e que nenhuma das outras duplas que compõem os dois discos faz tal opção. Além de abolir a viola nas músicas, Milionário & José Rico ainda compõem suas harmonias musicais com guitarras e contrabaixos, algo inaceitável pelos defensores da autêntica música rural brasileira.

Isso demonstra que a Editora Abril, na seleção das canções que iriam compor os discos da coleção *Nova História da Música Popular Brasileira*, não possuía intuito algum em definir quem seriam os intérpretes caipiras e sertanejos, e quais representavam a tradicional música rural. O que se tinha em vista era a popularidade alcançada por cada um, visto que no disco destinado à música caipira, a quarta faixa é dedicada a uma dupla que detinha o recorde do número de vendas de um mesmo disco de música sertaneja, com mais de 200 mil cópias vendidas, o álbum *Ilusão Perdida*, de 1975. Já no segundo disco, de 1983, intitulado *Música Sertaneja*, não há sequer um intérprete da música sertaneja, pois todas as faixas são ocupadas por clássicos da música caipira, como se nota na descrição citada acima no texto.

Com isso, observa-se que a cisão entre música sertaneja e caipira foge do julgo da Indústria Cultural, ou seja, a cisão surge a partir dos próprios intérpretes, e do público, que passa a recepcionar negativamente um gênero ou outro. Com isso, cabe apontar que a Editora Abril Cultural, apenas atualiza o termo na capa do disco, pois, entre 1978 e 1983, a música sertaneja consegue ampliar o seu público consumidor frente à música caipira.

## CAPÍTULO 2. AS MÚLTIPLAS SONORIDADES DE UM MESMO SERTÃO

A música sertaneja aconteceu por acaso. Eu tinha um passado ligado à Jovem Guarda. Nesse tempo, todos os artistas gravaram minhas músicas. Depois foi ficando difícil fazer sucesso. Eu queria viver como profissional, não iria viver de outra coisa. Fiquei quase quatro anos sem nenhuma música na parada. Foi duro. Depois que fiz sucesso com uma música sertaneja, passei a me interessar pelo gênero. O pessoal me aceitou bem, porque eles normalmente são bem fechados.<sup>75</sup> (Sérgio Reis)

Ao se abordar a modernização da música sertaneja, observa-se que Sérgio Reis, em suas interpretações e arranjos, insere novos timbres, como a guitarra elétrica, contrabaixo, teclado entre outros, que, em geral, permitiam atribuir à música caipira uma estrutura mais dinâmica e moderna, superando, assim, o dueto de viola e violão e as vozes em terço que a caracterizavam até então.

Além de incorporar essa nova roupagem à música sertaneja, percebe-se que Sérgio Reis realiza também uma intervenção rítmica em suas primeiras gravações, como em *O Menino da Porteira*, gravação original de Teddy Vieira, de 1955, que se constitui ritmicamente em um cururu.<sup>76</sup> O cururu consiste no movimento de descer com o polegar da mão direita de cima para baixo, dando uma leve abafada nas cordas da viola ou do violão no fim do percurso; em seguida, com o dedo indicador tocam-se as cordas, subindo e descendo, e depois outra abafada sutil. A cada vez que você realiza este ciclo de movimentos completa-se um compasso. O ritmo em si consiste em repetir continuamente o mesmo compasso.

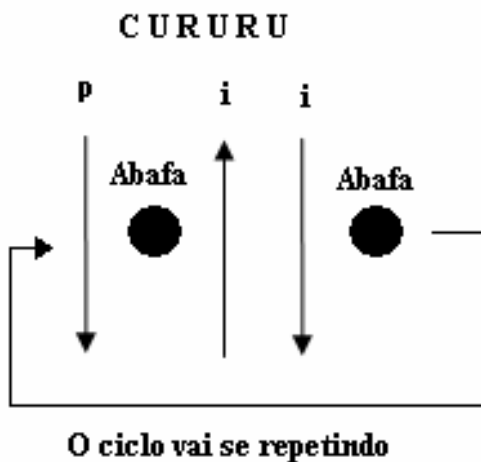
---

<sup>75</sup> ALMEIDA, Miguel. Um outro Brasil na Canção Caipira. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, 08 de jun. 1981. Ilustrada, p. 19

<sup>76</sup> Há várias hipóteses para a origem do cururu. Alguns pesquisadores afirmam que é uma dança de origem tupi-guarani, de função ritualística. Outros a consideram uma dança que recebeu igual influência do misticismo indígena, dos ofícios jesuítas e dos negros africanos. Inicialmente como dança de roda e usada pelos jesuítas na catequese, foi evoluindo para dança de festa religiosa e, atualmente, pode ser só cantada, em versos e desafios. O cururu só ficou nacionalmente conhecido quando foi levado como espetáculo ao público, por Cornélio Pires, em 1910. Hoje, como outras tradições folclóricas, está deixando de ser retransmitido às novas gerações.

A origem do nome também é controversa. Há duas teorias: uma que diz que vem de “caruru”, uma planta que era cozida com o feijão servido antes do início das orações e da dança; e outra, que remete a origem do sapo-cururu.

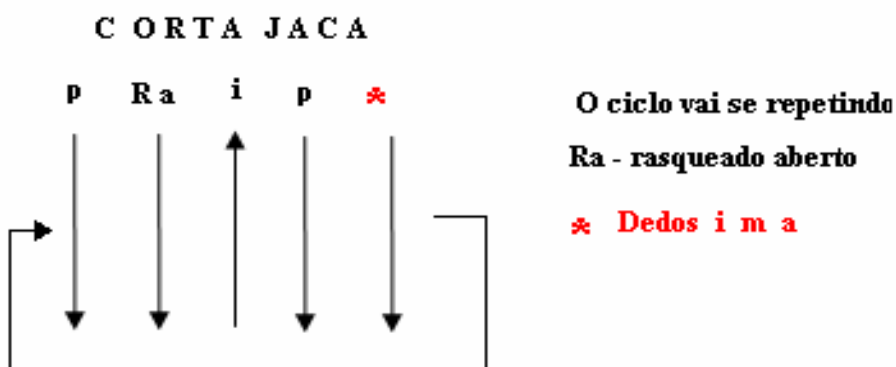
FIGURA 12 – O ritmo Cururu



Fonte: Elaborada pelo autor

Assim, na regravação da música *Menino da Porteira*, em 1973, Sérgio Reis acrescentou nas suas harmonizações os aparatos tecnológicos citados acima, além de alterar o ritmo da música para o corta-jaca. O ritmo corta-jaca é uma variação do cururu, sendo que, se ambos estiverem sendo tocados ao mesmo tempo (duas violas), o som se “encaixará” um com o outro, dentro do mesmo compasso. O movimento se inicia com a descida do polegar, seguida de um rasqueado aberto, uma subida do indicador, outra descida do polegar e, por fim, uma descida com os dedos **i**, **m** e **a** (indicador, médio e anelar) juntos.

FIGURA 13 – O ritmo Corta-Jaca é uma variação do Cururu



Fonte: Elaborada pelo autor

Dessa maneira, Sérgio Reis, ao compor seus arranjos, propõe uma conciliação entre tradição e modernidade, possibilitando que suas músicas contemplassem o interesse de diferentes públicos, agradando desde os mais conservadores ouvintes da música sertaneja, até o jovem público comprometido com o urbano e o moderno.

Contudo, Sérgio Reis, não possui um projeto estético para a música sertaneja e nem enxerga uma linha evolutiva para esta, assim como o tropicalista Caetano Veloso afirma existir na Música Popular Brasileira.

Essa ausência de um projeto estético na trajetória de Sérgio Reis não significa que ele esteja alienado no que se refere aos caminhos percorridos pela música sertaneja ou a dita “linha evolutiva” da música popular. Porém, é notório que seu compromisso é com o mercado fonográfico, uma vez que os intérpretes que não atingem as metas de vendagem estipuladas pela indústria fonográfica são facilmente descartados. Sérgio Reis desenvolve suas apresentações apostando no público que gosta tanto do som da viola quanto dos teclados e, ao mesmo tempo, cultua vaqueiros “montados” em suas picapes importadas e vibra com os rodeios interioranos onde se ouve os ritmos do Texas,<sup>77</sup> pois, como afirma o artista numa entrevista concedida à jornalista Rosa Nepomuceno, “Sou sertanejo, sou romântico, sou popular, sou tudo. Não posso é subir num palco com duas violinhas – quem iria me ouvir?”<sup>78</sup>

A afirmação do artista explicita sua flexibilidade em relação ao mercado fonográfico. Ele se mostra disposto a ser sertanejo, romântico ou popular, ou seja, o que fosse necessário para manter seus níveis de vendagem e sustentar seu papel de destaque na gravadora.

É curioso observar como Sérgio Reis constrói sua carreira de intérprete, migrando da Jovem Guarda para a música sertaneja. Reis alcança o estrelato em 1967, ano em que lança LP *Coração de Papel*, pela gravadora Odeon, com produção de Tony Campello, sendo a composição que dá nome ao disco de sua própria autoria, o que já viria a diferenciar esse trabalho dos discos anteriores, os quais contavam apenas com suas interpretações. Esse álbum permitiu, enfim, que o intérprete alcançasse rapidamente o topo das paradas de sucesso, como foi apontado no capítulo anterior, ocupando um espaço significativo entre os representantes da Jovem Guarda.

---

<sup>77</sup> NEPOMUCENO, Rosa. **Música Caipira: da roça ao rodeio**. São Paulo: Editora 34, 1999, p. 368.

<sup>78</sup> *Ibidem*.

Ainda sob a repercussão do LP *Coração de Papel*, Sérgio Reis lança, no ano seguinte, 1968, *Anjo Triste*, mas esse trabalho artístico não viria a obter o mesmo êxito do álbum anterior, o que fez com que Sérgio Reis se ausentasse, gradativamente, da cena musical por mais de quatro anos.

Após esse hiato, Sérgio Reis retorna, em 1972, com outro projeto, novamente sob a produção de Tony Campelo, mas agora pela gravadora RCA. Todavia, embora tenha mantido o produtor musical, diferentemente dos outros álbuns em que se conservou sob os paradigmas da Jovem Guarda, nesse projeto a perspectiva se modifica. O novo disco representa uma moderada e paulatina transição para o cenário da música sertaneja, apresentando no lado B a música *Eu Tive Medo*, ainda uma típica balada romântica semelhante às divulgadas pela jovem guarda, mas no lado A, a música de trabalho, intitulada *O Menino da Gaita*, é uma canção típica do novo universo cortejado por Sérgio Reis.

A música *O Menino da Gaita*, sua versão para *El chico de la armônica*, do espanhol Fernando Arbex (1941-2003), alcançou grande notoriedade, permitindo com que seu nome atingisse novamente o topo das paradas de sucesso. Esse sucesso levou-o, também, ao programa *Globo de Ouro*, da Rede Globo<sup>79</sup>. Cabe apontar que o sucesso do compacto foi registrado pela Folha de S. Paulo que notificou o número de discos vendidos na Europa:

Menino da gaita - Mais de 500 mil cópias vendidas na Europa. Sérgio Reis está de volta às paradas de sucesso, com a versão do “O Menino da Gaita”, pela RCA. Na outra face da gravação, Sérgio Reis canta “Eu tive Medo”, de sua autoria.<sup>80</sup>

Com essa nova gravação, Sérgio Reis evidencia que o “modelo” Jovem Guarda estava praticamente superado, tanto que a música *Eu tive medo*, gravada no lado B do compacto, não alcançou nenhuma relevância, mas, em contrapartida, a do lado A, *O menino da Gaita*, foi a responsável pelo sucesso estrondoso de vendas, o que demonstra a preocupação do intérprete em descortinar novos campos musicais a fim de repetir e manter os níveis de vendagem do LP *Coração de Papel*. Em relação ao arranjo, observa-se que ele dividia a música em três partes distintas: na primeira, a performance vocal do cantor era idêntica a desenvolvida na música *Coração de Papel*, além de ser acompanhada,

<sup>79</sup> DONATO, Ari. **Sérgio Reis: o peão violeiro**. 3 de setembro de 2009. In: Modas e Viola. Disponível em: <<http://adonato.wordpress.com/category/biografia/>>. Acesso em: 29 ago. 2011.

<sup>80</sup> Autor anônimo. Menino da Gaita. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 25 fev. 1973. Ilustrada, p. 06.

basicamente, pelo violão. Na segunda parte, insere-se o contrabaixo e a percussão e, por fim, na terceira e última parte, o acompanhamento da música passa a ser feito por guitarras, contrabaixo, percussão, *back vocals*, metais e por um solo de gaita, sendo que na versão original de Fernando Arbex, a voz do intérprete é apenas acompanhada pelo violão ao longo de quase toda canção, contando com o *back vocal* somente no final da música.

A transição de Sérgio Reis de intérprete da Jovem Guarda para sertanejo está também expressa na capa e encarte de seus discos. As imagens do artista podem dialogar com o clima presente no disco, auxiliando, dessa forma, na criação de um impacto visual da obra, em que a atenção do ouvinte volta-se não apenas para as músicas, mas também para o álbum como um todo<sup>81</sup>.

Embora este trabalho acadêmico não possua o intuito de realizar uma análise semiológica da capa dos discos, há alguns pontos que consideramos relevantes destacar na apresentação de cada disco.

A capa do disco *Menino da Gaita* apresenta, em primeiro plano, uma criança com uma gaita entre os lábios, segurando-a firmemente com as duas mãos. Em segundo plano encontra-se o artista, Sérgio Reis, com o olhar fixo no menino, o que permite afirmar que, desta forma, o cantor estabelece um diálogo com quem contracena, porque, ao observarmos a capa a partir da perspectiva do personagem Sérgio Reis, o menino torna-se o centro das atenções, reforçando a mensagem que é explorada pela música, na qual o menino usa o instrumento como forma de conseguir carinho, amor e atenção por onde passa. Enquanto isso, a capa destaca, ao fundo, uma paisagem com destroços de um ferro velho abandonado, reforçando a ideia de solidão que rodeia o garoto. Partindo desses elementos, já podemos observar a mudança de estratégia de Sérgio Reis e seu produtor Tony Campello em relação a seus álbuns anteriores, como se observa ao compararmos a capa do compacto *Menino da Gaita*, de 1972, com a capa do LP *Coração de Papel*, de 1967, seu último álbum de sucesso:

---

<sup>81</sup> SBERNI, Cleber Junior. **O Álbum na Indústria Fonográfica: contracultura e o clube da esquina de 1972**. 2008. 97 f. Dissertação (Mestrado em História) Universidade Estadual Paulista, Franca.

FIGURA 14 – Capa do disco Sérgio Reis *Coração de Papel*<sup>82</sup>



Fonte: Gravadora Odeon, 1967.

---

<sup>82</sup> *Lado A*

01 - *Eu Resolvi Não Lhe Deixar*

02 - *Amor Nada Mais*

03 - *Essa Eu Não Entendi*

04 - *Graças A Deus*

05 - *Coração De Papel*

06 - *Falta Você*

*Lado B*

01 - *Fonte De Lágrimas*

02 - *Viva A Esperança*

03 - *É Mentira O Que Você Ouviu*

04 - *Solidão*

05 - *Vem Amor*

06 - *Ninguém Vai Nos Separar*



**FIGURA 15** – Capa do disco de Sérgio Reis, *O Menino da Gaita*



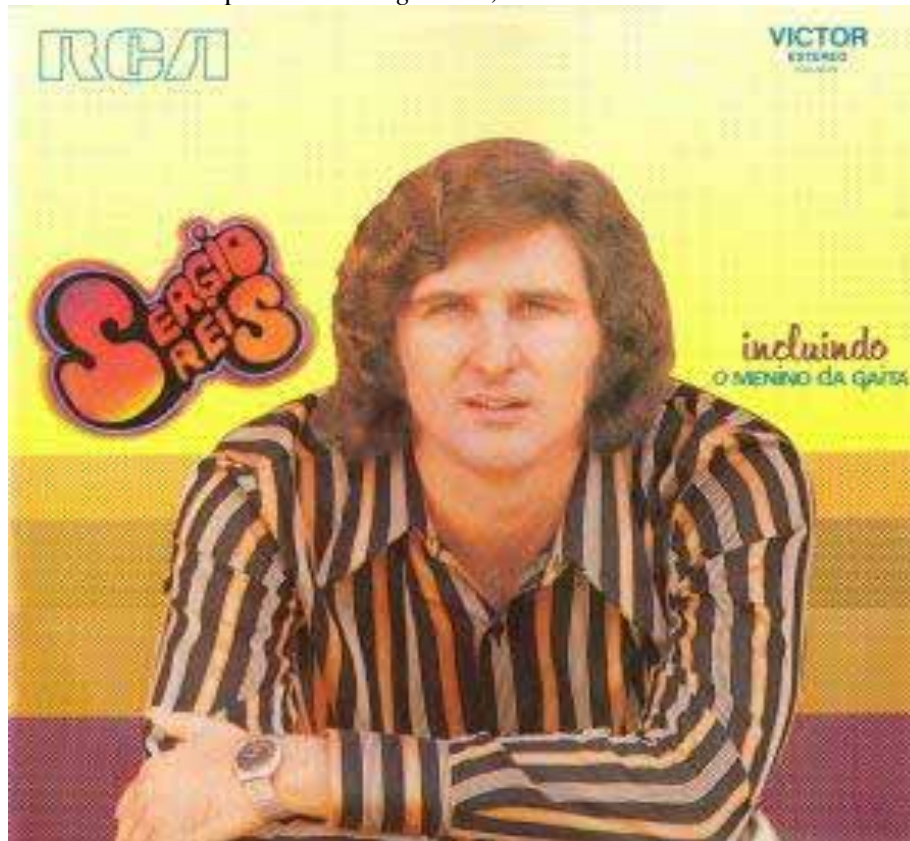
**Fonte:** Gravadora RCA – VICTOR, 1972 – Compacto

Na capa de *O Menino da Gaita*, Sérgio Reis aparece com um visual suavizado, onde ainda se aproxima mais do artista da jovem guarda do que do sertanejo. O figurino composto por camisa escura estampada de manga comprida, calça da mesma coloração da camisa e cabelos compridos até os ombros, era um visual que, até aquele momento, não se aproximava da indumentária do sertanejo ou caipira característico das duplas Tonico & Tinoco ou Alvarenga & Ranchinho, entre outras, em que o chapéu, botinas e camisas xadrez eram elementos quase que indissociáveis de suas performances artísticas.

Seu próximo LP, intitulado *Sérgio Reis*, mantém a estrutura do compacto *O Menino da Gaita*, em que o intérprete se apresenta com um figurino próximo ao da Jovem Guarda e ainda distante do universo rural, como afirma o pesquisador Gustavo Alonso: “Na capa não havia nada que aproximasse o jovem guardista da música rural. Os cabelos longos, a

roupa ‘moderna’, relógio no pulso e um ar de cantor jovem: nada remetia ao mundo rural”<sup>83</sup>

**FIGURA 16** – Capado disco *Sérgio Reis*, incluindo a música *O Menino da Gaita*



Fonte: Gravadora RCA – VICTOR, 1973.

Se no compacto anterior, Sérgio Reis apresenta suas mudanças apenas nos arranjos da música *O Menino da Gaita*, sem realizar nenhuma menção direta ao campo da música rural, nesse novo álbum ele mantém o visual de cantor jovem e os arranjos característicos da Jovem Guarda em quase todas as faixas<sup>84</sup>, exceto na música *O Menino da Porteira*, que

<sup>83</sup> ALONSO, Gustavo. *Cowboys do Asfalto: música sertaneja e modernização brasileira*. 2011. 520 f. Tese (Doutorado em História) Universidade Federal Fluminense, Niterói, p. 237.

<sup>84</sup> Faixas do disco:

- 1 *Eu sei que vai chegar a hora*
- 2 *De que vale a vida sem amor*
- 3 *Jesus para todos os jovens*
- 4 *A minha vida mudou*
- 5 *Se ela voltar*
- 6 *O menino da gaita (El chico de la armônica)*
- 7 *O menino da porteira*
- 8 *Esqueça que fugi*
- 9 *Nada irá nos separar*
- 10 *Não vou perdoar*
- 11 *Não sou daqui, nem sou de lá*
- 12 *Addio, amore addio*

havia sido gravada pela primeira vez em 1955, pela dupla sertaneja Luizinho & Limeira e que conta a história de um garoto que abria a porteira para a comitiva de peões de boiadeiro passar. Em troca desse favor, ele pedia ao peão que tocasse o berrante para que ele pudesse ouvir, sendo que, no final da canção, é narrado o falecimento do garoto devido ao ataque de um boi bravo. Ao incluir esta canção em seu repertório, Reis aposta num gênero totalmente diverso aos anseios dos jovens que norteavam sua trajetória artística até aquele momento.

No entanto, ao regravar a música *O Menino da Porteira*, acrescenta um novo arranjo à canção em que a viola e o violão e as vozes em terça são extintos. No lugar, é incorporada a guitarra elétrica, substituindo a viola e o violão, e a flauta passa a ocupar o lugar do som do berrante. Tais alterações são notadas, também, na análise do pesquisador Gustavo Alonso: “A gravação de *Menino da Porteira*, por Sérgio Reis, não tinha berrante ao fundo, mas flauta, violinos e, sobretudo, uma guitarra sendo dedilhada de forma intermitente durante toda canção. Afinal, era o disco de um jovem guardista.”<sup>85</sup>

Mesmo com as mudanças no arranjo, a música *O Menino da Porteira* insere Sérgio Reis em outro segmento musical que, ao contrário da Jovem Guarda, que já havia naufragado, encontrava-se em plena expansão durante as décadas de 1970, 1980 e 1990.

O sucesso alcançado com a gravação da música *O Menino da Porteira*, considerada um clássico da música sertaneja, aparece na crítica publicada, em 30 de novembro de 1973, na quinta página do caderno Ilustrada.

**SÉRGIO REIS** – Um Francisco Petrônio mais moço tem, no seu mais recente cartucho RCA, o mérito de ter reeditado um dos clássicos de nossa música sertaneja “O Menino da Porteira”, de Teddy Vieira e Luizinho, foi uma feliz lembrança do criador de “Coração de Papel”.<sup>86</sup>

Como ressalva à crítica acima, Sérgio Reis, apesar de sua inserção como intérprete da música rural, ainda não era visto como um intérprete da música sertaneja, visto que é comparado a Francisco Petrônio<sup>87</sup>, cantor de valsas e serestas, considerado, na época, como

<sup>85</sup> ALONSO, Gustavo. *Cowboys do Asfalto: música sertaneja e modernização brasileira*. 2011. 520 f. Tese (Doutorado em História) Universidade Federal Fluminense. Niterói, p. 238.

<sup>86</sup> Autor Anônimo, Sérgio Reis. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 30 nov. 1973. Ilustrada, p. 5.

<sup>87</sup> Francisco Petrônio, nome artístico de Francisco Petrone. Filho de imigrantes italianos, nascido no bairro do Bexiga, em São Paulo, há 83 anos, 46 anos de carreira, casado com Rosa Petrone, há 60 anos, três filhos e seis netos. Ao contrário do que se possa supor, viveu uma intensa atividade artística. Francisco Petrônio é também conhecido como 'A voz de veludo do Brasil', denominação dada pelo apresentador Aírton Rodrigues.

a “voz de veludo do Brasil”. Além disso, é lembrado como o criador de *Coração de Papel*, apesar do sucesso do compacto *O Menino da Gaita*.

No entanto, ao se realizar a comparação entre as capas e as faixas dos discos citados, é possível perceber a considerável mudança que estava ocorrendo na carreira artística de Sérgio Reis, a qual se acentua a partir da divulgação do compacto *O Menino da Porteira*, de 1973. Como é possível notar na capa do compacto apresentado abaixo, o intérprete posa em um cenário que faz referência à paisagem bucólica do mundo rural.

**FIGURA 17** – Disco *O Menino da Porteira* SÉRGIO REIS *Eu sei que vai chegar a hora*

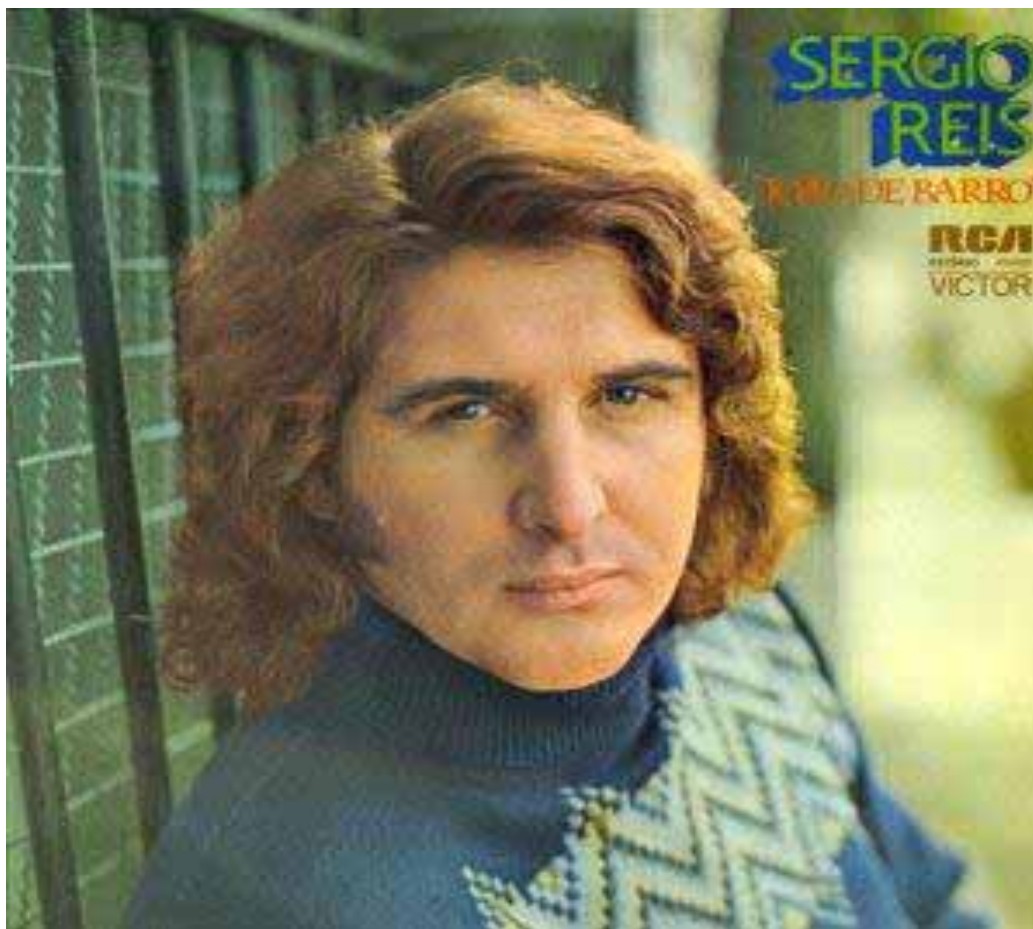


**Fonte:** RCA – VICTOR, 1973. Compacto.

Com a música *O Menino da Porteira* colocada no lugar de destaque no disco, sendo gravada do lado A, Sérgio Reis demonstra sua flexibilidade em se adaptar aos anseios da indústria fonográfica, ou seja, nota-se que ele e seus produtores procuravam tatear o mercado fonográfico em busca do filão mais rentável, visto que o gênero Jovem Guarda já estava saturado desde a década de 1970.

Observa-se no seu *long-play* de 1974, intitulado *João de Barro*<sup>88</sup>, que Sérgio Reis e sua produção utilizam-se da mesma receita do LP anterior, de 1973, em cujo repertório predominavam baladas da Jovem Guarda, com exceção da música *João de Barro*, também um clássico da música sertaneja, composição de Teddy Vieira e gravada originalmente em 1956 por Teddy Vieira e Luizinho.

**FIGURA 18** – Capa do disco Sérgio Reis *João de Barro*



**Fonte:** Gravadora RCA – VICTOR, 1974 – LP

<sup>88</sup> **01** *João de Barro*- Teddy Vieira e Muybo Cury,  
**02** *Adeus, Amor, Adeus* - Clayton e Bavini.  
**03** *O Retrato* - Clayton e Oliveira.  
**04** *O Recontro* - Clayton e Oliveira.  
**05** *Mais um Amor que Eu Tive* - Clayton e Marco César.  
**06** *Amor Antigo* - Clayton e Bavini.  
**07** *Mare Mare Mare Mare* - A. Sanctis, L. Romanelli e Marcelo Duran.  
**08** *Olha o que Você me Fez* - Sérgio Reis.  
**09** *Meu Pedido* - Sérgio Reis e Os Vips.  
**10** *Viver Neste Mundo Sem Teu Amor* - Clayton e Oliveira.  
**11** *Onde Está Você* - Clayton e Bavini.  
**12** *De Papo Pro Á* Joubert de Carvalho e Olegário Mariano.

Dessa maneira, ainda é possível verificar a indecisão estética do disco, pois, como afirma Gustavo Alonso, “João de Barro era tocada com bateria, violinos, e, novamente, guitarras. A capa trazia um cantor típico da Jovem Guarda ainda de cabelos longos e tingidos e pulôver de gola *rolê*. Nada na capa remetia à roça”, ou seja, mais uma vez Sérgio Reis regrava um clássico sertanejo, mas mantendo a aposta de seus produtores em vender a imagem de um músico jovem.<sup>89</sup>

É possível, também, analisar os constantes testes que Sérgio Reis e sua produção realizaram no mercado fonográfico, através das relações entre compactos e *long-plays*, pois, como foi apresentado até o momento, as alterações no repertório de Sérgio Reis são celebradas através de um compacto simples, como nota-se no caso de *O Menino da Gaita*, de 1972, e o compacto *O Menino da Porteira*, de 1973.

Por existir essa prospecção de mercado realizada pela gravadora com aferição do nível de aceitação do intérprete, lançando um compacto antes do LP, já se percebe o grande interesse que a gravadora RCA-Victor possuía em investir na carreira do intérprete. Esse recurso, aplicado no caso de Sérgio, foi uma estratégia bem sucedida para a transição para o gênero sertanejo e não pode ser utilizado por outros músicos que não contavam com o mesmo investimento da gravadora em suas carreiras, que normalmente permitia que o intérprete gravasse apenas compactos e só lançasse um LP quando houvesse acumulado vários sucessos que seriam reunidos numa coletânea, garantindo, assim, sem riscos, um alto número de vendagem.

Independentemente das críticas destinadas ao compacto, o que era levado em consideração eram os níveis de vendagem alcançados pelo intérprete e, caso os números fossem elevados, permitia que ele passasse a gravar *long-plays* e tivesse sua carreira e suas gravações divulgadas e financiadas pela gravadora. Dessa forma, caso ele não atingisse as expectativas de vendagem imposta, logo seria colocado à margem da indústria fonográfica, como ocorreu com Sérgio Reis após o fracasso de vendas de seu *long-play Anjo Triste*, de 1968, pela gravadora Odeon, que o manteve quatro anos fora do mercado fonográfico, retornando apenas em 1972, com o Compacto *O Menino da Gaita*, agora pela gravadora RCA.

Conforme exposto acima, a carreira de Sérgio Reis em momento algum foi guiada apenas pelos seus desejos, mas foi orientada, a todo momento, pelas necessidades da

---

<sup>89</sup> ALONSO, Gustavo. *Cowboys do Asfalto: música sertaneja e modernização brasileira*. 2011. 520 f. Tese (Doutorado em História) Universidade Federal Fluminense. Niterói, p. 238.

indústria fonográfica, que se materializava na figura de seu produtor musical, Tony Campello.

Como nos elucidava a pesquisadora Márcia Tosta Dias se o disco é um produto cuja característica principal é a de apurar a contradição entre produção material e produção artística, o produtor musical concentra, ele mesmo, contradição similar, que se expressa na esfera da execução do planejamento efetuado para o produto. Nesse sentido, a partir de um trabalho altamente técnico e especializado, o produtor musical concilia interesses diversos, tornando o produto musical atrativo e economicamente eficiente, como parte do quadro funcional da companhia, realizando, no estúdio, a proposta de atuação desta.

O trabalho do produtor musical tem dimensão ampla e se realiza em várias etapas do processo. Ele coordena todo o trabalho de gravação, escolhendo os músicos, arranjadores, estúdio e recursos técnicos. Pensa na montagem do disco, na sequência em que as músicas devem ser apresentadas e escolhe as faixas de trabalho (músicas que serão usadas para a divulgação nas rádios e na televisão). Cuida, também, para que seja cumprido o orçamento destinado ao projeto.

Os setores de *marketing* e vendas precisam, muitas vezes, da orientação do produtor para que possam otimizar seu trabalho, considerando a natureza do produto e o seu público preferencial. O lado “caça talentos” requer conhecimentos sobre o mercado e grande sintonia com as ofertas de shows, discos independentes, ou seja, toda movimentação musical que ainda não tenha sido capitalizada pelas grandes companhias. Finalmente, é na transferência do conhecimento técnico de como relacionar música e mercadoria de maneira competente e lucrativa, que se centra o trabalho do produtor. Conhecimento musical, do mercado, do público e, sobretudo, dos detalhes técnicos que poderão transformar um disco e um artista num produto musicalmente sofisticado.<sup>90</sup>

Diante de todos esses aspectos apresentados por Márcia Tosta Dias, é possível observar a transformação que se segue na carreira de Sérgio Reis a partir do triângulo amoroso que se forma entre Intérprete, Indústria Fonográfica e Produtor Musical. Como é possível examinar nos discos *Menino da Gaita*, *Menino da Porteira* e *João de Barro*, a imagem de Sérgio Reis sofre pequenas alterações em relação ao álbum *Coração de Papel*, de 1967, disco que o consagrou como cantor de *rock* da Jovem Guarda, gênero no qual a gravadora RCA e o produtor Tony Campello ainda apostavam suas esperanças de alcançar o topo das paradas de sucesso e atingir altos níveis de vendagem.

---

<sup>90</sup> DIAS, Márcia Tosta. **Os Donos da Voz**. São Paulo: Boitempo, 2000, p. 91-92.

Contudo, em 1974, uma outra prospecção de mercado foi realizada pela gravadora e pelo produtor musical ao lançar um novo compacto, o qual conteria os sucessos da Jovem Guarda gravados por Sérgio Reis, bem como outros clássicos da música sertaneja, gravados por este intérprete. Isto permitiu que fosse vislumbrado pela gravadora RCA um novo mercado consumidor, altamente promissor, pois, no final desse mesmo ano, a música que falava do pássaro que selou sua amada na casinha construída no alto da paineira e a que contava a história do menino falecido tragicamente após o ataque de uma rês voltam às paradas de sucesso na voz de Sérgio Reis, resultando em mais uma imposição do produtor musical ao intérprete quando Tony Campello conclui: “Ô Grandão! Agora você vai ter que assumir, de vez, essa pinta de vaqueiro texano.”<sup>91</sup>

Com isso, nota-se que esse compacto atuou como um divisor de águas na carreira de Sérgio Reis, pois, a partir desse disco, ele se tornaria definitivamente intérprete da moderna música rural brasileira. Ainda cabe apontar que, apesar de a gravadora optar em gravar o mesmo número de música rural e música jovem, a capa do compacto apresentava uma bucólica estampa do artista rural:

---

<sup>91</sup> NEPOMUCENO, Rosa. **Música Caipira: da Roça ao Rodeio**. São Paulo: Editora 34, 1999 - p. 366.



**FIGURA 19** – Capa do disco *O MENINO DA PORTEIRA* Sérgio Reis



**Fonte:** Gravadora RCA – VICTOR, 1975 – Compacto<sup>92</sup>

O próximo álbum, de 1975, intitulado *Saudade de Minha Terra*, é considerado o marco definitivo da transição de Sérgio Reis para a música sertaneja, tanto que a capa e a contracapa desse álbum já apresentam uma preocupação em aproximar a imagem do intérprete à paisagem característica da música sertaneja. Nesse álbum, ele se veste como um legítimo peão de boiadeiro com lenço no pescoço, chapéu de pelo e camisa de manga longa e o último traço que ainda restava do período de cantor jovem eram os cabelos longos. Tais mudanças também foram observadas pelo pesquisador Gustavo Alonso:

<sup>92</sup>01 *O Menino da Porteira* - Teddy Vieira e Luizinho.

02 *De Papo Pro Á* - Joubert de Carvalho e Olegário Mariano.

03 *João de Barro* - Teddy Vieira e Muybo Cury.

04 *Minha Vida Mudou* - Sérgio Reis.

As fotos do LP foram tiradas às pressas, às margens da via Anchieta, na cidade de São Paulo, segundo relatou o produtor Tony Campello: “Eu era o mais caipira daquele disco, pois me criei em Taubaté. O Sérgio Reis era paulistano da Zona Norte, [do bairro de] Santana. Nós fomos para um lugar com ar bucólico, campestre... eu não ia tirar uma foto dele na Praça da Sé, né!”. O produtor Tony Campello emprestou um lenço para o pescoço. Sérgio Reis sugeriu um chapéu, que trouxe de casa.<sup>93</sup>

**FIGURA 20** – Capa do disco SÉRGIO REIS *Saudade de Minha Terra*



**Fonte:** Gravadora RCA – VICTOR, 1975.

---

<sup>93</sup> ALONSO, Gustavo. *Cowboys do Asfalto: música sertaneja e modernização brasileira*. 2011. 520 f. Tese (Doutorado em História) Universidade Federal Fluminense. Niterói, p. 239.

**FIGURA 21** – Contracapa do disco SÉRGIO REIS *Saudade da Minha Terra*



**Fonte:** Gravadora RCA – VICTOR, 1975.

Desse modo, o álbum *Saudade da Minha Terra* permite compreender alguns aspectos importantes da transição e construção daquele que se tornará um ídolo da música sertaneja. Além do mais, vale ressaltar a importância do título do álbum para a construção da imagem do intérprete, pois, que lugar seria esse que despertaria saudade em Sérgio Reis, visto que ele havia residido até aquele momento na periferia da capital paulista?

Assim, a seleção de tal título demonstra a intenção de se criar um diálogo com o público consumidor, principalmente com o migrante vindo do interior do país e que passou

a residir na periferia dos grandes centros urbanos, sentindo saudade de uma terra querida e distante. A letra da música alude a essas lembranças.

De que me adianta viver na cidade / Se a felicidade não me acompanhar / Adeus,  
 paulistinha do meu coração / Lá pro meu sertão, eu quero voltar / Ver a  
 madrugada, quando a passarada / Fazendo alvorada, começa a cantar / Com  
 satisfação, arreio o burrão / Cortando estradão, saio a galopar / E vou escutando o  
 gado berrando / Sabiá cantando no jequitibá  
 Por Nossa Senhora, / Meu sertão querido / Vivo arrependido por ter deixado / Esta  
 nova vida aqui na cidade / De tanta saudade, eu tenho chorado / Aqui tem alguém,  
 diz / Que me quer bem / Mas não me convém, / eu tenho pensado / eu fico com  
 pena, mas esta morena / não sabe o sistema que eu fui criado / To aqui cantando,  
 de longe escutando / Alguém está chorando, / Com rádio ligado  
 Que saudade imensa do / Campo e do mato / Do manso regato que / Corta as  
 Campinas / Aos domingos ia passear de canoa / Nas lindas lagoas de águas  
 cristalinas / Que doce lembrança / daquelas festanças / Onde tinham danças e  
 lindas meninas / Eu vivo hoje em dia sem Ter alegria / O mundo judia, mas  
 também ensina / Estou contrariado, mas não derrotado / Eu sou bem guiado pelas /  
 mãos divinas  
 Pra minha mãezinha já telegrafei / E já me cansei de tanto sofrer / Nesta  
 madrugada estarei de partida / Pra terra querida que me viu nascer / Já ouço  
 sonhando o galo cantando / O nhambu piando no escurecer / A lua prateada  
 clareando as estradas / A relva molhada desde o anoitecer / Eu preciso ir pra ver  
 tudo ali / Foi lá que nasci, lá quero morrer

As mudanças no álbum *Saudades de Minha Terra* não se restringiram apenas à capa e contracapa, mas, sim, a todo o repertório e arranjos, pois, diferentemente dos seus discos anteriores em que o repertório apenas flertava com a música sertaneja, dessa vez não há espaço para baladas românticas ou *rock* da jovem guarda. O disco é preenchido na totalidade por músicas consideradas clássicos da música sertaneja. Assim, do lado A, na primeira faixa aparece *Saudade de Minha Terra*, composição de Goiá e Belmonte, que havia sido lançada em 1967 por Belmonte & Amaraí; na segunda faixa, a música *Chico Mineiro*, composta e gravada pela dupla Tônico & Tinoco; na terceira, *Rio de Lágrimas*, composta por Tião Carreiro, Piraci e Lourival dos Santos, gravada pela primeira vez por Tião Carreiro & Pardinho; ocupando a quarta faixa *Coração de Luto*, composição e gravação, em 1961, por Teixeira; na sequência destaca-se a música *Pé de Cedro*, composição de Zacarias Mourão e Goiá, gravada pela primeira vez em 1963 e ocupando a última faixa do lado A do disco, a música *Folia de Reis*, cuja autoria não foi mencionada na contracapa do disco.

No lado B estão: *Poeira*, composição de Serafim Colombo Gomes e Luiz Bonan, gravada pela primeira vez em 1968 pelo Duo Glacial; na sequência *Divino Espírito Santo*, composição de Torrinha & Canhotinho, gravada em 1957; na terceira posição *Magoa de Boiadeiro*, música que conquistou várias interpretações, mas que se trata de uma

composição de Nonô Basílio e Índio Vago; ocupando a quarta faixa, a guarânia *Chalana*, composição e gravação, em 1944, por Mário Zan; na penúltima faixa, destaca-se a canção *Pingo D'água* uma composição de João Pacífico e gravação, no mesmo ano, por Raul Torres e Florêncio; e, como última faixa do lado B figura a música *Cavalo Preto*, composta por Anacleto Rosas Junior, em 1945, e gravada, no mesmo ano, pela dupla Tónico & Tinoco.

Ao se analisar atentamente a composição do disco, nota-se que não existe espaço para ambiguidades, pois todo o repertório é criteriosamente selecionado, trazendo canções que já haviam alcançado um gigantesco sucesso nos respectivos anos de lançamento, além de pertencerem a grandes expoentes da música sertaneja, tanto compositores quanto intérpretes. Vale notar que, tanto do lado A quanto do lado B, existe uma música de caráter religioso, *Folia de Reis* e *Divino Espírito Santo*, canções que remetem a um dos elementos fundamentais da cultura caipira, contribuindo para aproximar ainda mais a figura de Sérgio Reis ao cenário rural, consolidando-o como intérprete da música sertaneja.

Os arranjos das canções sofrem algumas alterações em relação aos ensaios anteriores de música sertaneja gravados por Sérgio Reis, pois, como foi descrito acima, suas primeiras gravações, como *O Menino da Porteira* e *João de Barro*, contavam com arranjos isentos de qualquer elemento que remetesse ao cenário rural. Entretanto, nesse novo trabalho, o maestro Élcio Alvarez, responsável pelos arranjos e a regência, insere solos de sanfona e violão, que passam a ser a base, juntamente com o contrabaixo e a bateria e, em alguns momentos das canções, há pontilhados de viola, contrariamente às gravações anteriores, em que a única alusão ao gênero sertanejo era a letra que, ainda assim, sofrera modificações até em suas gravações mais atuais, uma vez que Sérgio Reis corrigia os supostos “erros” de português das letras, alvo, aliás, de críticas, em especial do jornalista e pesquisador José Hamilton Ribeiro, que afirma:

No caso de Sérgio Reis, embora atue com arranjos sofisticados e grande massa sonora, não se pode negar a ele o posto de autêntico cultor da música caipira – apesar do cacoete de ‘corrigir’ as letras para que elas não tenham ‘erros de português’. (...) O caipira não ‘fala errado’. Apenas usa uma forma antiga de português do século XVI, tempo do início da colonização do Brasil.<sup>94</sup>

---

<sup>94</sup> RIBEIRO, José Hamilton. **Música Caipira: as 270 maiores modas de todos os tempos**. São Paulo: Globo, 2006.

Um exemplo dessas correções imposta por Sérgio Reis pode ser observada na canção *Tristeza do Jeca*, composta por Angelino de Oliveira em 1918 e regravada por Sérgio Reis em 1976, em seu álbum *Retrato do meu Sertão*:

**Tristeza do Jeca**

*Angelino de Oliveira ( 1918 )*

Nestes verso tão singelo  
Minha bela, meu amor  
Pra mercê quero conta  
O meu sofre e a minha dor

Eu sô como sabiá  
Quando canta é só tristeza  
Desde o gaio onde ele está  
Nesta viola eu canto e gemo de verdade

Cada toada representa uma saudade  
Eu nasci naquela serra  
Num ranchinho beira chão

Tudo cheio de buraco  
Donde a lua fai clarão  
Quando chega a madrugada  
Lá no mato a passarada

Principia um baruião  
Nesta viola eu canto e gemo de verdade  
Cada toada representa uma saudade

Vou parar com a minha viola já não posso  
mai cantar,  
Pois o jeca quando canta tem vontade de  
chorar

O choro que vai caindo  
Devagá se sumindo, como as água vão pro  
mar

**Tristeza do Jeca**

*Sérgio Reis*

Nestes versos tão singelos  
Minha bela, meu amor  
Prá você quero contar  
O meu sofrer e a minha dor

Sou como o sabiá  
Quando canta é só tristeza  
Desde o galho onde está  
Nesta viola canto e gemo de verdade

Cada toada representa uma saudade  
Eu nasci naquela serra  
Num ranchinho beira chão

Todo cheio de buraco  
Onde a lua faz clarão  
Quando chega a madrugada  
Lá no mato a passarada

Principia o barulhão  
Nesta viola, canto e gemo de verdade  
Cada toada representa uma saudade

Lá no mato tudo é triste  
Veja o jeito de cantar  
Sertanejo quando canta  
Tem vontade de chorar

O choro que vai caindo  
Devagar vai se sumindo  
Como as águas vão pro mar

Deve-se apontar que todos esses aparatos instrumentais citados acima se encontravam plugados em uma mesa de 16 canais juntos, uma dinâmica que não existia na harmonia da música sertaneja até então.

Com essas mudanças nos arranjos, os ritmos de várias canções também foram alterados, como o cururu da música *O Menino da Porteira*, a guarânia da música *Chalana*, ou ainda a toada de *Chico Mineiro*, entre outras.

Todas as músicas que, de alguma forma, não correspondiam mais à pureza de suas versões anteriores após a releitura realizada por Sérgio Reis, renderam-lhe uma avalanche de críticas, tanto no período de divulgação do disco, como também ao longo de sua carreira, principalmente vindas dos defensores da pureza da música rural. Entre essas críticas destaca-se a do livro *Capitão Furtado: viola caipira ou sertaneja?*, de autoria de José Luiz Ferrete, escrito em 1985, ou seja, dez anos após o disco *Saudade de Minha Terra*, o qual afirma:

Quando cantores de *rock* urbano, como Sérgio Reis, debandaram na direção do sertanejo à força de mero acaso que lhes abriu as portas da fortuna, já se começou a pressentir o oportunismo (...) num movimento tendente a agregar frustrados de todas as faixas. Há, evidentemente, artistas sinceros, dotados de imensa boa vontade, muitos dos quais autenticamente ligados às raízes do gênero e incapazes de se expressar fora dele. São a exceção, porém.<sup>95</sup>

Apesar de, no texto, Ferrete citar apenas o “frustrado” Sérgio Reis como oportunista e uma “erva daninha” às raízes da música sertaneja, sabe-se que ele não foi o único membro da Jovem Guarda a migrar para outro campo musical; pelo contrário, houve muitos outros nomes, como a dupla Cesar & Paulinho e a dupla Christian & Ralf.

Mesmo com as diversas críticas feitas pelos defensores da pureza da música rural, o álbum *Saudade de Minha Terra* alcançou um alto nível de vendagem, ultrapassando as 100 mil cópias, superando as expectativas da gravadora RCA, pois, como já se afirmou anteriormente, as gravadoras estavam interessadas no número de vendas, ou seja, na aceitação do público e não nas críticas publicadas por especialistas.

No entanto, no ano de 1975, outra dupla sertaneja alcançou o topo das paradas de sucesso: a dupla Milionário & José Rico, com o álbum *Ilusão Perdida*<sup>96</sup>, chegando a

<sup>95</sup> FERRETE, J. L. **Capitão Furtado: viola caipira ou sertaneja?**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Música. Divisão de Música Popular – FUNARTE, 1985, p. 123-124.

<sup>96</sup>01 *Ilusão Perdida* - Milionário e José Rico.

02 *Águas da Saudade* - Morandi e Joaquim M. Borges.

03 *Jogo Sem Vitória* - Compadre Lima e José Rico.

04 *Sofrendo Por Você* - José Rico e Carapó.

05 *Distante Dela* - José Rico e Sebastião Víctor.

vender mais de 200 mil cópias deste álbum, número que nenhum outro cantor sertanejo havia conseguido atingir. Segue, abaixo, imagem do disco:

**FIGURA 22** – Capa do disco de Milionário e José Rico *Ilusão Perdida*



**Fonte:** Gravadora Chantecler, 1975.

Romeu Januário de Matos, o Milionário, e José Alves dos Santos, o José Rico, conheceram-se num hotelzinho na Estação da Luz, em São Paulo, em meados da década de 1960, e iniciaram sua carreira como dupla de música sertaneja. Em 1969, gravaram seu primeiro LP pela gravadora Califórnia, disco esse que não alcançou destaque junto ao público, mantendo a dupla fora do topo das paradas de sucesso.

- 
- 06 *Última Canção* - Milionário e José Rico.
  - 07 *O Futuro é uma Incerteza*- Tapuã.
  - 08 *Dê Amor Para Quem te Ama* - Peão Carreiro e José Rico.
  - 09 *Velho Candieiro* - José Rico e Duduca.
  - 10 *Cobrança* - Praense.
  - 11 *Agora é Outro*- Miltinho Rodrigues.
  - 12 *O Amor Maior* - Dino Franco.



Em 1973, a dupla envia ao produtor da gravadora Chantecler, Brás Baccarin, uma fita demo que impressionou tanto que, segundo ele: “Ela poderia ser lançada do jeito que estava. Mandeí buscá-los e os contratei”<sup>97</sup>. Assim, em 1973, Milionário e José Rico gravam seu primeiro disco pela Chantecler, mas, também, não conseguiram obter êxito mercadológico, visto que um ano após a divulgação do disco ele havia vendido apenas 700 cópias e, três meses depois, somente duas mil cópias<sup>98</sup>.

Com isso, a diretoria da gravadora pede que o produtor demita a dupla, pois manter Milionário & José Rico havia se tornado economicamente inviável, mas Brás Baccarini recusa-se a demiti-los e resolve produzir mais um disco, pois o produtor conhecia muito bem os desígnios do mercado fonográfico e acreditava que a música sertaneja estava sofrendo uma transformação. Assim, em 1975, a dupla grava o LP *Ilusão Perdida*, utilizando-se dos mais modernos aparatos tecnológicos, como mesa de 16 canais, guitarras, teclados, contrabaixo, entre outros, e dominam o topo das paradas de sucesso, tornando-se os recordistas em venda de disco do gênero sertanejo.

Dessa maneira, é possível notar que Sérgio Reis não era o único a ensaiar uma modernização da música sertaneja. Ele fazia parte de um amplo movimento que visava a transformação da música rural brasileira, mas, vale lembrar, não havia um projeto estético em comum como houve no Tropicalismo; nesse tipo de música, cada intérprete impunha sua perspectiva a partir das mediações entre público e indústria fonográfica. No caso da dupla Milionário & José Rico, diferentemente de Sérgio Reis que adotara o figurino de vaqueiro texano, eles optaram por um figurino semelhante a Léo Canhoto & Robertinho. Milionário usando o chapelão de *cowboy* e camisa aberta, mostrando correntes de ouro e Zé Rico, por sua vez, com um visual próximo ao da Jovem Guarda, com cabelos compridos, barbudo, óculos escuros, crucifixos, anéis e roupas extravagantes, como se apresenta na imagem abaixo:

---

<sup>97</sup> NEPOMUCENO, Rosa. **Música Caipira: da roça ao rodeio**. São Paulo: Editora 34, 1999, p.185.

<sup>98</sup> *Ibidem*.

FIGURA 23 – Milionário &amp; José Rico



Fonte: Disponível em: <http://userserve-ak.last.fm/serve/252/17798467.jpg>. Acesso em: 13 fev. 2013

Contudo, as diferenças entre as modernizações imposta por Sérgio Reis e pela dupla Milionário & José Rico não se restringem apenas à indumentária, pois em relação à composição da instrumentação de acompanhamento e à escolha dos ritmos de suas canções, a dupla não abria mão dos *pistons mariachi* e do ritmo conhecido como rancheira, algo que era extremamente criticado por Sérgio Reis, como é apontado no artigo abaixo:

(...)

Ele conta: “Não posso tirar as raízes da música. Não irei colocar, por exemplo, *piston* nos meus discos. Isto não há na música sertaneja, é coisa de brasileiro. Meus discos tem flauta, sanfonas, cordas, uma coisa suave. Mesmo a parte elétrica é pequena. A guitarra entra apenas para pontear. Não colocarei uma coisa ardida, se a minha voz é o inverso. Com o caipira não pode haver complicação. Tudo deve ser simples e honesto.”<sup>99</sup>

<sup>99</sup> ALMEIDA, Miguel. A Galope na conquista do Mercado Nacional. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, 08 jun. 1981. Ilustrada, p.19.

Entretanto, no que diz respeito aos demais ritmos que compõem o cenário da música sertaneja, em ambos os casos foram inseridos em seus repertórios, boleros, milongas, guarânicas, modas campeiras, rasqueados, cururus, entre outros.

No próximo disco de Sérgio Reis, de 1976, apesar de Milionário & José Rico tê-lo superado em vendas, a gravadora RCA manteria a mesma receita para o álbum, intitulado *Retrato do Meu Sertão*<sup>100</sup>. O disco conservou as mesmas características do anterior, tanto no que se refere à imagem do intérprete projetada na capa quanto ao repertório eleito por ele e sua produção.

**FIGURA 24** – Capa do disco Sérgio Reis *Retrato do Meu Sertão*



**Fonte:** Gravadora RCA, 1976.

<sup>100</sup>**01** *Caminheiro* - Jack.

**02** *Assum Preto* - Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga.

**03** *O Sino de Três Lagoas (Pretinho Aleijado)* - Teddy Vieira e Luizinho.

**04** *Chitãozinho e Xororó* - Serrinha e Athos Campos.

**05** *Burro Picaço* - Anacleto Rosas Jr.

**06** *Tristeza do Jeca* - Angelino de Oliveira.

**07** *Serafim e Seus Filhos* - Ruy Maurity e José Jorge.

**08** *Tchau, Amor* - Praense, Ado e Peão Carreiro.

**09** *Lembrança* - Zé Fortuna.

**10** *Boi de Carro* - Anacleto Rosas Jr. e Tinoco.

**11** *Disco Voador* - Palmeira.

**12** *Boiadeiro* - Klecius Caldas e Armando Cavalcanti.

Nesse álbum, pode-se realizar a mesma indagação que tinha sido feita a respeito do álbum *Saudade de Minha Terra*, no caso, qual seria esse saudoso sertão que estava sendo retratado, visto que é o disco de um morador da periferia da capital paulista, sem vínculo algum com o ambiente rural, tanto que a indumentária apresentada por Sérgio Reis não faz referência alguma ao caipira retratado por Antonio Candido, como é possível observar na imagem abaixo:

**FIGURA 25** – Os parceiros do Rio Bonito



**Fonte:** CANDIDO, Antonio. **Os parceiros do Rio Bonito: estudos sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida.** São Paulo: Duas Cidades. ed.11, 1979.

Nesse momento, Sérgio Reis e sua gravadora buscam o que seria o mais sofisticado na cultura brasileira, de acordo com os padrões urbanos, para representar o rural dentro da metrópole, ou seja, é uma visita do urbano para o rural e não do rural para urbano, como ocorria nas décadas de 1930, 1940 e 1950 com as duplas Tonico & Tinoco, Alvarenga & Ranchinho, Jararaca & Ratinho, além de João Pacífico, entre outros, que migraram para os grandes centros urbanos onde difundiam o vasto repertório da cultura caipira, com suas canções, anedotas, “causos”, sátiras, etc.

Entretanto, nessa visita ao mundo rural, o que mais se aproximou dos anseios do mundo urbano foi um mix da imagem do caipira com o cowboy norte-americano e o

peão gaúcho, que aliava, em sua imagem, tradição e modernidade, atendendo, desse modo, às várias demandas que existiam no meio urbano, principalmente daquelas várias gerações de migrantes que haviam deixado suas vidas no mundo rural.

A trajetória artística de Sérgio Reis explicita muito bem o poder da Indústria Fonográfica nos anos de 1970, no Brasil, principalmente no que se refere a moldar a imagem de um intérprete para que atendesse a demanda de um determinado público. Pois, com um mercado consumidor crescente, torna-se fundamental lançar produtos que atendessem a essa demanda.

A imagem do caipira com a qual se identificava o público não era mais a do matuto, da figura jocosa de Jararaca & Ratinho, ou de um Mazzaropi. Sérgio Reis, moldado pelo mercado, incorpora um caipira urbano. Bem vestido, com postura de galã e um repertório com uma sonoridade povoada de equipamentos eletrônicos que ia ao encontro das expectativas de um público urbano que tinha suas referências identitárias e econômicas no mundo rural.

Dessa forma, pode-se afirmar que a Indústria Fonográfica possui a capacidade de moldar o artista de acordo com os anseios de mercado, que muitas vezes são impostos por ela mesma, pois, como foi debatido ao longo deste subcapítulo, Sérgio Reis passou de um jovem roqueiro para um autêntico representante da música rural, graças ao poder de transformação que a Indústria Fonográfica possui, permitindo e determinando que um intérprete transite entre segmentos musicais tão distintos. Apesar disso, esta insiste em alegar que apenas investe na imagem do artista quando existe uma correspondência entre o que ele é e o que deve ser, como se observa na afirmação abaixo, de Rita de Cássia L. Morelli:

Em primeiro lugar, é preciso observar que as pessoas que trabalham em departamentos de imprensa de gravadoras negam, peremptoriamente, que seja possível “produzir” a imagem pública de um artista, afirmando que essa imagem é sempre o reflexo daquilo que o artista “realmente é”. Quer dizer, assim como a obra artística, a imagem pública do artista seria mais que o simples produto de um trabalho que porventura pudesse ser empregado deliberadamente em sua produção, sendo antes o reflexo espontâneo da própria personalidade do artista. Um dos entrevistados, inclusive, chega a afirmar que isso ocorre sempre, mesmo no caso extremo daquilo que chamou “uma coisa mais ou menos fabricada”: Sidney Magal, por exemplo, não poderia se fazer passar por cigano se não tivesse, de fato, aparência de cigano, e nem a gravadora poderia pedir ao artista que dançasse como um cigano em suas apresentações públicas caso ele não soubesse dançar dessa maneira. Quando não há uma correspondência entre uma imagem e aquilo que o artista realmente é, o investimento porventura feito nessa imagem não “funciona”.<sup>101</sup>

---

<sup>101</sup> MORELLI, Rita de Cássia Lahoz. **Indústria Fonográfica: um estudo antropológico**. Campinas: Editora UNICAMP, 1991, p. 173.

Assim, pode-se concluir que, mesmo que a Indústria Fonográfica alegue que não possui o poder de modificar a imagem de um intérprete, isso não retrata a realidade, pois basta que ela encontre o filão certo e a imagem do artista será moldada conforme esse novo mercado necessite, como foi o caso de Sérgio Reis e muitos outros.

### CAPÍTULO 3. A CONSOLIDAÇÃO DE SÉRGIO REIS COMO INTÉRPRETE DA MODERNA MÚSICA SERTANEJA

A produção discográfica de Sergio Reis teve um hiato de quatro anos de 1968, ano em que lançou, pela gravadora Odeon, o LP *Anjo Triste*, e 1972, ano de lançamento do compacto seguinte, *O Menino da Gaita*, pela gravadora RCA. Nesse período em que o intérprete esteve fora das engrenagens da indústria fonográfica, houve uma considerável alteração no curso de sua carreira, com o artista se enveredando pelos caminhos da música sertaneja.

Em entrevistas concedidas pelo intérprete à pesquisadora Rosa Nepomuceno, ao Jornal Folha de S. Paulo e ao fascículo 31 da Revista *Os Grandes da MPB*, em que o intérprete afirma: “Fiquei querendo gravar outra música na linha infantil e, certa vez, num baile do interior de São Paulo, ouvi um conjunto tocando Menino da porteira, antiga canção sertaneja, em ritmo de rock”<sup>102</sup>, encontramos algumas pistas, reconstruídas pela memória do artista, a respeito daquele momento:

(...) *Menino da Porteira* meu segundo sucesso sertanejo, foi consequência desta minha mania de estar com os ouvidos ligados nas pessoas. Eu havia terminado um show em Tupaciguara, cidade mineira, e me pediram para cantar *Menino da Porteira*. Que eu não sabia. E foi a maior decepção. No dia seguinte, corri a uma loja de disco e aprendi a canção ali do lado da vitrola, escrevendo a letra num papel. Quando voltei a São Paulo, gravei a música. O maior sucesso.<sup>103</sup>

Começaram as temporadas pelo interior e ele foi parar em Tupaciguara, terra de Nalva Aguiar, no Triângulo Mineiro, divisa com Goiás, para se apresentar num fim de semana. Quando acabou o show, o conjunto local subiu ao palco da lotada e animadíssima Boate Cafona e atacou de *O Menino da Porteira*. A casa ferveu. “Fiquei abismado com a força de uma música feita há tanto tempo. Olha aí a música do meu amigo Teddy Vieira, pensei, e retrocedi até 1958, quando ele participara da escolha do meu nome artístico. Naquele momento senti que havia muita coisa boa para ser reavivada, *João-de-Barro, Magoa de Boiadeiro, Tristeza do Jeca*,”(...) Na noite seguinte, incluiu *O Menino da Porteira* no show e na outra, atendendo à plateia, *João de Barro*, que bisou quatro vezes.<sup>104</sup>

Os três fragmentos citados acima apresentam três diferentes versões de como o artista, em meio às suas andanças pelo interior do Brasil como intérprete do iê iê iê, teria percebido o sucesso que poderia alcançar se se aproximasse do universo da música

<sup>102</sup> ARAGÃO, Diana. Sérgio Reis a Voz do Sertanejo. **Revista Os Grandes da MPB**, Editora Del Prado, 1996.

<sup>103</sup> ALMEIDA, Miguel. Um outro Brasil na Canção Caipira. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, 08 jun. 1981. Ilustrada, p. 19.

<sup>104</sup> NEPOMUCENO, Rosa. **Música Caipira: da Roça ao Rodeio**. São Paulo: Editora 34, 1999, p. 366.

caipira. Até esse momento, a relação de Sérgio Reis com esse repertório era praticamente inexistente. Como ele mesmo relata, ao ser solicitado que cantasse a música *Menino da Porteira*, não pode fazê-lo por não conhecer a letra desse clássico do gênero.

No entanto, é inegável que Reis estava atento ao que se passava a sua volta e às demandas do seu público, num momento em que sua carreira, como intérprete de *rock* da Jovem Guarda, estava em plena decadência. Em suas palavras: “a gente sabia como era difícil fazer sucesso, cair no ostracismo e se reerguer”<sup>105</sup>. E Essa atenção aguçada para as demandas do mercado permitiu que Sérgio Reis voltasse aos topos das paradas de sucesso.

Vale notar que as canções de sucesso gravadas por Reis nem sempre eram pertencentes ao repertório sertanejo, como por exemplo *Asa Branca*, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. Sua preocupação era agradar aos que queriam ouvir a “boa” música e não apenas ao público da música sertaneja:

Assim, depois de qualquer apresentação, Sérgio pegou o costume de pedir às pessoas que solicitem a música que gostariam de ouvir. E vai desterrando as canções mais esquecidas, mais antigas, mas que garantem a vendagem do próximo disco. Ou então ouve milhares de fitas que recebe. Mesmo que não tenha tempo, coloca a fita para rodar enquanto viaja. Foi assim, que gravou “Garça Branca”, enviada por um *discjockey* de Lins, interior paulista, Sérgio conta “O cidadão me mandou a gravação com um recado: ‘Olha, esta música é a mais pedida aqui na emissora’. Daí eu sei que isto não acontece numa cidade inteira, certamente a mesma canção atinge um número maior de gente. Assim eu vou agradar as pessoas que querem ouvir uma boa música.”<sup>106</sup>

Duas críticas veiculadas pelo jornal Folha de S. Paulo, uma em 16/05/1975, de autoria de Walter Silva, e outra mesclada a uma entrevista de Sérgio Reis ao crítico Miguel Almeida, nesse mesmo periódico, em 08/06/1981, ou seja, seis anos depois, tratam da sua migração para o gênero sertanejo:

O Rio de Piracicaba/vai jogar água pra fora/ quando chegar a água/ dos olhos de alguém que chora”. Esses versos, pertencentes à composição “Rio de Lágrimas”, de Piraci, Lourival Santos e Tião Carreiro, ganharam nova interpretação, agora com Sérgio Reis.

O cantor achou um novo filão; desde “O Menino da Porteira” não vem mais gravando mais aqueles iê-iê-iês subdesenvolvidos, e resolveu reencontrar-se com suas origens de ouvinte do programa de música sertaneja. Não deu outra coisa. O moço está vendendo mais discos e talvez supere aquela fase inicial de “Coração de Papel”.

<sup>105</sup> NEPOMUCENO, Rosa. **Música Caipira: da roça ao rodeio**. São Paulo: Editora 34, 1999, p. 366.

<sup>106</sup> ALMEIDA, Miguel. Um outro Brasil na Canção Caipira. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, 08 jun. 1981. Ilustrada, p. 19.



A composição “Rio de Lágrimas” vendeu muitos milhares de discos com a dupla “Tião Carreiro e Pardinho”, uma das mais importantes do gênero, dupla que se destacou das demais pelo tom grave de suas interpretações.

Nesse campo, há muito de bonito e autêntico a ser regravado. Acontece que o habitual preconceito dos cantores “*discjockeys*”, programadores, críticos, etc., sempre afugenta os bem intencionados.

Com Sérgio Reis foi diferente. Ele assumiu sua sensibilidade e reformulou-se por inteiro. Seus contatos com os mais importantes autores sertanejos valeram-lhe muito em matéria de identificação com o caminho pretendido. E não deu outra coisa. Desde “Menino da Porteira” ele vem dedicando a esse gênero quase proscrito de nossa música popular com sucesso de entusiasmar. Seu compacto de “Rio de Lágrimas” não só está muito bem interpretado como também muito bem arranjado pelo maestro Élcio Alvares. Um compacto digno, bem feito e merecedor do sucesso enorme que com certeza espera.

Tomara outros nomes venham a se dedicar a este gênero com a humildade de Sérgio Reis e tragam de volta às “paradas” tão importantes manifestações de nossa cultura popular.

A gravadora RCA acertou em cheio ao prestigiar produção dessa natureza.<sup>107</sup>

A música sertaneja - diz Sérgio - aconteceu por acaso. Eu tinha um passado ligado à Jovem Guarda. Nesse tempo, todos os artistas gravaram minhas músicas. Depois foi ficando difícil fazer sucesso. Eu queria viver como profissional, não iria viver de outra coisa. Fiquei quase quatro anos sem nenhuma música na parada. Foi duro. Depois que fiz sucesso com uma música sertaneja, passei a me interessar pelo gênero. O pessoal me aceita bem, porque eles normalmente são bem fechados.

São coisas que Sérgio vem aprendendo. Antes da Jovem Guarda, ele foi cantor de boleros, depois *rock*. Foi com iê-iê-iê que se deu bem. Desta época, traz a incrível marca de ter 586 canções, segundo ele, gravadas por Deno e Dino, *Golden Boys*, Marcos Roberto e outros ídolos dum passado remoto. Mas Sérgio está certo de que a música sertaneja é a que lhe fala à alma, usando mais uma expressão de sua preferência.

Ele conta: “Eu fui no fundo. Pesquisei tudo, o jeito das pessoas se portarem, sentirem as coisas. Porque eu preciso entender ... as emoções do meu povo da minha gente. Então eu tenho de ir a luta. Onde o povo for, eu vou atrás”.

Mas Sérgio, não é inocente ser um artista da Jovem Guarda e se tornar um ídolo sertanejo?

Ele cruza as pernas, apoia o queixo com uma das mãos, e diz: “Não. A música *country* americana é mais ou menos a mãe do *rock*. E o iê-iê-iê é um pouco de *rock*, também com um parentesco na música caipira. São coisas parecidas, não são assim diferentes como se pensa.”<sup>108</sup>

Partindo das críticas apresentadas acima, é possível afirmar que a migração para o novo gênero foi bem recebida tanto pelo público quanto pela crítica, apesar de, em momento algum, sua origem de cantor jovem ter sido esquecida, e ser reconhecido principalmente pela sua interpretação de *Coração de Papel*. Walter Silva, embora reconheça a qualidade do artista nessa sua nova empreitada, não deixa de chamá-lo de

<sup>107</sup> SILVA, Walter. Sérgio Reis acerta outra. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 16 mai. 1975. Folha Ilustrada, p. 48.

<sup>108</sup> ALMEIDA, Miguel, Um outro Brasil na Canção Caipira. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, 08 jun. 1981. Ilustrada, p. 19.

aventureiro e/ou um oportunista que, após ter encontrado um novo filão do mercado fonográfico, mudou sua abordagem. O sucesso de tal mudança, segundo o crítico, devia-se a sua sensibilidade e a seus contatos com importantes representantes do universo sertanejo, que lhe permitiram reconstruir sua imagem e trilhar o caminho pretendido.

A trajetória artística de Sérgio Reis como intérprete de boleros, de sucessos da Jovem Guarda, até se fixar no sertanejo, possibilitou que ele desenvolvesse uma ampla compreensão do funcionamento do mercado fonográfico. Como compositor de iê-iê-iê, gênero com o qual alcançou grande notoriedade, atingiu a incrível marca de 586 composições – produção em escala de produção industrial – sinalizando um forte vínculo com o mercado fonográfico.

Com a música sertaneja não foi diferente. Percebendo a grande aceitação por parte do público desse repertório que tem sua origem nas tradições folclóricas do interior do Brasil, sobretudo das regiões sudeste e centro-oeste, propõe-se a inserir uma modernização tecnológica e estética nesse repertório, de modo a adequá-lo às novas demandas do mercado discográfico. Essas preocupações de Sergio Reis em ser aceito pelo público e em estar em sintonia com as demandas e tendências do mercado aparecem também de outras formas. Duas críticas apresentadas por Sérgio Pinto de Almeida demonstram algumas das manobras usadas pelo artista para obter espaços nas rádios, que não tocavam seus recentes discos de música sertaneja, e ampliar o público consumidor de suas obras:

(...)

Mas Sérgio Reis é inteligente, sabe onde veicular seu trabalho, e até mesmo a forma. Algumas rádios não tocavam seus discos recentes de música caipira, e Sérgio Reis não teve dúvida. Gravou “Calix Bento” e “Procissão” respectivamente sucessos de Milton Nascimento e Gilberto Gil. Pronto, como num passe de mágica o bloqueio de algumas emissoras terminou e com isso quase todas tocam seu disco. Por isso, daqui para frente ele incluirá nas gravações uma música já conhecida, para ser respeitada como um clássico. As próximas já estão escolhidas “Asa Branca” de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira e “Disparada” de Geraldo Vandré e Téo de Barros.<sup>109</sup>

Esperto, Sérgio Reis coloca em seus discos canções capazes de unir todas as regiões brasileiras. “Eu sou um artista Regional”, repete. Assim, os elepês vêm forrados de músicas dirigidas aos gaúchos, aos nordestinos, aos mineiros - e a coisa segue Brasil afora. Agora, pensa em gravar uma polca paraguaia, para atingir ainda mais o público de Mato Grosso: “Eu não posso limitar a uma coisa só. Por isso, que não sou sertanejo. Estou interessado em atingir todas as regiões brasileiras.”<sup>110</sup>

<sup>109</sup> ALMEIDA, Sérgio Pinto de. O Sucesso Galopante do “Boiadeiro” Sérgio Reis. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, 05 set 1978. Ilustrada, p. 37.

<sup>110</sup> ALMEIDA, Miguel. Sérgio Reis e o Mormaço Mental. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, 29 mar. 1984. Primeiro Caderno, p. 31.

Sérgio Reis se utiliza de artimanhas para vincular seu nome a alguns consagrados intérpretes da Música Popular Brasileira, dos vários cantos do País, regravando seus maiores sucessos. Tal estratégia permitiu que ele superasse, com maior facilidade, as barreiras impostas pelos veículos midiáticos, e ainda contribuísse para aumentar o seu prestígio junto ao público consumidor.

Ao mesmo tempo, Reis justifica sua aceitação pelo público utilizando-se do argumento de que ele havia entrado em um campo musical que se encontrava estagnado e que há muito não sofria nenhuma evolução, como relata na entrevista concedida novamente ao jornal Folha de S. Paulo:

A razão desse sucesso repentino é vista com tranquilidade pelo artista. Primeiro lembra que entrou numa faixa cujos maiores ídolos há muito não sofriam qualquer evolução. Depois porque deu uma nova forma, outra roupagem à música sertaneja. Incluindo uma tecnologia e instrumentos que o público desconhecia. Sérgio chegou, inclusive, a gravar alguns compositores da chamada MPB de elite, como Renato Teixeira, Geraldo Vandré e Ivan Lins.<sup>111</sup>

Reis tinha a consciência de estar promovendo uma espécie de “evolução” na música sertaneja, ao realizar suas regravações incorporando aos antigos arranjos os mais modernos aparatos tecnológicos e diversos instrumentos musicais. Tal receita foi extremamente bem recebida pelo público. Os shows do artista, tanto nas capitais quanto no interior do Brasil, passaram a arrastar multidões, como registra o artigo abaixo:

Seus shows arrastam multidões, e ele usa sempre a mesma fórmula: uma guitarra, um baixo e uma bateria, o que é muito diferente da verdadeira música sertaneja. Mas agora ele quer aprimorar. Vai comprar um ônibus especial (...) importar equipamento de som, introduzir sanfona, viola, flauta doce e órgão, e formar “A banda do sertão”. E dá-lhe viagens e shows.<sup>112</sup>

Tal sucesso de público é também noticiado pela Folha de S. Paulo em 15/09/1980: “Caso Sérgio Reis aceitasse todos os convites que recebe para se apresentar em feiras agropecuárias, poderia cantar diariamente durante três anos seguidos, sem repetir nenhuma cidade”.<sup>113</sup>

Portanto, é possível afirmar que sua transição para o gênero sertanejo foi muito bem sucedida, alcançando excelente aceitação tanto da crítica quanto do público. Já no final da década de 1970 e início da década de 1980, realizava uma média de 180 shows

<sup>111</sup> Autor anônimo, Sérgio Reis na mina da música sertaneja. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, 15 set. 1980. Ilustrada, p. 19.

<sup>112</sup> ALMEIDA, Sérgio Pinto de. O Sucesso Galopante do “Boiadeiro” Sérgio Reis. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, 05 set 1978. Ilustrada, p. 37.

<sup>113</sup> Ibidem.

por ano, o que daria um faturamento bruto mensal de mais de um milhão de cruzeiros<sup>114</sup>, posicionando-o em um lugar de destaque entre os intérpretes de música sertaneja, sendo um dos que mais faturavam com esse gênero.

### 3.1 A legitimação da imagem do interprete de música sertaneja no cinema nacional.

Assim como a partir da década de 1960 a música jovem possui destaque nas produções cinematográficas nacionais, no fim da década de 1970 e início da década de 1980 é a vez da música sertaneja conquistar seu espaço no cinema brasileiro, com a trilogia de filmes protagonizados por Sérgio Reis: *O Menino da Porteira*, de 1977, *Mágoa de Boiadeiro*, de 1978, e *Filho Adotivo*, de 1982. Seguindo a tendência, figuram os filmes *Chumbo Quente*, protagonizado por Léo Canhoto & Robertinho, em 1978, e *Na estrada da Vida*, com Milionário & José Rico, em 1980.

A partir de 1976, Sérgio Reis já havia adquirido capital simbólico suficiente para se legitimar como intérprete e representante da música rural. Entretanto, a trilogia de filmes na qual o cantor figurava como protagonista das tramas, interpretando o peão de boiadeiro Diogo irá reforçar essa imagem do artista ligado às tradições e cultura do homem do campo.

O primeiro filme foi *O Menino da Porteira*<sup>115</sup>, de 1977, conforme noticiado e comentado pela revista *Veja*:

#### **Do ié-ié ao êê boi**

Foi preciso que Sérgio Reis, hoje com 37 anos, literalmente mudasse de vida. Esquecido depois que a Jovem Guarda passou e aposentou seus inúteis carrões, o autor de mais de “400 canções” daquele período amargou um exílio de cinco anos - e dele emergiu, em 1973, com um disco, “O Menino da Porteira” que lhe abriu sucessivamente as porteiras da música, do sucesso e do cinema. (...) <sup>116</sup>

<sup>114</sup> *Ibidem*.

<sup>115</sup> O filme foi dirigido e contou com roteiro de Jeremias Moreira Filho, e produção executiva de Moracy do Val. Entre os principais atores que se destacavam no elenco do filme havia nomes como: Jofre Soares (Major Batista), Maria Viana (Juliana), David Neto, Jorge Karan, Maria José Franco, Jacy Ferreira, Cavagnole Neto, Zé Coqueiro, Armando Pascoalim, Santoni Santiago, Sebastião Grandim, Tony Santos, Luizinho & Limeira, Roberto & Meirinho, Bentinho, Márcio Costa

<sup>116</sup> Autor Anônimo, Do ié-ié ao êê boi, **Revista Veja**, São Paulo, Ed. 466, p 121, 10 agost de 1977.

**FIGURA 26** – Artigo do filme *O Menino da Porteira*



**Fonte:** Autor Anônimo, Do ié-ié ao êê boi, **Revista Veja**, São Paulo, Ed. 466, p. 121, 10 agosto de 1977.

A trama do filme se desenvolve da seguinte forma: o peão de boiadeiro Diogo (Sérgio Reis) traz uma grande boiada para vender ao Major Batista, dono da Fazenda Ouro Fino. Ao passar pelo Sítio Remanso, de propriedade de Octacílio Mendes, encontra o menino Rodrigo, que lhe abre a porteira para passar com a boiada e com quem trava amizade. Na vila, Diogo é aconselhado por pequenos criadores a não vender mais o seu gado para o Major, que quer controlar todos os preços da região. Irritado, o Major manda seus capangas expulsarem Diogo do lugarejo, mas o peão leva a melhor e decide levar o gado. O Major fica ainda mais furioso quando descobre que Diogo está apaixonado por sua enteada e, como vingança, provoca um estouro da boiada, durante o qual, o menino Rodrigo, que armava arapucas, é morto pelo gado em fuga. Diogo e Octacílio conseguem desviar a boiada na direção da fazenda Ouro Fino que é destruída, matando o Major Batista e seus capangas na confusão. Rodrigo é carinhosamente sepultado e Diogo segue nas suas andanças, depois da justiça feita.<sup>117</sup>

Ao longo do filme, predominam as cantorias e as paisagens bucólicas do interior do estado de São Paulo e Minas Gerais, dos municípios de Araraquara-SP, Borborema-SP e Ouro Fino-MG, onde foram estabelecidas as locações. O filme chegou a ficar dez semanas em cartaz em um cinema da capital e foi visto por mais de três milhões de

<sup>117</sup> Lista de filme de Longa-Metragem Letra M. **Meu Cinema Brasileiro**. Disponível em: <http://www.meucinemabrasileiro.com/filmes/menino-da-porteira-1977/menino-da-porteira-1977.asp>. Acesso em: 22 fev. 2013.

pessoas em todo o Brasil, chegando a faturar a cifra astronômica de 300 milhões de cruzeiros em pouco mais de um ano:

Sérgio Reis ficou muito conhecido por sua música “Coração de Papel”, em 67, e depois quase sumiu. Reapareceu ano passado com muito sucesso com a gravação de “Menino da Porteira”, de Luizinho e Teddy Vieira, um dos maiores clássicos da música sertaneja. Não deu outra coisa: mais de 400 mil cópias vendidas e a música incluída em 3 discos diferentes.

Da música resultou num longa metragem em que Sérgio Reis foi um dos produtores. “Menino da Porteira”, segundo o cantor, o filme faturou 300 milhões em 15 meses de exibição. Cifras malucas, revelando um mercado fantástico nessa “inocente gente do sertão brasileiro.”<sup>118</sup>

(...)

Drama sentimental do folclore caboclo e um dos maiores fenômenos do cinema nacional, que emocionou milhões de espectadores e enriqueceu todo mundo, desde o produtor Moraci do Val ao astro cantor Sérgio Reis. Uma mina de ouro inesgotável, o filme ficou dez semanas em cartaz num cinema em São Paulo, foi visto por três milhões de pessoas em um ano e segundo a publicidade teria rendido 300 milhões de cruzeiros nos preços dos ingressos atuais.<sup>119</sup>

(...)

Veja cartaz do filme, abaixo:

---

<sup>118</sup> ALMEIDA, Sérgio Pinto de. O Sucesso Galopante do “Boiadeiro” Sérgio Reis. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, 05 set. 1978. Ilustrada, p. 37.

<sup>119</sup> MORGADO, Fernando. Terror e Caipira Milionário. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, 11 nov. 1981. Ilustrada, p. 50.

FIGURA 27 – Cartaz do filme *O Menino da Porteira*

**Fonte:** Bancos de Conteúdos Culturais. **Cartazes Nacionais.** Disponível em: <<http://www.bcc.org.br/cartazes/nacionais?page=11>>. Acesso em: 23 fev. 2012.

No ano seguinte (1978), na esteira do sucesso alcançado por *O menino da Porteira*, estréia nos cinemas o filme *Chumbo Quente*.<sup>120</sup>

<sup>120</sup> Com 90 minutos de duração e protagonizado por Léo Canhoto & Robertinho, o filme contava com argumento de Léo Canhoto, produção de Carlos Rael, Moracy do Val, Hércules Breseghelo, Marcel

No cartaz de divulgação do filme, onde transparece o clima dos filmes *western*, Léo Canhoto & Robertinho, como em seus discos, figuram como personagens das películas de *bang-bang*.

A trama se desenvolve em torno de um conflito de terras, sendo que o coronel Lucas, fazendeiro da região, ambiciona as pequenas propriedades de seus vizinhos, principalmente a do delegado de polícia Julião, uma vez que o Coronel Lucas descobriu a existência, ali, de uma mina de calcário. Com isso, o coronel incumbe seu filho, Rodrigo, de propor a Julião a compra das terras, mas o rapaz se apaixona por Marina, filha do delegado, que recusa o namoro por já estar noiva. Enfurecido, Rodrigo é expulso por Berto, irmão de Marina, prometendo vingança se o casamento se efetivar.

Contudo, o filme *Chumbo Quente* ficou bem distante do sucesso alcançado pelo *O Menino da Porteira*. A película de Léo Canhoto & Robertinho não chegou nem a um milhão de espectadores, um número muito baixo levando-se em conta as expectativas depositadas no filme. Tal fato sugere que no caso do filme *O Menino da Porteira*, a imagem já consolidada de Sérgio Reis como intérprete sertanejo teria sido responsável pela grande bilheteria do filme.

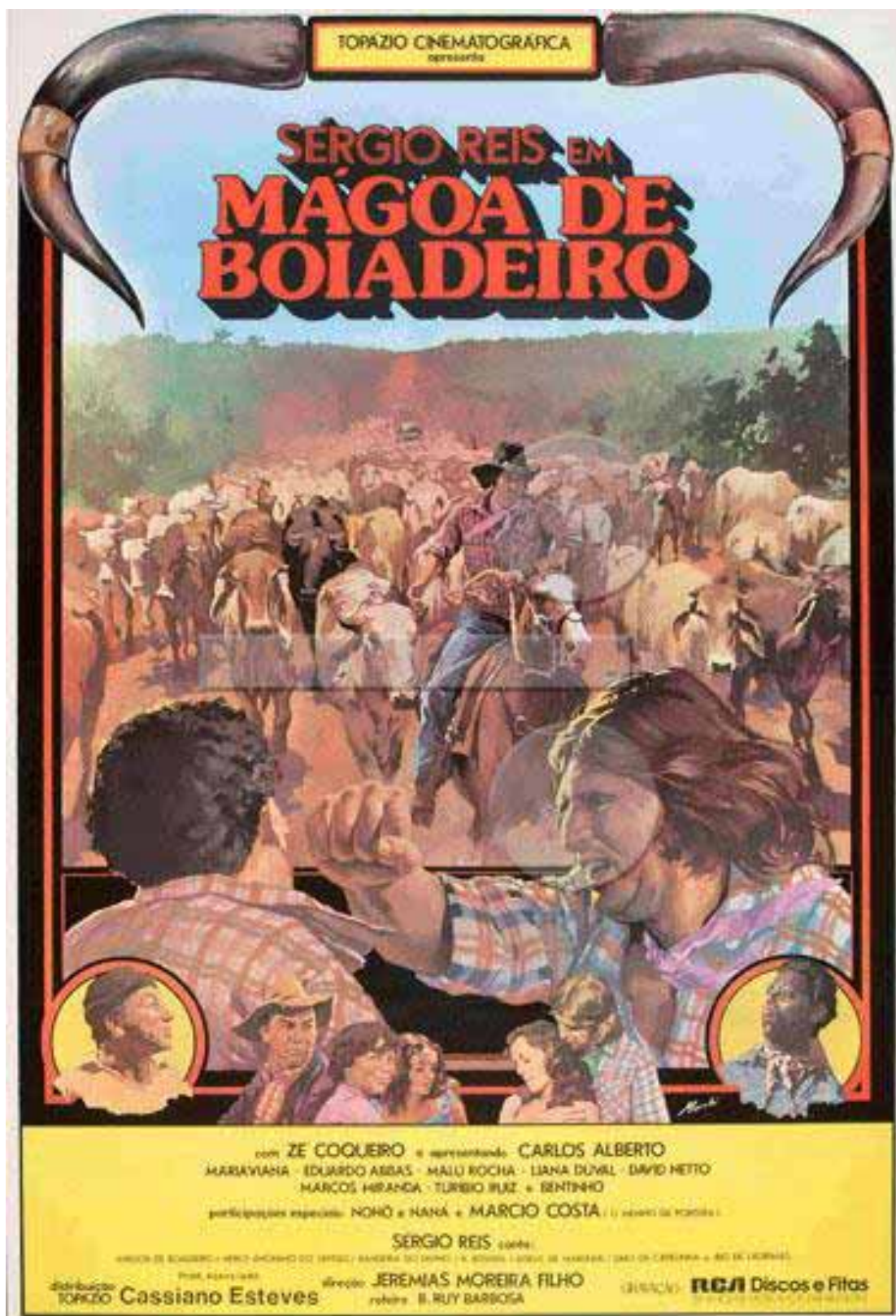
Assim, com o faturamento astronômico de *O Menino da Porteira*, as produções cinematográficas com o artista não param por aí. Em julho de 1978, chegava aos cinemas brasileiros *Mágoa de Boiadeiro*, tendo novamente como diretor Jeremias Moreira Filho, como roteirista Benedito Ruy Barbosa e a produção de Antônio Carlos Ruele e Moracy do Val, sendo locado no interior de São Paulo, no município de Iacanga- SP.

---

Hollender, roteiro Jesse J. Costa, coprodução Profilbrás. Além de Léo Canhoto & Robertinho, compunha o elenco do filme Durvalino de Souza (coronel Lucas), Hércules Breseghelo (Rodrigo), Cavagnoli Neto (Julião), Márcia Fraga (Marina), Robertinho (Berto), Leo Canhoto (Leonardo), A.Paschoalin (Jeremias), Toni Santos (Corvo), Carlos Aguiar (padre Miguel), Jesse James (Zico), José Lopes (índio), Arlete Moreira, Waldemar de Lima, Ronaldo Medeiros Proffetha, Nabor Rodrigues, Rodolfo Valentin, Mauro Bronson, Eva Paiva, Alair Norton, Compadre Moreira.



FIGURA 28 – Cartaz do Filme *Mágoa de Boiadeiro*



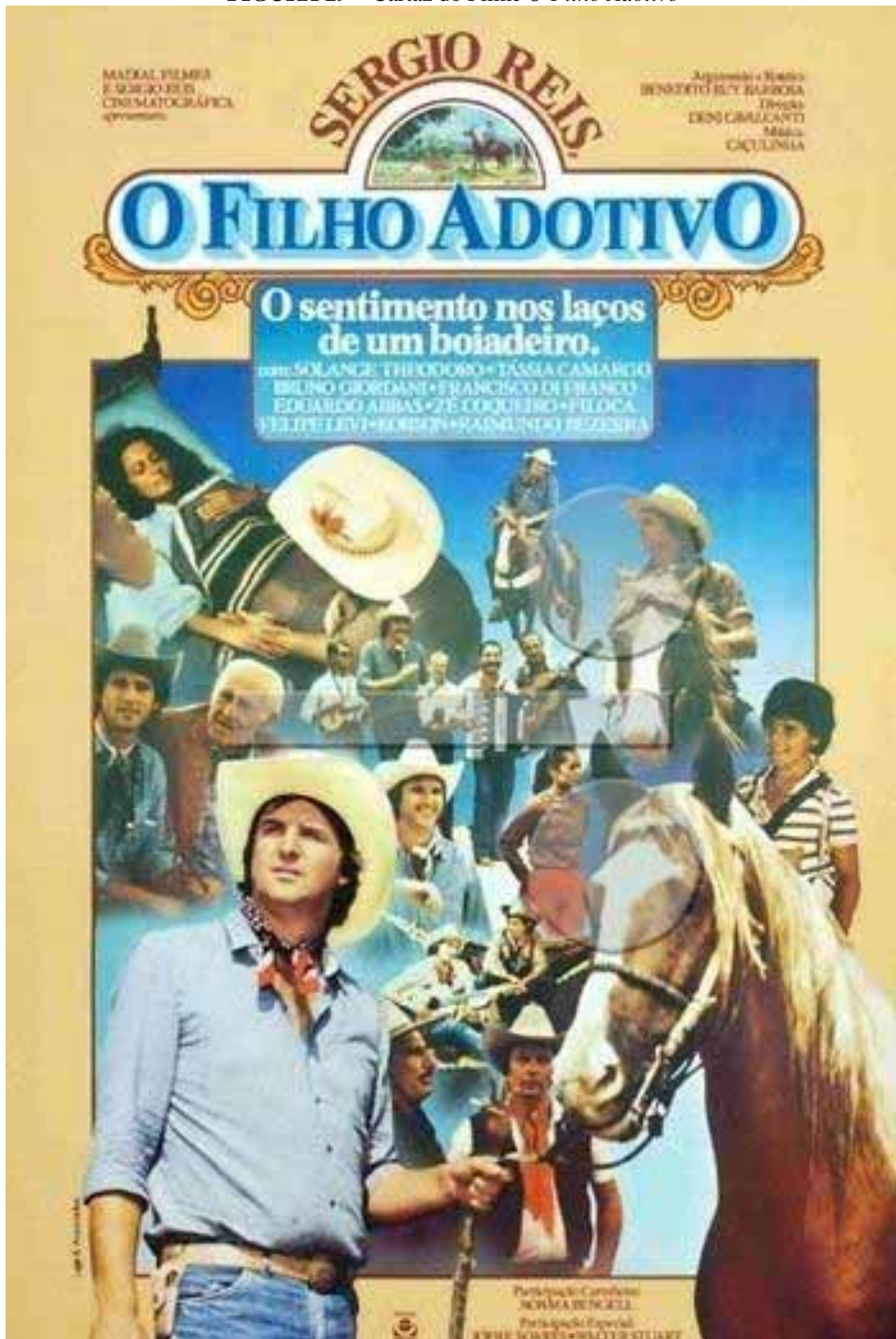
Fonte: BANCOS DE CONTEÚDOS CULTURAIS. Cartazes Nacionais. Disponível em: <<http://www.bcc.org.br/cartazes/nacionais?page=11>>. Acesso em: 23 fev. 2012.

O novo longa-metragem trata da chegada do progresso a uma pequena cidade do interior de São Paulo, representado pelos caminhões de boiadeiros, que agora roubam o emprego dos peões. Nessa nova película, Sérgio Reis é novamente o peão de boiadeiro Diogo, que vive o drama de ter sua amada e noiva Mariana, violentada e assassinada por um caminhoneiro.

Apesar de a película ser uma continuação de *O Menino da Porteira*, a nova produção cinematográfica de Sérgio Reis não conseguiu o mesmo êxito que o filme anterior. *Mágoa de Boiadeiro* chegou à marca de um milhão e cem mil espectadores, um número grandioso para bilheteria do cinema nacional, mas ainda distante dos mais de três milhões de espectadores de *O Menino da Porteira*.

Em 1980, Milionário & José Rico são os personagens principais de *Estrada da Vida*, título homônimo da música que consagrou a dupla em 1977. O filme, com direção de Nelson Pereira dos Santos, narra a trajetória artística de Milionário & José Rico até alcançarem o tão sonhado sucesso. O filme alcançou a bilheteria de 1.276.979 espectadores em todo o Brasil, além de ser premiado no Festival Internacional de Filmes.

Após seis anos do lançamento de *Mágoa de Boiadeiro*, Sérgio Reis encerra a trilogia com o filme *O Filho Adotivo*, agora sob a direção de Deni Cavalcanti, roteiro de Benedito Ruy Barbosa e produção de Sérgio Reis e Deni Cavalcanti.

FIGURA 29 – Cartaz do Filme *O Filho Adotivo*

Fonte: BANCOS DE CONTEÚDOS CULTURAIS. Cartazes Nacionais. Disponível em: <<http://www.bcc.org.br/cartazes/nacionais?page=11>>. Acesso em: 23 fev. 2012.

Contudo, essa nova produção de Sérgio Reis se manteve ainda mais distante do sucesso alcançado por *O Menino da Porteira*, tornando-se um fracasso de bilheteria, não alcançado a marca de 500 mil espectadores, além de ser alvo constante da crítica especializada, devido a sua trama frágil e as formas simplistas de se resolver os conflitos.

Leon Cakoff, em sua crítica intitulada *Boi e pasto com pouca cantoria*, aponta para vários aspectos que não permitiram que o longa metragem atingisse o êxito comercial esperado:

“O Filho Adotivo” persegue um público sertanejo de complicada identificação. Seus elementos de contágio foram tão ampliados que sobra pouco espaço para Sérgio Reis fazer o que melhor sabe: cantar. O roteiro de Benedito Ruy Barbosa tratou das relações rurais seguindo o mesmo padrão exigido por Mazzaropi quando seus filmes paravam o trânsito da avenida São João. Os tempos são outros. Resta conferir se o público ainda é o mesmo.

O sotaque caipira, uma realidade que o padrão Globo não conseguiu contaminar, volta ao cinema sem complexos, mas traumatizado pelas tendências de um mercado que só tem a oferecer sexo explícito com imaginação implícita.

Um fazendeiro vilão (com Walter Stuart em ótima caracterização) tem duas filhas (Solange Theodoro e Tássia Camargo) apaixonadas por um peão de boiadeiro (Sérgio Reis) e um jovem (Bruno Giordani) de passado muito complicado: trata-se do filho adotivo cujo pai (Jofre Soares) foi abandonado num asilo e cuja mãe é mais uma vítima da intolerância do fazendeiro vilão. Tem também um padre com sotaque alemão (Felipe Levi) e um pequeno cantor (Robson) que rouba nos agudos toda a fleuma musical do simpático mais empostado Sérgio Reis. (...)

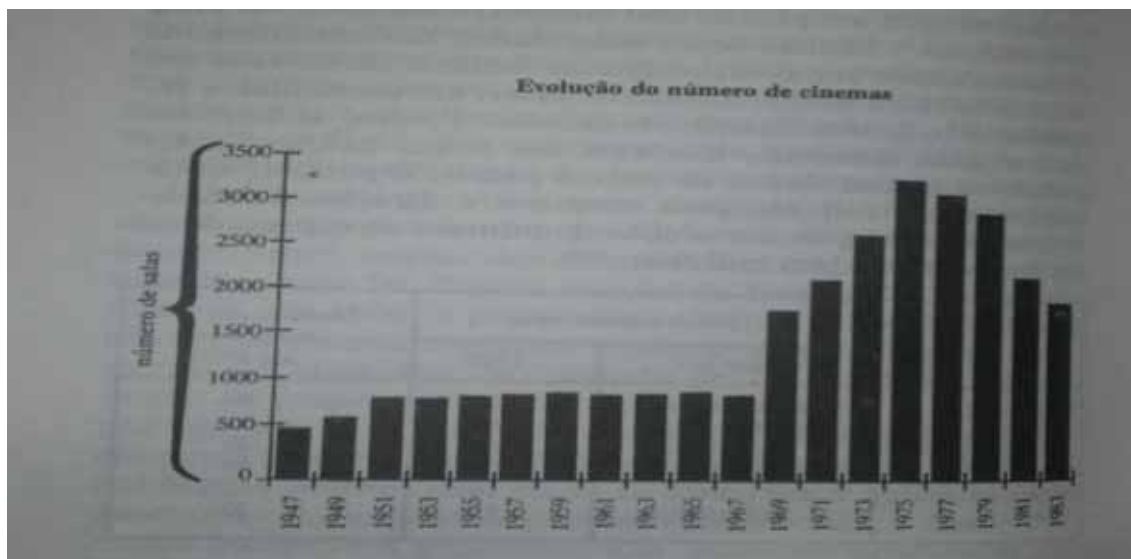
Depois de um rodeio, três canções com Sérgio Reis e uma do menino Robson, duas brigas e muitas cenas bucólicas, cheirando a boi e pasto, chegamos à conclusão de que Deni Cavalcanti, enquanto diretor, não consegue livrar-se do estilo que o consagrou. O seu universo mais uma vez consagra o machismo, como nos filmes eróticos anteriores. Não que fuja a realidade rural e sim por emaranhar-se demais nas “questões que dizem respeito aos homens”, o que faz perder a oportunidade de se oferecer mais musicalidade, colorido e alegria para um produto que se propõe a isto. É esta impressão estará fortalecida nos momentos finais, com dança e a cantoria das partes reconciliadas, e quando a grande massa de público feminino de Sérgio Reis tiver superado o impacto de uma frase do tipo “se eu tivesse medo de homem eu usava saia”, que se ouve gratuitamente lá pelo meio do filme.<sup>121</sup>

Como bem analisa Cakoff, o fracasso do filme provavelmente estaria na dificuldade de atualizar o discurso, acompanhando as transformações do público, pois a receita utilizada em *O Menino da Porteira* não agradava mais aos modernos receptores dos finais dos anos 1970 e início dos anos 1980. Certamente essa seria também a razão da queda de espectadores já registrada pelo filme *Mágoa de Boiadeiro*. Assim, *O Filho Adotivo* marca o encerramento da carreira de Sérgio Reis nos cinemas.

<sup>121</sup> CAKOFF, Leon. *Boi e Pasto com pouca cantoria*. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, 29 mar. 1984. Primeiro Caderno, p. 31.

Outro aspecto importante que deve ser destacado em relação ao baixo índice de espectadores de *O Filho Adotivo* está relacionado à redução do número de salas de cinema pelo Brasil, desde 1977. Principalmente no interior paulista, um dos principais redutos dos consumidores dos filmes protagonizados por Sérgio Reis. É possível observar essa redução das salas de cinemas no gráfico apresentado por Renato Ortiz:

**GRÁFICO 1** – Evolução do número de cinemas



**Fonte:** Ortiz, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Ed: Brasiliense, 1988, p.126.

Vale afirmar que o encerramento da carreira de Sergio Reis no cinema nada influencia em sua trajetória como intérprete sertanejo. Em 1982, ano da divulgação do último filme da trilogia, Reis atingiu mais de um milhão de cópias vendidas com o álbum *O Melhor de Sérgio Reis*.

### 3.2 Do cinema para TV: O peão Diogo conquista o horário nobre.

Em 1982, estreou a telenovela *Paraíso*, escrita por Benedito Ruy Barbosa e dirigida por Gonzaga Blota, que foi ao ar sempre às 18 horas entre 23 de agosto de 1982 e 26 de março de 1983, totalizando 196 capítulos. A trama da telenovela desenvolve-se quase que inteiramente em ambiente rural e conta a história de amor entre o jovem peão de boiadeiro José Eleutério, conhecido como O Filho do Diabo - pois o seu pai, o velho Coronel Eleutério, possuía uma garrafa com a imagem do diabo dentro dela - e Maria

Rita, conhecida como Santinha, por lhe atribuírem milagres quando criança, e cuja mãe, a beata Dona Mariana, fazia de tudo para que ela fosse freira.

Agregando valor a temática da telenovela que já abordava o cotidiano da vida rural, a emissora traz como um dos artistas convidados Sérgio Reis, que interpreta, novamente, o peão de boiadeiro Diogo. Ao longo da telenovela, protagoniza inúmeras cenas de cantorias ao pé do fogo. Se ainda havia alguma dúvida da consolidação da figura de Sérgio Reis como intérprete de música sertaneja, essa foi definitivamente dissipada no período em que a telenovela estava sendo transmitida, pois seis vezes por semana, ele aparecia no horário nobre da TV aberta como legítimo representante da cultura rural, cantando canções que já haviam sido gravadas por ele em seus discos anteriores.

Reis ainda teve um de seus grandes sucessos, *Boiadeiro Errante*, vinculado à trilha sonora da telenovela, que ocupou a primeira faixa do disco divulgado pela Gravadora Som Livre, também pertencente ao Grupo Globo. Nas outras faixas do disco destacam-se: *Varandas* – Almir Sater; *Minha Paixão* – Milionário & Zé Rico; *São Sebastião do Rodeio* – Zé Geraldo; *Eu, a Viola e Deus* – Rolando Boldrin; *Promessas Demais* – Ney Matogrosso, Paulo Leminski e Moraes Moreira (tema de abertura), *Fruta Boa* – Telma Costa; *Orquestra Divina* – Guilherme Lamounier; *Simplesmente* – Roupas Nova; *Menino Nu* – Casinho Terra (tema de Aninha); *OéOé Faz o Carro de Boi na Estrada* – Jorge Ben e *Asa Branca* – Quinteto Violado.

Embora fosse uma novela rural, a trilha sonora não ousa mais do que mesclar MPB com figuras mais palatáveis da música sertaneja como Sergio Reis, Almir Sater e Rolando Boldrin, seguindo o “gosto” do padrão Globo de qualidade. Como outras trilhas sonoras de novelas, chegava ao mercado com um grande *marketing* e uma ampla divulgação televisiva, superando enormemente a divulgação de discos feita por qualquer outra gravadora.<sup>122</sup>

---

<sup>122</sup> Como aponta a pesquisadora Rita Morelli, a importância da televisão no crescimento do mercado de discos no Brasil pode ser avaliada indiretamente através de dados relativos à crescente participação da gravadora Sigla, da TV Globo, nesse mercado, durante os anos iniciais da década: lançadas em 1971, a etiqueta Som Livre já detinha, em 1974, 38% do chamado mercado de sucesso, isto é, 38% dos discos mais vendidos pertenciam a essa marca. Nesse ano seria lançada outra etiqueta da Sigla, a Soma, e, em meados do ano seguinte, sua participação no mercado de sucesso já seria 50%, enquanto sua participação no mercado geral alcançaria 12%. Na verdade, em 1977, a Sigla despontaria como líder do mercado brasileiro de disco. E, dois anos depois, sua participação nesse mercado seria avaliada em 25%, confirmando-se, assim, sua liderança até o final da década de 1970. O grande segredo desse crescimento rápido estava na utilização intensiva da própria TV Globo e de outras empresas de comunicação do grupo Globo como veículos de divulgação dos produtos da sigla. (MORELLI, 1991).

Aproveitando sua popularidade na novela, Sérgio Reis lança sua primeira coletânea, *O melhor de Sérgio Reis*. Contendo seus maiores sucessos, o disco rapidamente ultrapassou a marca de mais de um milhão de cópias vendidas.

Sua breve carreira no cinema e sua passagem pela televisão foram pródigos para afirmar a imagem do artista como intérprete da música sertaneja, permitindo uma transição com menos atrito. O cinema e a TV contribuíram enormemente para moldar o sertanejo para as platéias urbanas.

### 3.3 Tradição VS Modernidade no palco do programa *Som Brasil*

Na manhã do dia 09 de agosto de 1981, estreou na Rede Globo o programa *Som Brasil*, que visava unir MPB à “boa tradição” do campo. *Som Brasil* foi idealizado e apresentado por Rolando Boldrin e dirigido por José Amâncio. O programa foi ao ar até março de 1989, alternando, em seu palco, os “legítimos” representantes da música caipira, que eram criteriosamente selecionados pelo próprio Rolando Boldrin, com grandes nomes da MPB, como Dominginhos, Luiz Gonzaga, Chico Buarque, Gilberto Gil, Sivuca, Jair Rodrigues, Elba Ramalho, Nara Leão, Fafá de Belém, Toquinho, entre outros.

Assim, desde a estréia do programa, o sucesso de público e de crítica somente aumentou, tanto que, em 1982, próximo de completar um ano no ar, o programa teve seu tempo de duração acrescido em uma hora, passando a ocupar duas horas da programação matinal da Rede Globo. No mesmo ano, conquistou o prêmio de melhor programa de TV, concedido pela Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) e foi eleito “Destaque de Marketing Rural”, pela Associação Brasileira de Marketing. Rolando Boldrin também recebeu os títulos de Cidadão Carioca, Cidadão Paulistano e Personalidade do Ano<sup>123</sup>.

Além disso, a alta audiência conquistada, que chegava a alcançar um pico de 10% a mais do que os programas de domingo, refletia na venda dos discos de seus convidados, pois, como afirmou o músico Sivuca:

Eu só não venho mais no *Som Brasil*, que para mim é um dos poucos programas realmente brasileiros da Globo, porque o meu trabalho também é urbano e aqui (mostra o cenário de José de Anchieta, uma venda de beira de estrada nos mínimos detalhes, das gavetas de arroz e fubá às prateleiras de

---

<sup>123</sup> ALONSO, Gustavo. *Cowboys do Asfalto: Música Sertaneja e Modernização brasileira*. 2011. 520f. Tese (Doutor em História) Universidade Federal Fluminense, Niterói.

cachaça e lamparinas) o ambiente é mais regional. Mas toda vez que eu venho há um pique de uns 10% na venda dos meus discos.<sup>124</sup>

Com isso, o programa *Som Brasil* passou a ser reconhecido com um referencial de tradição e boa música, tornando-se um bastião de resistência aos estrangeirismos e comercialismos que assediavam a música popular e rural. Cabe salientar que, assim como alguns tradicionalistas, Rolando Boldrin também abominava o uso da guitarra elétrica ou outros instrumentos eletrônicos. Vistos como elementos de origem estrangeira, eram veementemente proibidos em seu programa. Assim também pensava Boldrin em relação à música sertaneja: “Nunca fiz música sertaneja, como dizem alguns. Sempre valorizei e apresentei no programa música brasileira. (...) Mesmo porque a música sertaneja está cheia de influências e ritmos importados, principalmente do Paraguai e do México.”<sup>125</sup>

Apesar de toda a modernização implementada por Sergio Reis, ele também desaprovava algumas à influência estrangeira na música sertaneja, principalmente da mexicana, que conquistou grande notoriedade no mercado fonográfico nos anos 1980, com a dupla Pedro Bento & Zé da Estrada. A dupla tinha um repertório composto basicamente por rancheiras, entoadas por pistons. Para Sérgio Reis esses timbres retiravam a essência da verdadeira música sertaneja. Na citação abaixo é possível conhecer um pouco da opinião do artista sobre a incorporação dos instrumentos atípicos da música sertaneja:

#### **A Galope na conquista do mercado nacional**

“Boiadeiro Errante”, novo disco de Sérgio Reis, segue a mesma fórmula dos outros trabalhos anteriores. Traz algumas canções antigas, clássicos sertanejos, ou outras músicas que fizeram sucesso há pouco. O cantor também incluiu “A volta da asa branca”, de Gonzagão e Zé Dantas, numa tentativa de conquistar o mercado nordestino, já que a música caipira sulista não costuma agradar muito acima do Espírito Santo.

Sérgio costuma fazer uma relação de música, às vezes incluindo alguma inédita, e as imagina em sua voz. Nenhuma canção vai para o disco caso não fique gostosa em sua interpretação. Depois vêm os arranjos. O destaque são as violas, as cordas. Mais ao fundo, a percussão, junto com a sanfona.

Ele conta: “Não posso tirar as raízes da música. Não irei colocar, por exemplo, *piston* nos meus discos. Isto não há na música sertaneja, é coisa de brasileiro. Meus discos têm flauta, sanfonas, cordas, uma coisa suave. Mesmo a parte elétrica é pequena. A guitarra entra apenas para pontear. Não colocarei uma coisa ardida, se a minha voz é o inverso. Com o caipira não pode haver complicação. Tudo deve ser simples e honesto.”<sup>126</sup>

<sup>124</sup> Apud ALONSO, Gustavo. *Cowboys do Asfalto: música sertaneja e modernização brasileira*. 2011. 520 f. Tese (Doutorado em História) Universidade Federal Fluminense. Niterói, p 247.

<sup>125</sup> Ibidem, p.249.

<sup>126</sup> ALMEIDA, Miguel. A Galope na conquista do Mercado Nacional. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 08 jun. 1981. Ilustrada, p. 19.



Rolando Boldrin ainda segue sua crítica à música sertaneja afirmando: “Grande parte da música sertaneja, hoje, é como o *rock* brasileiro: uma amálgama sem rosto. O que eu faço é utilizar os recursos de estúdio e colocar um violão ou uma gaita a mais, sem mexer na estrutura”. “No meu programa, não trato com música sertaneja de alto consumo.”<sup>127</sup> Dessa forma, Rolando Boldrin tornara-se então um grande articulador da música brasileira que defendia a valorização das raízes nacionais. Em um texto de próprio punho intitulado *O caminho do sertão*, que foi publicado na revista *Veja*, Boldrin atacava o “estrangeirismo” da cultura nacional e tentava desmistificar o circuito RJ/SP, que seria o centro cultural do Brasil:

No interior do Brasil, um ditado popular costuma lembrar que o boi não sabe a força que tem. Acho que isso pode ser aplicado aos bois, mas também à grande maioria dos brasileiros. (...) São tantas as modas que vêm de fora, a pressão da propaganda é sempre tão forte, que o gosto pessoal fica escondido e demora muito a aparecer. Assim, o brasileiro só consome um terço do que lhe pertence e do que gosta. O resto é importação e hábitos de moda. (...) Mas, engana-se quem pensa que o brasileiro não tem um gosto próprio ou que não existe um padrão brasileiro.

É verdade que ele é muito inseguro e as influências externas são grandes. Mesmo assim, acredito que já esteja procurando o caminho de volta. Esse caminho passa pelo reconhecimento de fatos que, apesar de simples, são muito importantes. Um deles é perceber que a imagem irradiada para os quatro cantos do país resulta da ideia de que o Brasil é só o pedaço do mapa que vai do Rio a São Paulo. O Brasil é muito maior que isso. A praia de Ipanema é a casa de muita gente, mas não é a casa de todos os brasileiros. São Paulo é um bom lugar para se vencer na vida, mas, a grande maioria dos que ali moram chegou de outras cidades e sonha com a volta à terra natal.<sup>128</sup>

Esse filtro estético no programa de Boldrin permitia a entrada apenas de artistas como Egberto Gismonti, Patativa do Assaré, Elomar, Almir Sater, Renato Teixeira, Quarteto em Cy, Mineiro & Manduzinho, Tonico & Tinoco, Tião Carreiro & Pardinho, Pena Branca & Xavantinho entre outros caipiras “originais”.

Dessa forma, duplas como Milionário & José Rico, Leo Canhoto & Robertinho, Pedro Bento & Zé da Estrada, Chitãozinho & Xororó, João Mineiro & Marciano, Matogrosso & Mathias ficavam de fora do programa por não representarem a autêntica música caipira. Caso alguma das duplas citadas acima desejasse participar, eles eram forçados a se adaptar ao perfil do programa, como foi o caso da dupla Milionário & José Rico que, para se apresentar, fez inúmeras concessões. Boldrin exigiu que os artistas se vestissem “à paisana”, sem roupas espalhafatosas de shows, trajas americanos ou

<sup>127</sup> Ibidem, p.249.

<sup>128</sup> BOLDRIN, Rolando. O Caminho do Sertão. Coluna Ponto de Vista (1). *Revista Veja*, 3 out. 1982, p. 162.

mexicanos. A dupla seguiu à risca o pedido e cantou singelas toadas de Raul Torres e João Pacífico, adequando-se à estética caipira e abandonando, temporariamente, os “uiuiuis” mexicanos e a harpa paraguaia.

A militância de Boldrin excluía do seu programa alguns dos modernos intérpretes caipiras, como foi o caso do cantor Sérgio Reis, a despeito de toda sua transformação ao longo da década de 1970 para se encaixar nas tradições da música rural e se aproximar do modelo de tradição. Segundo Rolando Boldrin, o cantor Sérgio Reis insistia em se apresentar com sua indumentária de *cowboy* norte americano, como nota-se na capa de seu compacto *Panela Velha*, de 1984, na imagem abaixo:

**FIGURA 30** – Capa do Compacto Sérgio Reis *Panela Velha*



**Fonte:** Gravadora RCA, 1984.

Sérgio Reis posa de botas de cano longo, chapéu, calça jeans e jaqueta texana. Ele usa como encosto uma cela e, em uma das mãos, segura firmemente uma carabina *winchester*. De fato não existe nenhum aspecto da imagem que faça referência ao universo rural nacional. Para Boldrin, Reis estaria se afastando da autenticidade da música caipira de duplas como Tônico & Tinoco, Raul Torres & Florêncio, Alvarenga

& Ranchinho entre outras que eram frequentemente reverenciadas por ele como expressão da tradicional música caipira.

Apesar da militância de Boldrin e sua resistência frente à invasão da música internacional, o seu programa ainda se manteve na grade de programas da Rede Globo, beneficiando-se da onda de temas rurais que tomaram conta da programação das emissoras brasileiras.

No entanto, após desacertos com a emissora, em 1984, Boldrin deixou a rede Globo e levou o programa para a TV Bandeirantes. Com o nome *Empório Brasileiro*, ia ao ar todas às terças-feiras, em horário nobre, às 21h15. A proposta de aproximação da MPB com a música caipira prosseguiu, assim como a proibição do uso das guitarras elétricas. No programa mesmo com as limitações, estavam previstas apresentações de Arrigo Barnabé e Egberto Gismonti. Mas nada dos descendentes de Leo Canhoto & Robertinho ou de Pedro Bento & Zé da Estrada.<sup>129</sup>

O programa *Empório Brasileiro* durou apenas um ano, devido a forte concorrência enfrentada pelo auge da música sertaneja que, a partir da virada dos anos 80, começou a dominar a venda de discos, fazendo com que a indústria fonográfica passasse a investir fortemente nesse filão promissor, abandonando, assim, o ideal de pureza da música caipira. Com o fim de seu programa na TV Bandeirantes, Boldrin foi para o SBT, onde, de 1989 a 1990, apresentou o *Empório Brasil*. Em 1997, foi para a CNT, com o programa *Estação Brasil*, de curta duração e, em 2005, aportou na TV Cultura, onde começou a apresentar o *Sr. Brasil*, até hoje em exibição.

Para os mais conservadores como Boldrin, as inovações estéticas introduzidas por Sérgio Reis na música sertaneja, desde os novos timbres como a guitarra e toda parafernália tecnológica de som, acrescentado de seu visual texano, continuavam em meados dos anos de 1980, sendo vistas como deturpadoras da autêntica cultura caipira.

Apesar das críticas, os elementos e as abordagens que Sérgio Reis realizou na transição entre compositor e interprete da Jovem Guarda, para interprete da música sertaneja, permitiu a ampliação de seu capital simbólico, possibilitando que ele se justificasse dentro de uma tradição musical e passasse a ser considerado um autêntico representante da música rural brasileira.

---

<sup>129</sup> ALONSO, Gustavo. *Cowboys do Asfalto: música sertaneja e modernização brasileira*. 2011. 520 f. Tese (Doutorado em História) Universidade Federal Fluminense. Niterói.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer desta pesquisa, observa-se a construção do intérprete de música sertaneja Sérgio Reis, que transita gradativamente do *rock* da Jovem Guarda para a música rural brasileira, ampliando seu público consumidor, e que nos dias de hoje é considerado um dos grandes defensores da tradicional música rural brasileira.

Sérgio Reis é um homem urbano e periférico que faz uma releitura do campo, a partir da Jovem Guarda. Portanto as representações do universo rural que ele elege, tanto para realizar seus arranjos como para selecionar suas canções, são filtradas a partir desse lugar. Trata-se, portanto de uma leitura estereotipada/pasteurizada do universo rural, no momento em que esse ambiente se aproxima mais do mundo urbano, via tecnologia que vai sendo implantada e tornando cada vez mais estreita essa fronteira.

A trajetória artística de Sérgio Reis explicita muito bem o poder da Indústria Fonográfica, nos anos de 1970, no Brasil. Com um mercado consumidor crescente, tornava-se fundamental lançar produtos que atendessem a essa demanda.

A imagem do caipira com a qual se identificava o público não era mais a do matuto, da figura jocosa de Jararaca & Ratinho, ou de um Mazzaropi. Sérgio Reis, moldado pelo mercado, incorpora um caipira urbano. Bem vestido, com postura de galã e um repertório cuja sonoridade, povoada de equipamentos eletrônicos, ia ao encontro das expectativas de um público urbano que tinha referências identitárias e econômicas no mundo rural.

Ao longo deste trabalho, foi apresentada a carreira de Sérgio Reis, salientando suas escolhas e as imposições feitas pelo mercado fonográfico a fim de se obter a maior vendagem possível.

Contudo, vale apontar que Sérgio Reis não se caracteriza apenas como uma marionete nas mãos da Indústria Fonográfica ou que ele apenas seguia uma receita simplista para o sucesso, que seria a de apenas regravar os clássicos da música caipira. É exatamente o contrário, pois existe algo de autoral em seu trabalho que permitiu que ele conquistasse, dia após dia, um público cada vez maior, mantendo-se como ícone da música rural brasileira até os dias de hoje.

Com isso, pode-se afirmar que as mudanças na música caipira, apresentadas por Sérgio Reis, foram o que possibilitou que seus novos desdobramentos, surgidos na década de 1990, com o “Sertanejo Romântico”, e na década de 2000, com o “Sertanejo

Universitário”, fossem inseridos dentro de uma tradição cultural, ou seja, esses desdobramentos seriam a linha “evolutiva” da música caipira.

Desse modo, a presente pesquisa não teve por intuito apresentar respostas e soluções, mas sim problematizar e apresentar novas perspectivas aos aspectos que tangem o universo da cultura e da música rural brasileira, assuntos que ainda possuem uma produção acadêmica extremamente modesta, mas qualitativamente importante.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### Discografia Seleccionada até 1974:

- REIS, Sérgio. **Sérgio Reis**, São Paulo. CHANTECLER, 1961 – RPM.  
 \_\_\_\_\_. **Sérgio Reis**, São Paulo. CHANTECLER, 1962 – RPM.  
 \_\_\_\_\_. **Sérgio Reis**, São Paulo. CONTINENTAL, 1963 – RPM.  
 \_\_\_\_\_. **Coração de Papel**, São Paulo. Odeon, 1967–LP.  
 \_\_\_\_\_. **Anjo Triste**, São Paulo. Odeon, 1968 –LP.  
 \_\_\_\_\_. **Menino da Gaita**, São Paulo. RCA, 1972 –Compacto.  
 \_\_\_\_\_. **Sérgio Reis**, São Paulo. RCA, 1973 – LP.  
 \_\_\_\_\_. **João de Barro**, São Paulo. RCA, 1974 – Compacto.  
 \_\_\_\_\_. **João de Barro**, São Paulo. RCA-VICTOR, 1974 – LP.

### Discografia seleccionada a partir de 1975:

- REIS, Sérgio. **O Menino da Porteira**, São Paulo. RCA-VICTOR, 1975 – Compacto.  
 \_\_\_\_\_. **Saudade da Minha Terra**, São Paulo. RCA-VICTOR, 1975 –LP.  
 \_\_\_\_\_. **Sérgio Reis**, São Paulo. RCA-VICTOR, 1976 – Compacto.  
 \_\_\_\_\_. **Retrato do Meu Sertão**, São Paulo. RCA, 1976 – LP.  
 \_\_\_\_\_. **Sérgio Reis, São Paulo. RCA-VICTOR, 1977 – Compacto.**  
 \_\_\_\_\_. **O Menino da Porteira**, São Paulo. RCA, 1977 – LP.  
 \_\_\_\_\_. **Sérgio Reis, São Paulo. RCA-VICTOR, 1977 – Compacto.**  
 \_\_\_\_\_. **Mágoa de Boiadeiro**, São Paulo. RCA, 1978–LP.  
 \_\_\_\_\_. **Sérgio Reis, São Paulo. RCA-VICTOR, 1979 – Compacto.**  
 \_\_\_\_\_. **Bandeira do Divino**, São Paulo. RCA, 1979 –LP.  
 \_\_\_\_\_. **Lobo da Estrada**, São Paulo. RCA, 1980 – LP.  
 \_\_\_\_\_. **Sérgio Reis, São Paulo. RCA-VICTOR, 1981 – Compacto.**  
 \_\_\_\_\_. **Boiadeiro Errante**, São Paulo. RCA, 1981 –LP.  
 \_\_\_\_\_. **Sérgio Reis, São Paulo. RCA-VICTOR, 1982 – Compacto.**  
 \_\_\_\_\_. **A Sanfona do Menino**, São Paulo. RCA, 1982 –LP.  
 \_\_\_\_\_. **O melhor de Sérgio Reis**, São Paulo. RCA, 1982 – LP.

ABRIL CULTURAL. Coletânea Nova História da Música Popular Brasileira. **Música Sertaneja**, São Paulo, 1983.

\_\_\_\_\_. Coletânea Nova História da Música Popular Brasileira. **Música Caipira**, São Paulo, 1978.

CONTINENTAL. Pena Branca & Xavantinho. **Cio da terra**, 1987 – LP.

SOM LIVRE. **Som Brasil**, São Paulo, 1981 – LP.

\_\_\_\_\_. **“Paraíso - Trilha Sonora da Novela da Rede Globo”**, Rio de Janeiro, 1982.

WARNER. Pena Branca & Xavantinho. **Velha Morada**, São Paulo, 1980 – LP.

#### Sites:

ANTONIO, José. **Jovem Guarda**: Eduardo Araújo, Wanderley Cardoso, Roberto Carlos e Erasmo Carlos. Disponível em: <<http://www.girafamania.com.br/montagem/fotografia-brasil-anos60.htm>>. Acesso em: 14 fev. 2012.

**Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira**. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/sergio-reis/dados-artisticos>>. Acesso em: 26 agos. 2011.

**Roberto Carlos em Ritmo de Aventura**. Disponível em: <<http://www.meucinemabrasileiro.com/filmes/roberto-carlos-em-ritmo-de-aventura/roberto-carlos-em-ritmo-de-aventura-poster01.jpg>>. Acesso em: 12 fev. 2013.

**Passeata contra a guitarra elétrica**. Disponível em: <<http://anos60.files.wordpress.com/2012/04/passeata-contra-a-guitarra-elc3a9trica-2.jpg>>. Acesso em: 04 abr2013.

Léo Canhoto & Robertinho In: **Boa Música Brasileira**. Disponível em: <<http://www.boamusicaricardinho.com/lcrmicroonibus.jpg>>. Acesso em: 13 mai. 2013.

Chitãozinho & Xororó. In: **Clique Music**. Disponível em: <<http://cliquemusic.uol.com.br/artistas/ver/chitaozinho---xororo>>. Acesso em: 14 mar. 2013.

Leonardo In: **Rádio Terra**. Disponível em: <<http://www.radioterra.fm.br/artistas/?id=6>>. Acesso em: 12 mai. 2013.

**Zezé di Camargo & Luciano**. Disponível em: <[Zezé Di Camargo & Luciano](http://www.zeze.com.br/zeze-di-camargo-luciano) (htm). *ailusaosefazreal.hpgvip.ig*.>. Acesso em: 21 jan. 2010.

**Milionário & José Rico**. Disponível em: <<http://userserve-ak.last.fm/serve/252/17798467.jpg>>. Acesso em: 13 fev. 2013.

Cartaz do filme *O Menino da Porteira*. Banco de Conteúdos Culturais. **Cartazes Nacionais**. Disponível em: <<http://www.bcc.org.br/cartazes/nacionais?page=11>>. Acesso em: 23 fev. 2012.

Cartaz do Filme *Mágoa de Boiadeiro*. BANCOS DE CONTEÚDOS CULTURAIIS. **Cartazes Nacionais**. Disponível em: <<http://www.bcc.org.br/cartazes/nacionais?page=11>>. Acesso em: 23 fev. 2012.

Cartaz do Filme *O Filho Adotivo*. BANCOS DE CONTEÚDOS CULTURAIIS. **Cartazes Nacionais**. Disponível em: <<http://www.bcc.org.br/cartazes/nacionais?page=11>>. Acesso em: 23 fev. 2012.

O Menino da Porteira. In: **Topázio**. Disponível em: <<http://www.cinemabrasileiro.net/topazio.html>>. Acesso em: 18 mar. 2013.

### **Jornais e Revistas:**

ALMEIDA, Sérgio Pinto de. O Sucesso Galopante do “boiadeiro” Sérgio Reis. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 05 set. 1978. Folha Ilustrada, p. 37.

ALMEIDA, Miguel. Um outro Brasil na Canção Caipira. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 08 jun. 1981. Folha Ilustrada, p. 19.

Autor anônimo. Menino da Gaita. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 25 fev. 1973. Folha Ilustrada, p. 06.

Autor anônimo. Menino da Gaita. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 07 agos. 1973. Folha Ilustrada, p. 42.

Autor anônimo. Sérgio Reis na mina da música sertaneja. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 15 nov. 1980. Folha Ilustrada, p. 19.

SILVA, Walter. Sérgio Reis acerta outra. **Folha de S. Paulo**, São Paulo 16 mai. 1975. Folha Ilustrada, p. 48.

MORGADO, Fernando. Terror e Caipira Milionário. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 11 out. 1981. Folha Ilustrada, p. 50.

MARTINS, Eduardo. “Pura” ou não, música regional que dá prazer. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 11 agos. 1984. Folha Ilustrada,

OLIVEIRA, Adones. “Hora do Bolinha” Teve Final. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 07 jan. 1969. Folha Ilustrada, p. 03.

ALMEIDA, Miguel. Sérgio Reis e o mormaço mental. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 29 mar. 1984. Primeiro Caderno, p. 31.

CAKOFF, Leon. Boi e pasto com pouca cantoria. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 29 mar. 1984. Primeiro Caderno, p. 31.



SILVEIRA, Helena. A hora e a vez do telespectador. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 09 mar. 1970. Primeiro Caderno, p. 04.

Autor anônimo. As festividades. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 10 jul. 1969. Segundo Caderno, p. 03.

Autor anônimo. Menino da Gaita. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 04 jul. 1973. Terceiro Caderno, p. 17.

Autor. Se eu me aposentar eu morro, eu vou continuar na estrada. **Jornal da Tarde**, Cidade, 20 jul. 2009. Parte, p.

Autor. Sertanejos desembarcam no Maracanãzinho **Jornal do Brasil**, Cidade, 12 jun. 1981. Caderno B, p. 1.

Autor. Longa-Metragem. Começa nova Fita paulista. **Estadão de S. Paulo**, São Paulo, 07 out. 1970. Parte, p. 29.

ARAGÃO, Diana. “Sérgio Reis a Voz do Sertanejo”. **Revista “Os Grandes da MPB”**. Editora Del Prado, 1996.

BOLDRIN, Rolando. “O caminho do sertão”. Coluna Ponto de Vista– **Revista Veja**, 13 out 1982, p. 162.

SOUZA, Tárík. O padrão caipira de qualidade, **Jornal do Brasil**, São Paulo, n. , p. , 28 nov. 1982.

Autor Anônimo, Do ié-ié ao êê boi, **Revista Veja**, São Paulo, Ed. 466, p 121, 10 agost de 1977.

Autor. Herói do sertão – Boldrin quer o caipira nos salões de luxo. **Revista Veja**. São Paulo, n., p.92, data correta 1981

Autor Anônimo . O caminho da roça – com a novela “Paraíso”, a Rede Globo inicia sua mais pesada investida no mercado rural. **Revista Veja**. Cidade, n., PP. 100-101, 01 set. 1982.

Autor. Fibra de Sertanejo: A vitória do persistente Rolando Boldrin **Revista Isto É**. São Paulo. n. 277, p. 60 - 61, 14 abr. 1982.

### **Livros, Teses e Dissertações**

ALONSO, Gustavo. **Cowboys do Asfalto: Música Sertaneja e Modernização brasileira**. 2011. 520f. Tese (Doutor em História) Universidade Federal Fluminense, Niterói.

Araújo, Paulo Cesar de. **Eu não sou cachorro, não: música popular cafona e ditadura militar**. Rio de Janeiro: Record, 2003.

ARAÚJO, Lucas Antônio de. **A Representação do Sertão na Metrópole a Construção de um Gênero Musical (1929 – 1940)**. 2007. 127f. Dissertação (Mestrado em História) Universidade Estadual Paulista, Franca.

BAIA, Silvano Fernandes. **A Historiografia da Música Popular no Brasil (1971-199)**. 2010. 279f. Tese (Doutorado em História) Universidade de São Paulo. São Paulo.

BARBERO, Jesús Martín. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2001.

BAKTIN, Michail. **A cultura popular na Idade Media e no Renascimento – o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec, 1996.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é Solido Desmancha no Ar: A aventura na Modernidade**. 14ª edição. São Paulo: Ed. Schwarcs Ltda, 1982.

CALDAS, Waldemyr. **O que é musica sertaneja?** São Paulo: Brasiliense, 1987.

CALDAS, Waldenyr. **Acorde na aurora: musica sertaneja e indústria cultural**. 2. ed. São Paulo: Companhia Editora nacional, 1979

CANCLINI, Nestor Garcia. Introdução (Estratégias para entrar e sair da modernidade) “Contradições Latinoamericanas. Modernismo sem modernização?”. In: \_\_\_\_\_. **Culturas Híbridas**, São Paulo, Edusp, 1998, p. 67 – 84.

CANDIDO, Antonio. **Os parceiros do Rio Bonito: estudos sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida**. São Paulo: Duas Cidades, 1979.

CHARTIER, Roger. Cultura Popular. Revisando um conceito Historiográfico. **Revista Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, Vol. 8, n. 16, 1995.

CHARTIER, Roger. **A Beira da Falésia: a história entre incertezas e inquietudes**. Porto Alegre. Ed Universidade/UFRGS, 2002.

\_\_\_\_\_. **A História Cultural: entre práticas e representações**. Lisboa: Difel, 1988.

COHN, Gabriel. **Comunicação e Indústria Cultural**. São Paulo: Editora Nacional, 1971.

DE CERTEAU, Michel. **A Cultura no Plural**. Campinas: Papyrus, 1995.

DIAS, Marcia Tosta. **Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura**. São Paulo: Boitempo, 2000.

FAVARETTO, Celso. **Tropicália, alegoria, alegria**. 4ª ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

Ferrete, J. L. **Capitão Furtado: viola caipira ou sertaneja?** Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Música, Divisão de Música Popular - Funarte, 1985.

GARCIA, Tânia da Costa. **O IT Verde Amarelo de Carmen Miranda (1930-1946)**. São Paulo: Annablume, FAPESP, 2004.

GEERTZ, Cliford. **Nova luz sobre a antropologia**. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2001.

GUISBURG, Carlos. **O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiroperseguido pela Inquisição**. São Paulo: Companhia das letras, 1987.

HOBBSAWM, Eric. **A Invenção das Tradições**. São Paulo, Paz e Terra, 1997.

KOSELLECK, R. Sobre a relação passado e futuro na história moderna, História dos conceitos e História Social. In: \_\_\_\_\_. **Futuro Passado. Contribuição à Semântica dos tempos Históricos**. Rio de Janeiro. Editora PUC – Rio, 2006.

LUCA, Tânia Regina de; PINSKY, Carla Bassanezi. **História dos, nos e por meio dos periódicos**. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). *Fontes Históricas*, 2ª ed, São Paulo: Contexto 2006, p. 111 – 154.

MAGI, Érica Ribeiro, **Rock androllé o nosso trabalho: a Legião Urbana do underground ao mainstream**. 2011. 147f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista. Araraquara.

MARTINS, José de Souza. “Música Sertaneja: a dissimulação na linguagem dos humilhados” In: MARTINS, José de Souza (Org.). **Capitalismo e tradicionalismo**. São Paulo: Livraria Pioneira, 1975.

MARTINS, José de Souza. **Florestan: Sociologia e Consciência Social no Brasil**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. 1998.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: EPU/EDUSP, 1974.

MELLO, João Manuel Cardoso de; NOVAIS, Fernando. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: NOVAIS, Fernando (Coord.); Schuwarcz, Lilia Moritz (Org.). **História da vida privada no Brasil: Contrastes da intimidade contemporânea**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 559-658.

MORAES, J. Jota. **O que é música?** São Paulo: Brasiliense, 1983.

MORELLI, Rita de Cássia Lahoz. **Indústria Fonográfica: Um estudo antropológico**. Campinas: Editora UNICAMP, 1991.

MORIN, Edgar. **Cultura de massa no século XX: o espírito do tempo II** (neurose) Rio de Janeiro: Forence Universitária, 1977.

NAPOLITANO, Marcos. **História & Música – história cultural da música popular**. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

\_\_\_\_\_. **A Síncopa das ideias: A questão da Tradição na música popular brasileira.** São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

\_\_\_\_\_. **O conceito de “MPB” nos anos 60, história: questões e debates: mpb, ano16, nº 31, jul/dez, 1999, p.12.**

\_\_\_\_\_. **Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969).** 1ª ed. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2001.

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

OLIVEIRA, Adriana Matos. **A JOVEM GUARDA E A INDÚSTRIA CULTURAL: análise da relação entre o movimento Jovem Guarda, a indústria cultural e a recepção de seu público.** 2011. 111f. Dissertação (Mestrando em História) Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011.

OLIVEIRA, Allan de Paula, **Miguilin foi para cidade ser cantor: uma Antropologia da Música Sertaneja.** 2009. 352f. Tese (Doutorado em Antropologia). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

ORTIZ. Renato. **Cultura Nacional e Identidade Nacional.** São Paulo: Brasiliense. 1985.

PRADO. Caio Júnior. **Formação do Brasil Contemporâneo.** São Paulo: Brasiliense, 1998.

REVEL, Jacques. Culturas, Culturas. Uma perspectiva historiográfica. In:\_\_\_\_\_. **Proposições. Ensaio de História e Historiografia.** Rio de Janeiro, Ed. UERJ, 2009.

SANT'ANNA. Romildo. **Moda é viola: Ensaio do cantar caipira,** 2ª ed. São Paulo: Arte e Ciência, 2009.

SBERNI, Cleber Junior. **O álbum na indústria fonográfica: contracultura e o Clube da Esquina de 1972.** 2008. 97f. Dissertação (Mestrado em História) Universidade Estadual Paulista, Franca.

SEVCENCO, Nicolau; NOVAIS, Fernando. A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos no Rio. In: Novais, Fernando (Coord.); Sevcenco, Nicolau (Org.). **História da Vida Privada no Brasil: República: da Belle Époque à Era do Rádio.** São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 513-619.

SILVA, A. R. **Sinal fechado: a música popular brasileira sob censura (1937-45/1969-78),** Rio de Janeiro: Obra Aberta, 1994,

TAGG, Philip. **EverydayTonality – Towards a tonal theory of what most people hear.** The mass media music scholar's press: New York & Montréal, 2009.

TATIT, Luiz Augusto de Moraes. **O Cancionista; Composição de Canções no**

**Brasil**, 2º ed, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

\_\_\_\_\_. **O Século da Canção**, São Paulo. Cotia: Ateliê Editorial. 2004.

THOMPSON, Paul. **A voz do passado: história oral**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

TINHORÃO, José Ramos. Música sertaneja é esse negócio. In: \_\_\_\_\_. **Cultura popular: temas e questões**. São Paulo: Editora 34, 2001.

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

WOLNEY, Honório Filho. **O sertão nos embalos da musica rural (1929–1950)**. 1992. 139 f. Dissertação (Mestrado em História). Pontífice Universidade Católica PUC/SP, São Paulo.

ZAN, José Roberto. **(Des)Territorização e Novos Híbridismo na Música Sertaneja**. Anais do V Congresso Latino-americano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular, 2004.

ZAN, José Roberto. **Do fundo do quintal à vanguarda: contribuição para uma história social da música popular brasileira**. 1997. 254 f. (Doutorado em Sociologia) Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, Recepção e Leitura**. São Paulo: EDUC, 2000.

## ANEXOS

**“Manifesto do iê-iê-iê contra a onda de Inveja”**

O primeiro a falar foi Carlos Imperial, o homem que lançou Roberto Carlos, Erasmo Carlos, Wilson Simonal, e inúmeros outros cantores e conjuntos no mundo artístico, encontra – se, atualmente, com 9 de suas composições no meio das 17 músicas brasileiras colocadas na frente das paradas de sucesso, da qual “A Praça”, com 26 gravações, ocupa o primeiríssimo lugar.

\_\_ A guerra declarada por alguns cantores compositores, disc – jockey e produtores de TV foi recebida com reserva por nós. Estamos, por enquanto, aguardando os acontecimentos, para ver se não existe também um cunho político de esquerda festiva nesta declaração de guerra. Muitos compositores, como Dorival Caymmi, Ataulfo Alves, Vinicius de Moraes e outros, nos procuraram para apresentar – nos a sua solidariedade aconselhando – nos a não perturbarmos com movimentos isolados de pessoas invejosas e mal orientadas que usam indevidamente o nome da música popular brasileira. Dizem, por exemplo, que o iê-iê-iê está no fim. Aos que dizem que o iê-iê-iê está morrendo, aconselhamos a ouvir mais rádio e ver mais programas de TV, onde verificaram que 90% das músicas apresentadas são do iê-iê-iê. Procurem as gravadoras e vocês saberão que 90% da venda dos discos são de música da juventude. Perguntem aos empresários e eles dirão que 90% dos pedidos que recebem para “shows” são de música jovem. O iê-iê-iê não só aumenta a sua potência como também, agora, está dando uma mãozinha aos que combatem, emprestando o nosso talento para fazer o povo cantar a música popular brasileira...

Erasmo Carlos interrompe...

\_\_ Como foi o caso de “A Praça”, o maior sucesso deste estilo nestes últimos anos.

Carlos Imperial retoma a palavra

\_\_ Se precisarem de mais *colher – de chá*, nós nos reuniremos para compor os sambas que eles não sabem fazer. Fazer música que o povo não canta não é vantagem. Pelo contrário: só afunda cada vez mais a já tão sofrida música brasileira. Não queremos

ganhar festivais nem ser chamados de “gênios”.

Roberto Carlos interfere:

\_\_ Queremos, sim, que o povo cante conosco. Queremos, sim, que cada brasileiro junte sua voz ao nosso canto e grite em cada esquina desse Brasil imenso as nossas canções de amor, coloridas, cheias de otimismo, carregadas de fé, para que o mundo saiba que o Brasil não é um País derrotado, como apregoam falsas canções

Volta a falar Erasmo Carlos, chamado por Carlos Imperial de “cérebro do iê-iê-iê”

\_\_ O Brasil é um País jovem que acredita no seu futuro e, por isso, nossa música é jovem e cheia de confiança. Nós acreditamos no Brasil.

Contra Elis Regina, uma ...luva de pelica

Volta a falar o “papa do iê-iê-iê”, Carlos Imperial:

\_\_ Elis é uma das nossas maiores cantoras. As suas palavras injustas e impensadas, nós respondemos com o nosso sorriso e a nossa amizade. Por ela não gostar de nós, não vamos deixar de gostar dela. Continuaremos a comprar seus discos para que exista sempre no Brasil cantoras do gabarito de Elis. Não concordamos com as suas palavras, mas defenderemos sempre o direito que ela tem de dizê-las. Nossa resposta a Elis Regina será dada amanhã, quando enviaremos para ela uma dúzia de rosas amarelas em respeito à sua arte.

Carlos Imperial evoca Wilson Simonal



\_\_ Todo cantor devia ser como Wilson Simonal. Para nós, ele é o símbolo do artista moderno. Excelente cantor, ótimo profissional, amigo exemplar e cantor que canta da ópera ao iê-iê-iê , passando pelas valsas e pelo samba. É um exemplo que deveria ser imitado.

Erasmoo Carlos toma um papel e lê para o repórter um texto redigido pelo EMI (Estado Maior do Iê-iê-iê)

“O Festival Internacional da Canção deve abranger músicas como a balada e o iê-iê-iê romântico, tipo “Coração de Papel” e “Só vou gostar de quem gosta de mim”.

A palavra popular é tudo que emana do povo e, se o nosso povo canta o iê-iê-iê romântico, por que não admitir nestes festivais jovem música popular brasileira? Um dos erros principais desses festivais é o critério usado pela comissão julgadora, que sempre prefere temas de tristeza, nordestinos, alguns até classificados com boas colocações e dos quais o povo não tomou conhecimento. Decidimos pedir aos organizadores dos festivais um júri autenticamente popular, e não, o erudito em música, como vem sendo até então. Resolvemos pedir também junto as comissões julgadoras dos festivais que aceitem a jovem música popular brasileira como participante dos ditos festivais”

#### Revide à Ordem dos Músicos

Carlos Imperial retoma a palavra:

\_\_ O presidente do Conselho Regional da Ordem dos Músicos do Brasil, péssimo cantor de tango e mau intérprete de nosso carnaval, precisa ler atentamente a lei que

criou a Ordem. Nessa lei há um tópico que diz que o artista, para ser considerado músico, tem que passar por uma banca examinadora. Entretanto, a mesma lei não especifica que a banca examinadora fará exame de teoria e solfejo. A banca examinadora deve ser autônoma e basta, segundo a lei, fazer prova de fato, isso é, tocar bem um instrumento para que prove que é músico. Música é arte, é um dom que independe da nossa vontade. Nós nascemos com intuição musical ou nascemos sem ela. Os nossos métodos de ensino musical são arcaicos, desatualizados, e pecam por não criar ambiente e vontade no jovem de hoje de aprender música. Seria necessário, antes de obrigar os jovens a saber música, revermos os nossos métodos de ensino e criarmos uma maneira mais prática, mais atual e mais interessante ao conhecimento musical. Seria o caso de proibirmos um pintor de pintar, de expor seu quadro, por não ter freqüentado a Escola de Belas – Artes, um poeta de declamar a mostrar seus versos por não ter feito um Curso de Literatura, um escultor por não possuir um Curso de desenho ou um diploma de Arquitetura. A ordem foi criada para regulamentar a profissão e achamos que seu principal papel não é fazer jovens desistirem do seu ideal e, sim, incentivá-los, mostrando que, enquanto eles estão fazendo música, não estão á toa pelas ruas, aumentando o índice de delinqüência juvenil. Além do mais, essa mediada da Ordem dos Músicos é inconstitucional, pois vivemos num regime democrático e, sendo assim, ninguém pode cercear indevidamente o direito de trabalhar a alguém.

#### As reuniões do Estado-Maior do iê-iê-iê

Semanalmente, Carlos Imperial, Roberto Carlos e Erasmo Carlos reúnem – se no apartamento de Roberto Carlos. Não há dia fixo, dados os freqüentes deslocamentos dos rapazes para atender aos compromissos artísticos. Dessas reuniões, sempre de caráter privado, só os três participam. Pela primeira vez, foi permitido a um estranho, no caso este repórter, participar de uma reunião. Segundo fomos informados, é nessas ocasiões que os três tomam suas deliberações. São discutidos assuntos artísticos, comerciais, programas de ajuda aos necessitados, por meio de “shows” beneficentes, e campanhas que levam a efeito todos os anos, como é o caso da Campanha do

Agasalho, cujo “slogan” é “Quero que você me aqueça neste inverno” e a campanha Natal da Jovem Guarda, com “slogan” –“Não quero ver você triste”—Ambos tirados das músicas da dupla Roberto Carlos e Erasmo Carlos. Estudam, também, nessas oportunidades, a ajuda aos novos valores, bem como assuntos relacionados com a música Jovem

#### Erasmo Carlos dá uma explicação

\_\_ Não nos reunimos, como alguém pode pensar, para “bolar” gírias. A gíria que usamos, como “barra-limpa”, “papo-firme”, “é uma brasa, mora”, “quente”, “carango” e outras expressões não passam de um “molho” para caracterizar nossas apresentações. Somos conscientes de que temos feito muito pelos necessitam da nossa ajuda. Não choramos nas nossas canções, não usamos do protesto para impressionar. Se nos decidimos a ajudar, fazemos com ação. A prova disso é um sem-número de “shows” que temos dado em benefício de instituições várias. Fazer música reclamando a vida do pobre e viver distante dele não é nosso caso. Preferimos cantar para ajudá-los a sorrir e, na hora da necessidade, oferecer – lhes uma ajuda substancial. Creio que somos mais objetivos.

#### Não temos complexos em ser do iê-iê-iê.

#### Roberto Carlos aproveita a ocasião para fazer o seu desabafo:

\_\_ Não nos sentimos ofendidos quando nos chamam de “cantores de iê-iê-iê”. Antes de mais nada, iê-iê-iê não é um ritmo, como pensam alguns. Iê-iê-iê é um estado de espírito. O termo nasceu de uma canção dos Beatles –“She Love you”,-- na qual os

quatro cabeludos ingleses gritam a todo instante “ye-ye-ye”. Daí, cronistas, invejosos do sucesso que a Jovem Guarda vinha fazendo e querendo atingir-nos, criaram o pejorativo iê-iê-iê. A juventude sempre preferiu o termo Música Jovem. Mas, como o povo, em vez de usar o termo iê-iê-iê para debochar, usou – o com carinho, nós também o admitimos e o adotamos. Sem complexos.

#### Carlos Imperial faz a apologia do iê-iê-iê

\_\_ O interesse pela música que o iê-iê-iê despertou no seio da juventude afastou- a da delinqüência. Aí estão as estatísticas para confirmar. Por outro lado, trata – se de um movimento otimista e não há lugar para derrotados. Observe que os cabeludos são rapazes alegres. Não falamos jamais, nas nossas canções, de tristeza, de dos de cotovelo, de desespero, de fome, de seca, de guerra. Somos sempre uma mensagem de alegria para todo o povo. Infelizmente, fomos injustiçados, a princípio, mas hoje, com as provas cabais da nossa ação construtiva, todas as famílias do Brasil em nós confiam. Não se explicaria, de outra maneira, a freqüência, seja nos nossos “shows” em clubes ou nos programas de TV, de todo o mundo infantil. As crianças nos adoram e nós as adoramos. O iê-iê-iê aproximou os pais dos filhos e os filhos dos pais, tornando o diálogo mais possível. Ninguém desconhece a influência dos Beatles na juventude atual e já é do conhecimento do mundo inteiro que eles deram um grande impulso á economia britânica. Levantaram de um dia para o outro a moeda inglesa, e a condecoração com que Sua Majestade os agraciou foi mais do que merecida. Só quem não gostou foi uma meia-dúzia de lordes gagás, de pseudo-nobres. Aqui, também, temos nossos invejosos. Para estes, só temos uma expressão:

\_\_ PODEM VIR QUENTES QUE NOS ESTAMOS FERVENDO!

## **O Mundo do Caipira**

**Antônio Candido**

Este disco põe o ouvinte no centro de um mundo cultural peculiar, que está se acabando por aí: o mundo Caipira.

A gente que vive na cidade procurou sempre adotar modos de ser, pensar e agir que lhe pareciam os mais civilizados, que os permitem ver logo que uma pessoa está acostumada com que é prescrito de maneira tirânica pelas modas, - moda na roupa, na etiqueta, na escolha dos objetos, na comida, na dança, nos espetáculos, na gíria. A moda logo passa, por isso a gente da cidade deve e pode mudar, trocar de objetos e costumes, estar em dia. Como consequência, se entra em contacto com um grupo de pessoas que não mudaram tanto assim, que usam roupa como a dez anos atrás e respondem a um cumprimento com certa fórmula desusada, que não sabem qual é o canto da moda nem o novo jeito de namorar, quando entra em contacto com gente assim, o cidadão diz que ela é caipira, querendo dizer que é atrasada e portanto meio ridícula. Diz, ou dizia, porque hoje a mudança é tão rápida que o termo está saindo das expressões de todo o dia e serve mais para designar certas sobrevivências teimosas ou alteradas do passado: música caipira, festas caipiras, danças caipiras, por exemplo. Que aliás, na maioria das vezes, conhecemos, não praticadas por caipira, mas por gente que finge de caipira e usa a realidade do seu mundo como um produto comercial pitoresco.

Nem podia ser de outro modo, porque o mundo em geral está mudando depressa demais neste século, e nada pode ficar parado. Hoje, creio que se pode mais falar de criatividade cultural no universo caipira, porque ela quase acabou. O que há PE impulso adquirido, resto, repetição, - ou paródia e imitação deformada, mais ou menos parecida. Este disco é um esforço para fixar o que sobra de autêntico no mundo caipira, através da difícil permanência ou da modificação normal, devida à influência inevitável da cultura das cidades.

Aliás, a cultura do caipira não é nem nunca foi um reino separado, uma espécie de cultura primitiva independente, como a dos índios. Ela representa a adaptação do colonizador ao Brasil e portanto veio na maior parte de fora, sendo sob diversos aspectos sobrevivência do modo de ser, pensar e agir do português antigo. Quando um caipira diz “pregunta”, “a mo’ que” “despois”, “vassuncê”, “tchão” (chão), “dgente”(gente), não está estragando por ignorância a língua portuguesa; mas apenas conservando antigos modos de falar que se transformaram na mãe-pátria e aqui. Até o famoso “erre retriflexo”, o “erre de Itur” ou “Tietêr”, que se pensou devido a influência do índio, viu – se depois que pode ter vindo de certas regiões de Portugal. Como veio o desafio, a fogueira de São João, o compadrio, o jogo do cacete, a dança de São Gonçalo, a Festa do Divino, a maioria das credices, esconjuros, hábitos e concepções.

Quantas vezes ouvi caipiras “improvisando” na viola quadras bonitas que anos depois encontrei em coleções de folclore português! Lá por 1946, creio que num sítio perto de Rio das Pedras, me senti transfixado pelos versos admiráveis de um deles sobre a pureza de Maria Virgem, recebendo no seio o Espírito Santo sem a mancha do velho pecado. Mais tarde, numa colectânea de poesia popular portuguesa, li quase a mesma coisa, identificando a fonte que o cantador ignorava tanto quanto eu e com a qual se comunicava por participar na seqüência de uma longa tradição.

Portanto, é preciso pensar no caipira como homem que manteve a herança portuguesa nas suas formas antigas. Mas é preciso também pensar na transformação que ela sofreu aqui, fazendo do velho homem rural brasileiro o que ele é, e não um português na América. “Tabaréu”, “matuto”, “capiáu”, “caipira” ou o que haja, ele é produto e ao mesmo tempo agente muito ativo de um grande processo de diferenciação cultural própria. No norte, talvez esteja mas perto do português pela língua e a tradição, apesar da mistura maior com as raças ditas de cor. No sul está mais afastado, mais

transformado pela contribuição do índio. Na extensa gama dos tipos sertanejos brasileiros, poderia ser considerado “caipira” o homem rural tradicional do Sudoeste e porções do Centro – Oeste, fruto de uma adaptação da herança portuguesa, fortemente misturada com a indígena às condições físicas e sociais do Novo-Mundo.

Na verdade, o caipira é de origem paulista. É produto da transformação do aventureiro semi-nômade em agricultor precário, na onda dos movimentos de penetração bandeirante que acabaram no século XVIII e definiram uma extensa área de São Paulo, parte Minas e do Paraná, de Goiás e de Mato Grosso, com a área afim do Rio de Janeiro rural e do Espírito Santo. Foi o que restou de mais típico daquilo que um historiador grandiloquente mas expressivo chamou de “Paulistânia”.

Nessa linha de formação social e cultural, o caipira se define como um homem rústico de evolução muito lenta, tendo por fórmula de equilíbrio a fusão intensa da cultura portuguesa com a aborígine e conservando a fala, os usos, as técnicas, os cantos, as lendas que a cultura da cidade ia destruindo, alterando essencialmente ou caricaturando. Não se trata, portanto, de um ser aparte, mas de um irmão mais lerdo para quem o tempo correu tão devagar que freqüentemente não entra como critério de conhecimento, e que em pleno século XX podia viver, em parte, como homem do século XVIII. Quem esteve em contacto com ele sabe, por exemplo, o quanto é impreciso sobre a própria idade e como não consegue pôr datas na lembrança, além de não saber o que se passa na sociedade maior, cujos sinais podem estar ao seu lado sob a forma de jornal que ele não lê, de cinema que não vê, de rádio que não escuta, de trem que não toma. “Como vai o Imperador” --perguntou – me em 1948 o nonagenário Nhô Samuel Antônio de Camargo, nascido no Rio Feio, atual Porangaba. “Vai Bem”, respondi. E ele, com dúvida: “Mas não é mais aquele **veião** de barba?” E eu: Não, agora é outro, chama Dutra”.

Em compensação, no quadro da sua cultura o caipira pode ser extraordinário. É capaz, por exemplo, de sentir e conhecer a fundo o mundo natural, usando – o com uma sabedoria e uma eficácia que nenhum de nós possui. No ano de 1954, na zona rural de Bofete, eu me atrasei para um encontro com Nhô Roque Lameu, marcado para as 10 horas. O meu relógio indicava 10:15 e eu comentei que estava desacertado. “Está pouca coisa, disse ele, porque pelo sol deve ser 9 e meia”. Quando dali a pouco acertei o relógio, vi que estava adiantado 45 minutos, e que o velho caipira não apenas calculara a hora com absoluta exatidão. Mas achava que três quartos de hora não era coisa

apreciável, além de não me corrigir, com a constante polidez do caboclo, lembrando que, ao contrário, eu tinha chegado antes da hora marcada.

Com o seu perfil adunco, cor bronzeada e barba rala na face magra, Nhô Roque podia ser um mameluco apurado. Do ancestral português herdara com a língua e a religião a maioria dos costumes e das crenças; do ancestral índio herdara a familiaridade com o mato, o faro na caça, a arte das ervas, o ritmo do bate – pé (que noutros lugares se chama cateretê), a caudalosa eloquência no cururu.

O cururu e a dança da Santa Cruz são dois exemplos muito bons do encontro das culturas. Parece terem sido elaboradas sob influência dos jesuítas, que aproveitaram as danças indígenas e o gosto do Índio pelo discurso e o desafio para enxertar a doutrina cristã. Nada mais caipira do que o cururu e danças da Santa Cruz, que só existem em áreas de forte impregnação originária dos antigos piratininganis. E nada mais misturado de elementos portugueses e indígenas, como tanta coisa que observamos nas cantigas, nas histórias, nas técnicas do homem rural pobre isolado de velha origem paulista.

Faz muito tempo que não ando pelos lugares isolados do interior, e nem sei se eles ainda existem como tais depois da multiplicação das estradas e ônibus.

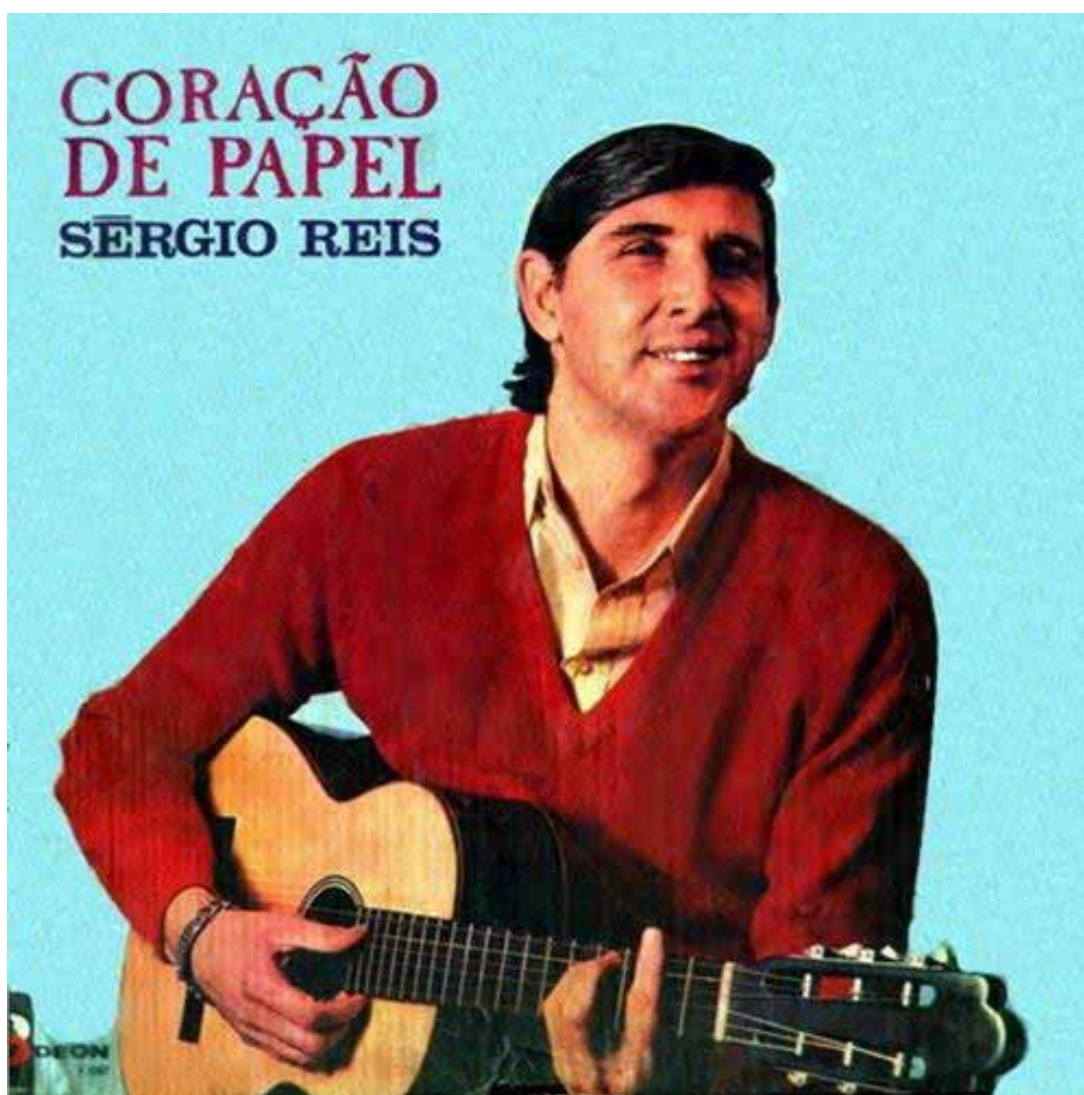
Quando eu andava entre 1943 e 1955 – o caipira ainda era uma realidade cultural definida, apesar de ser cada vez maior a sua ligação com a cultura urbana, aceleradamente modernizada. Era espoliado e miserável na maioria absoluta dos casos, porque com o passar do tempo e do progresso, quem permaneceu caipira foi a parte velha da população rural sujeita às formas mais drásticas de expropriação econômica, confinada e quase compelida a ser o que fora, quando a lei do mundo a levaria a querer uma vida mais aberta e farta, teoricamente possível.

Foi então que o caipira se tornou cada vez mais espetáculo, assunto de curiosidade e divertimento para o homem da cidade, que, instalado na sua civilização e querendo ressaltar este privilégio, usava aquele irmão miserável para provar como ele tinha prosperado como era triunfalmente diversa. A vida do caipira ficou sendo então, para ele próprio, uma privação terrível, porque comparável a outras situações; e para o cidadão, um divertimento que lhe dava a confortável sensação de haver mudado para algo melhor e mais alto.

A partir daí, o canto e a música caipira sofreram, não as influências normais e por assim dizer orgânicas que sempre sofreram das suas congêneres cultas; mas a deformação caricatural e alienante que a desfigura, e que corrompe o gosto médio como vingança involuntária do espoliado contra o seu espoliador.



A tarefa, portanto, é procurar o que há nele de autêntico. Autêntico, não tanto no sentido impossível do originariamente puro, porque em arte tudo está mudando sempre; mas no sentido de buscar os produtos que representem o modo de ser e a técnica poético-musical do caipira como ele foi e como ainda é; não como querem que ele seja para espetáculo dos outros



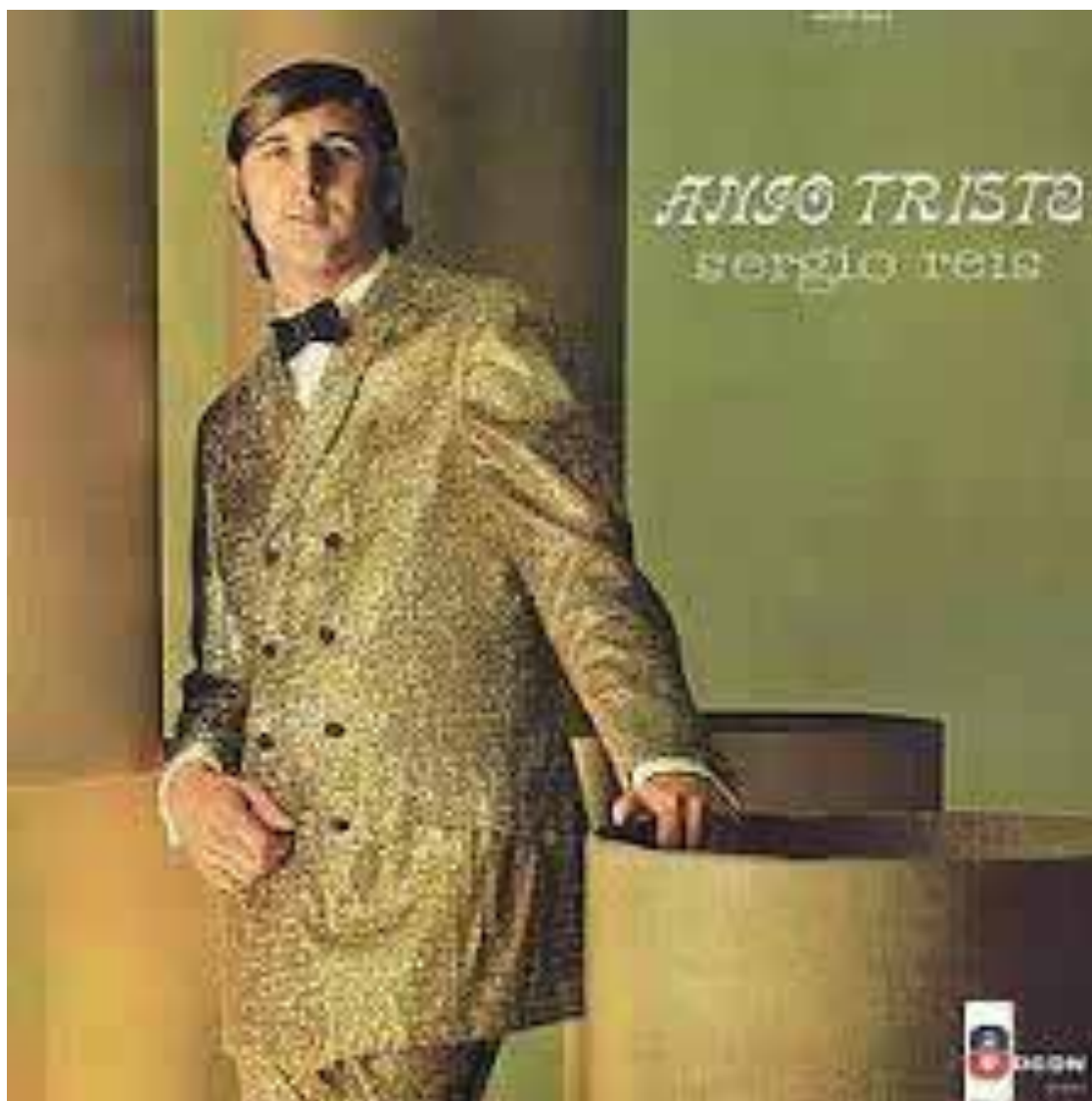
130

**CORACÃO DE PAPEL - 1967 - ODEON - MOFB-3504**

- 01) Eu Resolvi Não lhe Deixar - Sérgio Reis**
- 02) Amor Nada Mais - John Lennon e Paul McCartney - Versão: Fred Jorge**
- 03) Essa Eu Não Entendi - Sérgio Reis**

<sup>130</sup> REIS, Sérgio. *Coração de Papel*, São Paulo, Odeon 1967. LP

- 04) **Graças a Deus** - Sérgio Reis
- 05) **Coração de Papel** - Sérgio Reis
- 06) **Falta Você** - Sérgio Reis
- 07) **Fonte de Lágrimas** - Sérgio Reis
- 08) **Viva a Esperança** - Sérgio Reis
- 09) **É Mentira o que Você Ouviu** - Sérgio Reis
- 10) **Solidão** - Eduardo Araújo e Chil Deberto
- 11) **Vem Amor** - Geraldo Nunes e Arnaldo Silva
- 12) **Ninguém Vai nos Separar** - Marcos Roberto e Dori Édson



**ANJO TRISTE - 1969 - ODEON - MOFB-3564**

- 01) **Anjo Triste** - R. Orbinson e J. Melson - Versão: Hamilton Di Giorgio
- 02) **Num Sorriso Teu** - Carlito e J. Santos
- 03) **Agora Quem Não Quer Sou Eu** - Sérgio Reis e Liebert
- 04) **Foi Teu Jeito** - Sérgio Reis
- 05) **Eu Vou Cada Vez Melhor** - Sérgio Reis
- 06) **Dá-me Tua Mão** - Francisco Lara e Jovenil Santos
- 07) **Pra Onde Foi Você** - Sérgio Reis
- 08) **Pobre Coração Não é Feliz** - Sérgio Reis
- 09) **Lana** - Roy Orbison e Joe Melson - Versão: Carlos Alberto
- 10) **Até Hoje Não Entendi** - Sérgio Reis
- 11) **Quero Encontrar a Paz** - Nelson Vieira
- 12) **Falta Alguém** - Sérgio Reis



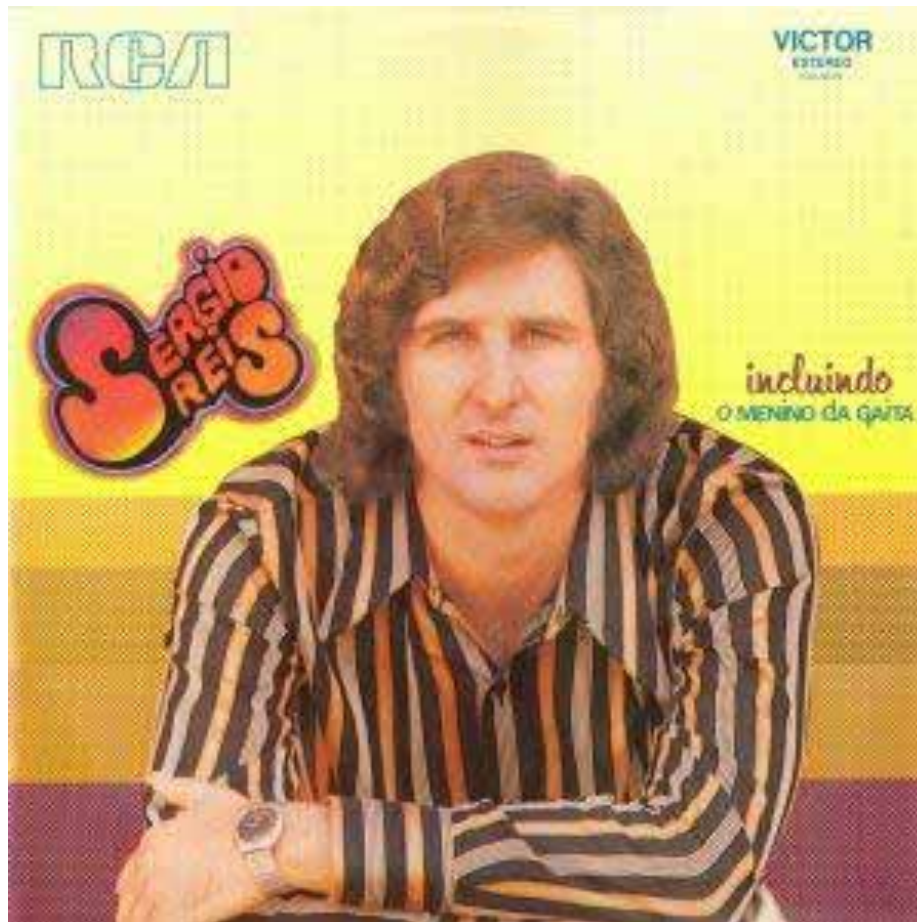
131

**SÉRGIO REIS - 1973 - RCA VÍCTOR - Nº 101.0116**

**01) O Menino da Gaita** - Fernando Arbex - Versão: Sérgio Reis

**02) Eu Tive Medo** - Sérgio Reis

<sup>131</sup> REIS, Sérgio, **O Menino da Gaita**, São Paulo, RCA, 1972 Compacto



**SÉRGIO REIS - 1973 - RCA VÍCTOR - LP**

- 01) **Eu Sei que Vai Chegar a Hora** - Sérgio Reis
- 02) **De Que Vale a Vida Sem Amor** - Clayton
- 03) **Jesus Para Todos os Jovens** - Fernando Reis e Sidénius
- 04) **A Minha Vida Mudou** - Sérgio Reis
- 05) **Se Ela Voltar** - Jean Pierre e Marcelo Duran
- 06) **O Menino da Gaita** - Fernando Arbex - Versão: Sérgio Reis
- 07) **O Menino da Porteira** - Teddy Vieira e Luizinho
- 08) **Esqueça que Fugi** - Sérgio Reis
- 09) **Nada Irá nos Separar** - Sérgio Reis
- 10) **Não Vou Perdoar** - Sérgio Reis
- 11) **Não Sou Daqui, Nem Sou de Lá** - Facundo Cabral - Versão: Tony Perez
- 12) **Addio Amore Addio** - Benelli e Bavini



**SÉRGIO REIS - 1973 - RCA VÍCTOR - Compacto**

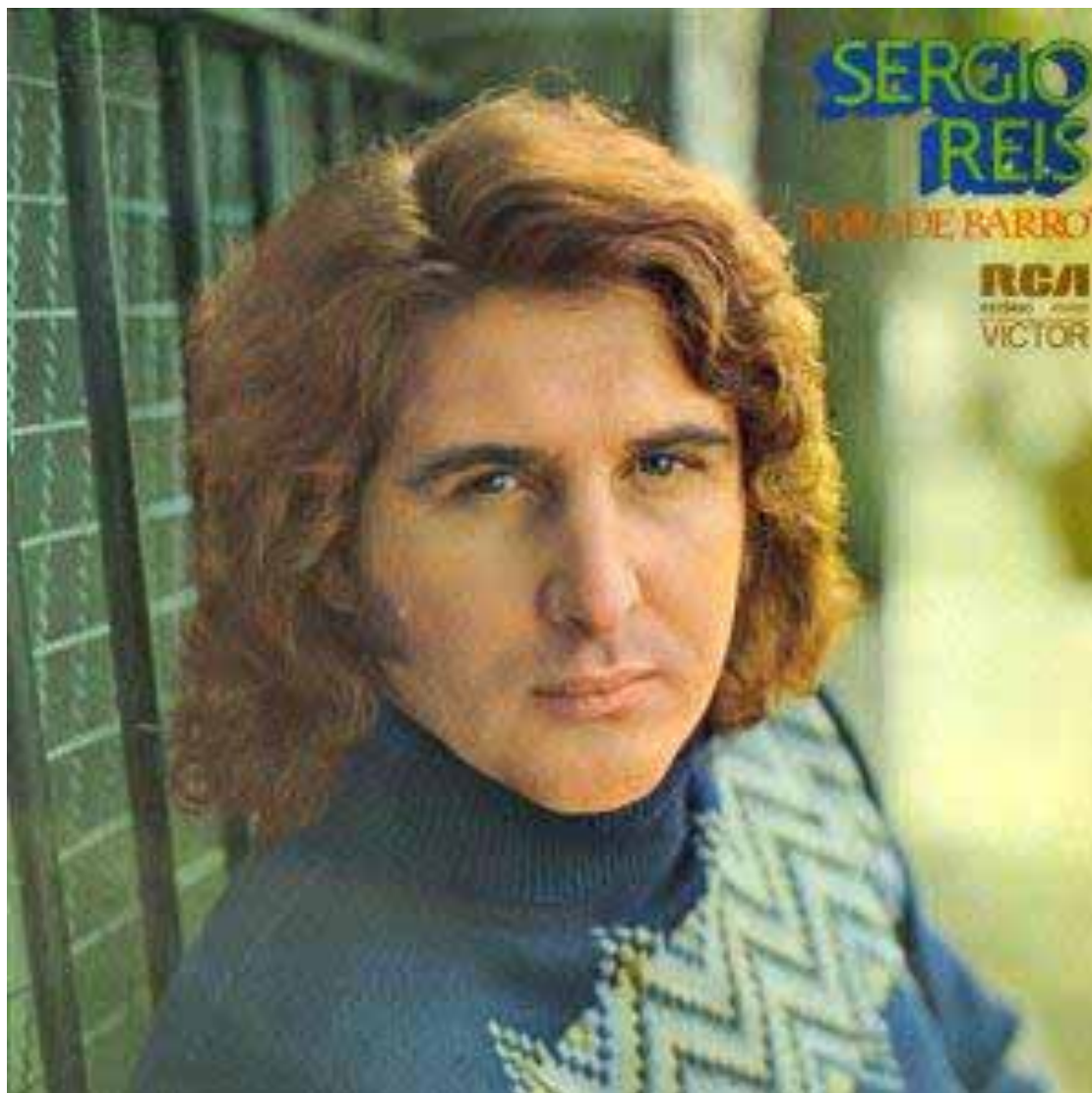
**01) O Menino da Porteira - Teddy Vieira e Luizinho**

**02) Eu Sei que Vai Chegar a Hora - Sérgio Reis**



**SÉRGIO REIS - 1974 - RCA VÍCTOR - Compacto**

- 01) João de Barro - Teddy Vieira e Muybo Cury
- 02) Marlena - Bobby Goldsboro e Marcelo Duran



**JOÃO-DE-BARRO - 1974 - RCA VÍCTOR - LP**

- 01) João de Barro - Teddy Vieira e Muybo Cury**
- 02) Adeus Amor Adeus - Clayton e Bavini**
- 03) O Retrato - Clayton e Oliveira**
- 04) O Recontro - Clayton e Oliveira**
- 05) Mais um Amor que Eu Tive - Clayton e Marco César**
- 06) Amor Antigo - Clayton e Bavini**
- 07) Mare Mare Mare Mare - A. Sanctis, L. Romanelli e Marcelo Duran**
- 08) Olha o que Você me Fez - Sérgio Reis**
- 09) Meu Pedido - Sérgio Reis e Os Vips**
- 10) Viver Neste Mundo Sem Teu Amor - Clayton e Oliveira**



11) **Onde Está Você** - Clayton e Bavini

12) **De Papo Pro Á** - Joubert de Carvalho e Olegário Mariano



**SÉRGIO REIS - 1975 - RCA VÍCTOR - Compacto**

01) **O Menino da Porteira** - Teddy Vieira e Luizinho

02) **De Papo Pro Á** - Joubert de Carvalho e Olegário Mariano

03) **João de Barro** - Teddy Vieira e Muybo Cury

04) **Minha Vida Mudou** - Sérgio Reis





132

**SAUDADE DE MINHA TERRA - 1975 - RCA VÍCTOR - LP**

- 01) Saudade de Minha Terra - Goiá e Belmonte
- 02) Chico Mineiro - Tonico e Francisco Ribeiro
- 03) Rio de Lágrimas - Lourival dos Santos, Piraci e Tião Carreiro
- 04) Coração de Luto - Teixeira
- 05) Pé de Cedro - Goiá e Zacarias Mourão
- 06) Folia de Rei - Arnaud Rodrigues e Chico Anysio
- 07) Poeira - Luiz Bonan e Serafim Colombo
- 08) Divino Espírito Santo - Torrinha e Canhotinho
- 09) Mágoa de Boiadeiro - Nonô Basílio e Índio Vago
- 10) Chalana - Mário Zan e Arlindo Pinto

<sup>132</sup> REIS, Sérgio. *Saudade da Minha Terra*, São Paulo, RCA-Victor 1975. LP

11) **Pingo D'água** - Raul Tôrres e João Pacifico

12) **Cavalo Preto** - Anacleto Rosas Jr



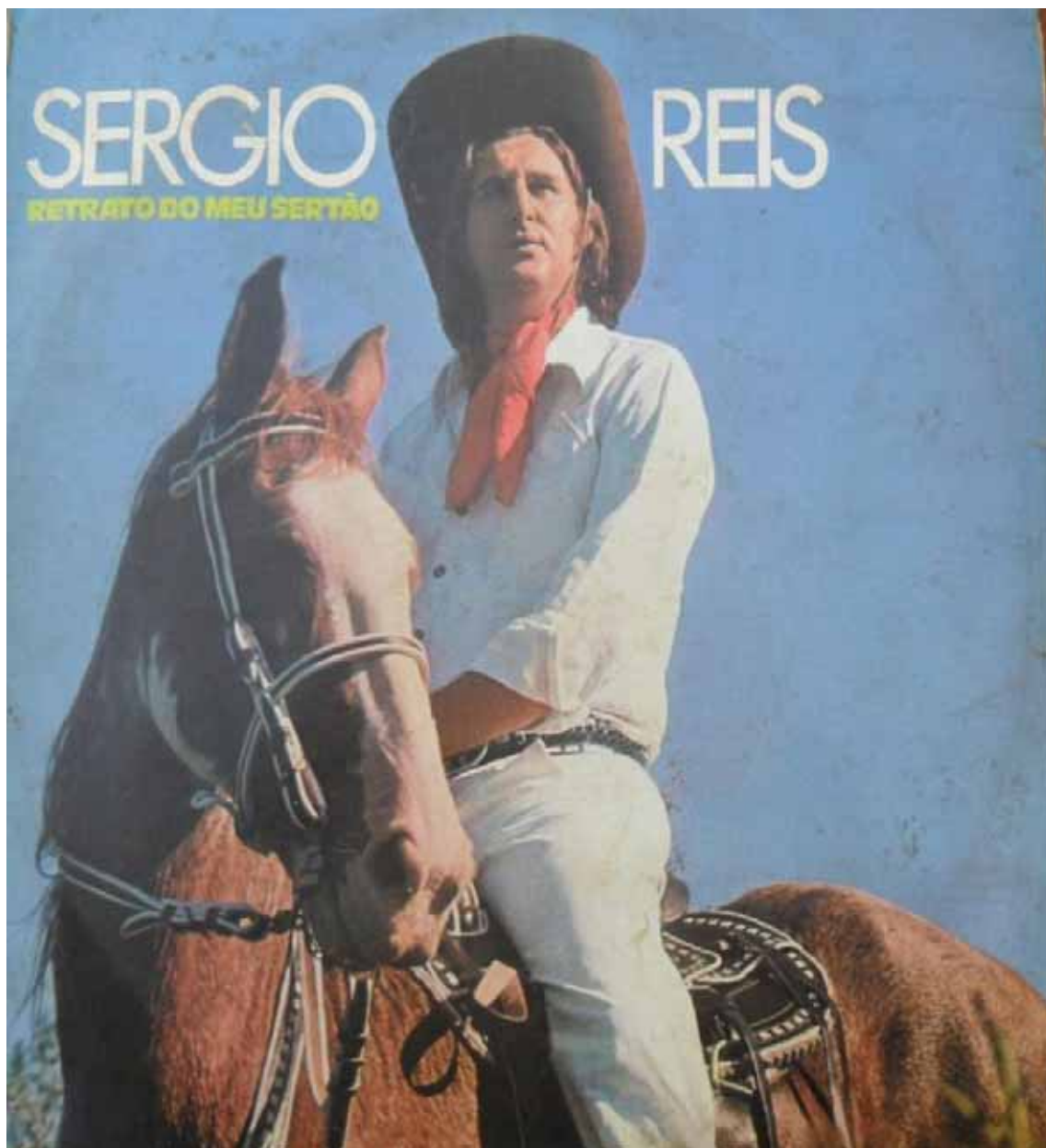
**FOLIA DE REI - 1976 - RCA VÍCTOR - Compacto**

01) **Folia de Reis** - Arnaud Rodrigues e Chico Anysio

02) **Rio de Lágrimas (Rio de Piracicaba)** - Tião Carreiro, Piraci e Lourival dos Santos

03) **Chico Mineiro** - Tonico e Francisco Ribeiro

04) **Pé de Cedro** - Goiá e Zacarias Mourão





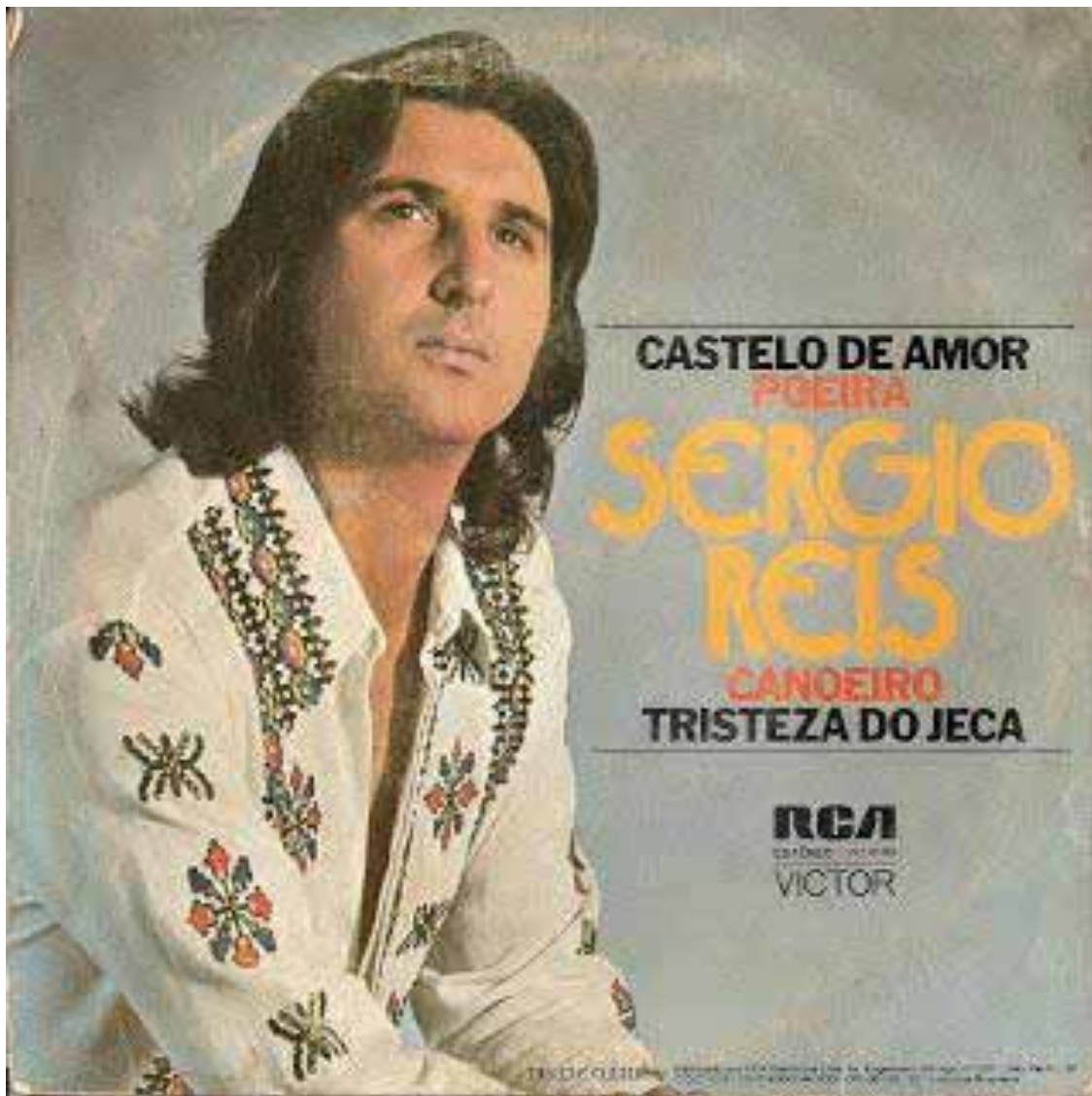
**RETRATO DO MEU SERTÃO - 1976 - RCA VÍCTOR - LP**

- 01) Caminheiro - Jack
- 02) Assum Preto - Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga
- 03) O Sino de Três Lagoas (Pretinho Aleijado) - Teddy Vieira e Luizinho
- 04) Chitãozinho e Xororó - Serrinha e Athos Campos
- 05) Burro Picaço - Anacleto Rosas Jr
- 06) Tristeza do Jeca - Angelino de Oliveira
- 07) Serafim e Seus Filhos - Ruy Maurity e José Jorge
- 08) Tchau, Amor - Praense, Ado e Peão Carreiro
- 09) Lembrança - Zé Fortuna
- 10) Boi de Carro - Anacleto Rosas Jr e Tinoco
- 11) Disco Voador - Palmeira
- 12) Boiadeiro - Klecius Caldas e Armando Cavalcanti



**SÉRGIO REIS - 1977 - RCA VÍCTOR - Compacto**

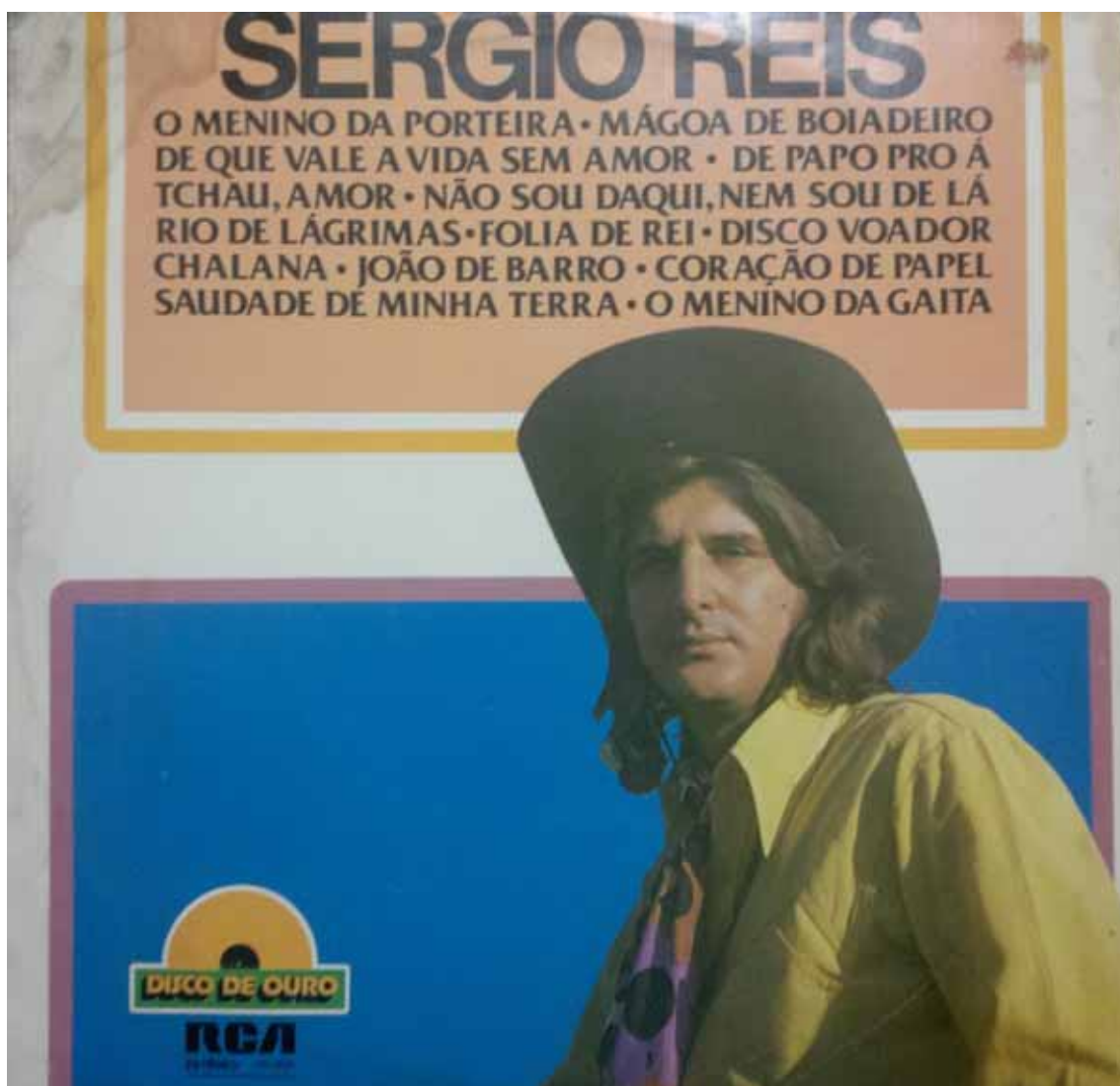
- 01) **Assum Preto** - Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira
- 02) **Caminheiro** - Jack
- 03) **Disco Voador** - Diogo Mulero "Palmeira"
- 04) **Chitãozinho e Chororó** - Serrinha e Athos Campos



**SÉRGIO REIS – 1977 RCA VÍCTOR - Compacto**

- 01) **Castelo de Amor** - Nenzico, Creone e Barrerito
- 02) **Poeira** - Luis Bonan e Serafim Colombo Gomes
- 03) **Canoeiro** - Zé Carreiro
- 04) **Tristeza do Jeca** - Angelino de Oliveira







### DISCO DE OURO - 1977 - RCA DISCO DE OURO – LP

- 01) O Menino da Gaita - Fernando Arbex - Versão: Sérgio Reis
- 02) João de Barro - Teddy Vieira e Muybo Cury
- 03) Saudade de Minha Terra - Goiá e Belmonte
- 04) De que Vale a Vida Sem Amor - Clayton
- 05) De Papo Pro Á - Joubert de Carvalho e Olegário Mariano
- 06) Rio de Lágrimas (Rio de Piracicaba) - Tião Carreiro, Piraci e Lourival dos Santos
- 07) Coração de Papel - Sérgio Reis
- 08) O Menino da Porteira - Teddy Vieira e Luizinho
- 09) Mágoa de Boiadeiro - Nonô Basílio e Índio Vago
- 10) Tchau Amor - Praense, Ado e Peão Carreiro
- 11) Chalana - Mário Zan e Arlindo Pinto

12) Disco Voador - Diogo Mulero "Palmeira"

13) Folia de Reis - Arnaud Rodrigues e Chico Anysio

14) Não Sou Daqui, Nem Sou de Lá - Facundo Cabral - Versão: Tony Perez





### O MENINO DA PORTEIRA - 1977 - RCA VÍCTOR - LP

- 01) O Menino da Porteira - Teddy Vieira e Luizinho
- 02) Poeira - Luis Bonan e Serafim Colombo Gomes
- 03) Juliana - Clayton
- 04) Assim é Meu Sertão - Clayton, Oliveira e Osvaldo Mello
- 05) Recolhida - Clayton e Oliveira
- 06) História de um Boiadeiro - Clayton e Oliveira
- 07) Castelo de Amor - Nenzico, Creone e Barrerito
- 08) Vaqueiro Solitário - B. Carpenter e D. Holster - Versão: Sérgio Reis
- 09) O Menino da Gaita - Fernando Arbex - Versão: Sérgio Reis
- 10) De Volta a Casa - Denver - Versão: Sérgio Reis
- 11) Tristeza do Jeca - Angelino de Oliveira
- 12) Canoeiro - Zé Carreiro





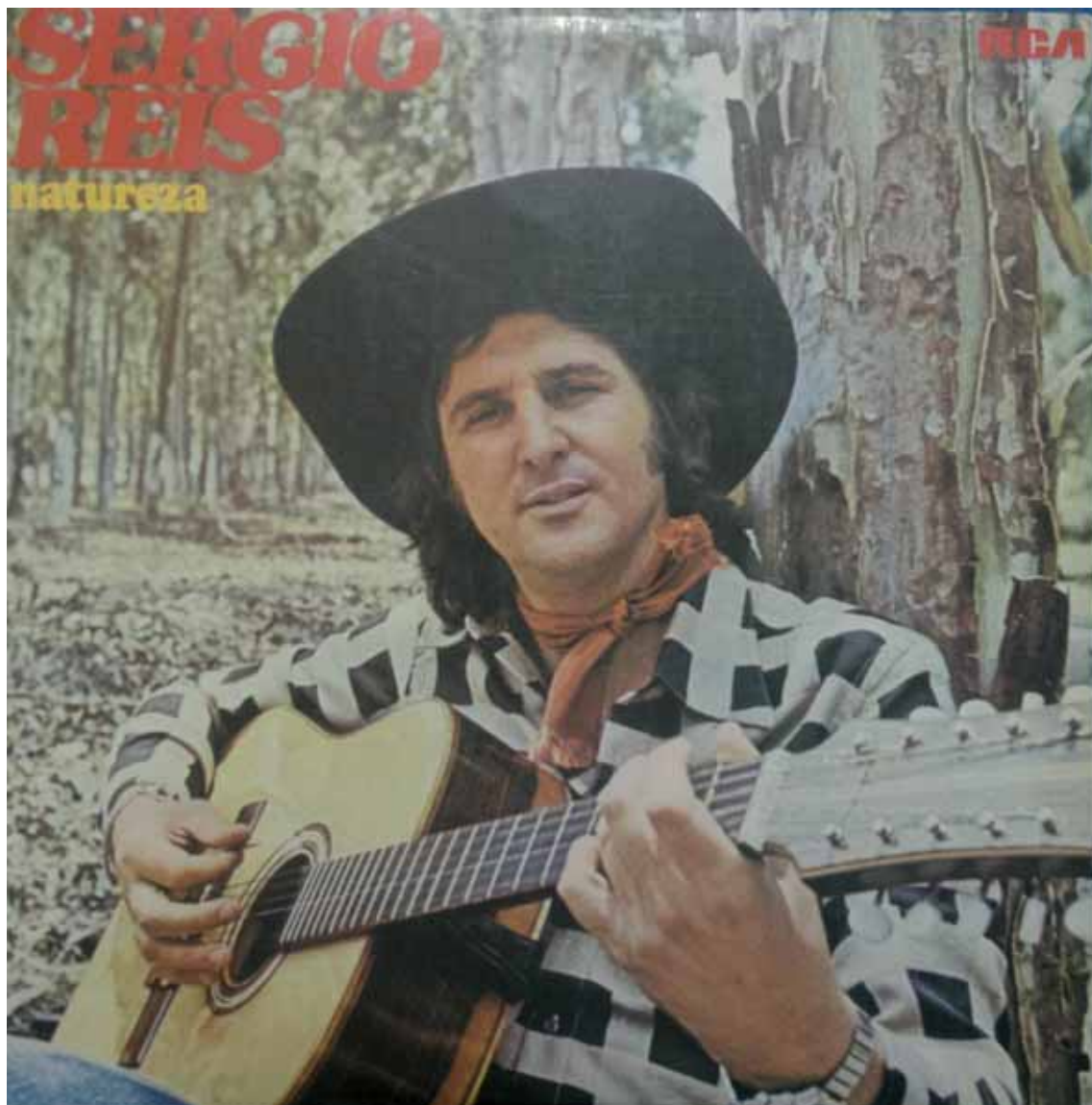
### MÁGOA DE BOIADEIRO - 1978 - RCA VÌCTOR - LP

- 01) **Mágoa de Boiadeiro** - Nonô Basílio e Índio Vago
- 02) **O Sino da Capelinha** - Bavini e N. Orlando
- 03) **Herói Anônimo do Sertão** - Índio Vago
- 04) **Sanfoninha da Sogra** - Zé Coqueiro - Participação de Zé do Rancho
- 05) **Galopeira** - Maurício Cardozo Ocampo - Versão: Pedro Bento
- 06) **Tema de Mariana** - Élcio Álvarez
- 07) **Aparecida do Norte** - Tonico e Anacleto Rosas Júnior
- 08) **A Boiada** - Paulo Sérgio e Alcino de Freitas
- 09) **Tema de Rosário** - Élcio Álvarez
- 10) **Sarita** - B. Toledo e Santos Rodrigues
- 11) **Rio de Lágrimas** - Lourival dos Santos, Piraci e Tião Carreiro

12) **Boiadeiro Beija-Flor** - Nonô e Naná

13) **São Cristóvão** - Luizinho e Ado Benatti

14) **Adeus de Mariana** - José Marci e Sérgio Lucci





**NATUREZA - 1978 - RCA VÍCTOR - LP**

- 01) **Natureza** - Dino Franco
- 02) **Procissão** - Gilberto Gil
- 03) **Adeus de Mariana** - José Marci e Sérgio Lucci
- 04) **No Colo da Noite** - Lindomar Castilho e Ronaldo Adriano
- 05) **Princesa Izabel** - Antonio Marchi e Fernando Dias
- 06) **Velho Carro** - Zé do Rancho
- 07) **Rei do Gado** - Teddy Vieira
- 08) **Pagode em Brasília** - Teddy Vieira e Lourival dos Santos
- 09) **Mãe Amorosa** - Tanabi e Aleixinho
- 10) **Cálix Bento** - Tradicional - Adaptação: Taviano Moura
- 11) **Os Três Boiadeiros** - Anacleto Rosas Jr
- 12) **Índio do Uruguai** - Arnaud Rodrigues





**SÉRGIO REIS – 1979, RCA Victor - LP**

- 01) **No Colo da Noite** - Ronaldo Adriano e Lindomar Castilho
- 02) **Procissão** - Gilberto Gil
- 03) **Tristeza do Jeca** - Angelino de Oliveira
- 04) **Chitãozinho e Xororó** - Serrinha e Athos Campos
- 05) **Cálix Bento** - Adaptação: Tavianio Moura
- 06) **Assim é Meu Sertão** - Clayton, Oliveira e Osvaldo Mello
- 07) **Coração de Luto** - Teixeira
- 08) **Pingo D'água** - Raul Tôrres e João Pacífico
- 09) **Assum Preto** - Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira
- 10) **Chico Mineiro** - Tônico e Francisco Ribeiro
- 11) **Lembrança** - José Fortuna
- 12) **Caminheiro** - Jack
- 13) **Divino Espírito Santo** - Torrinha e Canhotinho
- 14) **A Boiada** - Paulo Sérgio e Alcino de Freitas



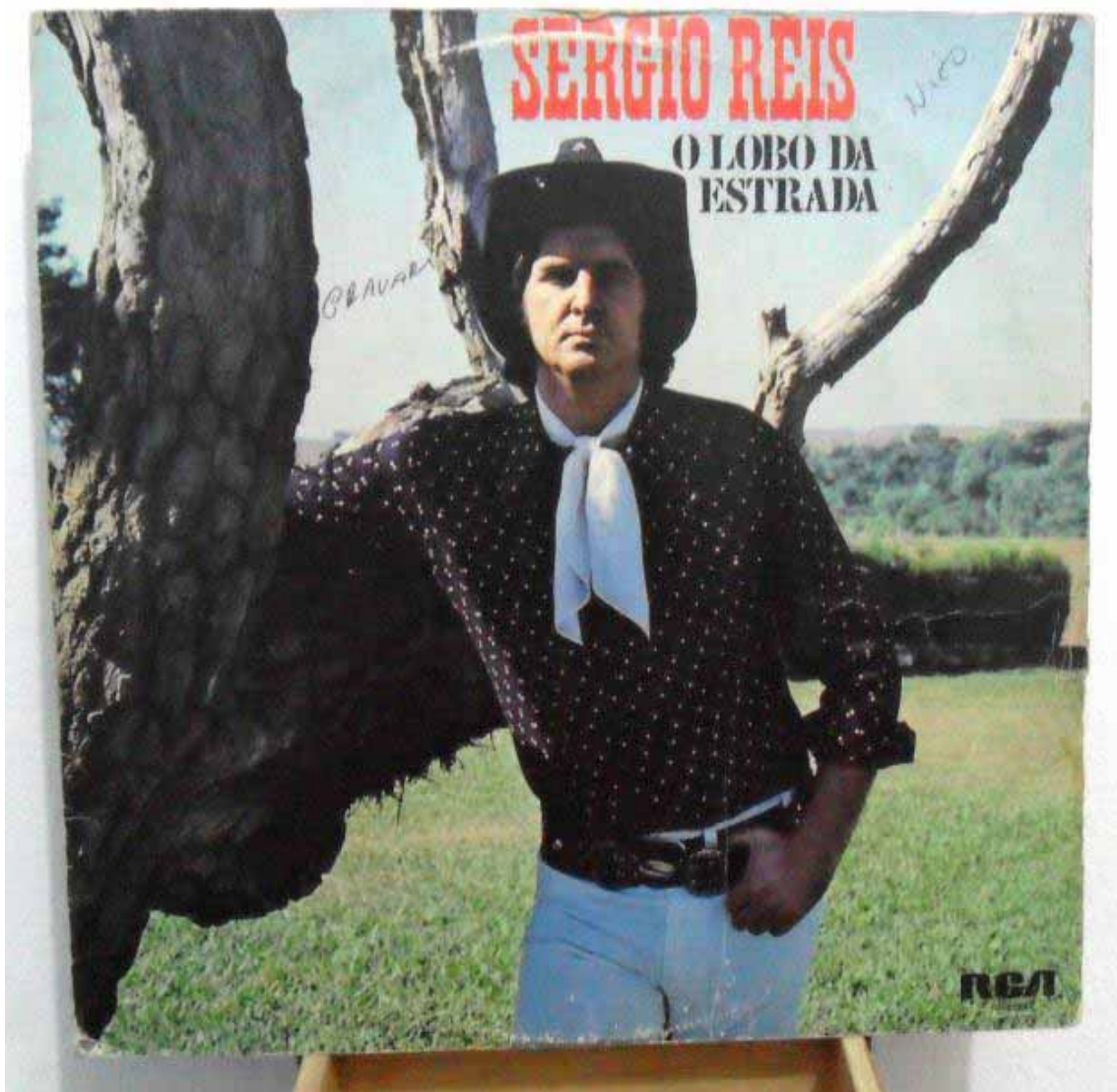


**SÉRGIO REIS - 1979 - RCA VÍCTOR – LP**

- 01) Sina de Violeiro - Renato Teixeira
- 02) Meu Cavallo Zaino - Raul Torres
- 03) Lenço Perdido - Wilfrides Alves de Lima
- 04) Cidade de Mato Grosso - Mário Zan e Arlindo Pinto
- 05) Cabocla Bonita - Raul Torres e Sebastião Teixeira
- 06) Cantiga Pra Ribeirão Preto - Luiz Vieira
- 07) Bandeira do Divino - Ivan Lins e Vitor Martins
- 08) Nossos Campos Verdes - Edgardo Repetti e César Rossini
- 09) Gaúcho de Passo Fundo - Teixeirinha
- 10) Disparada - Geraldo Vandré e Théó

11) **O Vagabundo (Malandro de Barra Funda)** -Raul Torres e Carreirinho

12) **Último Pau-de-Arara** - Venâncio, Curumbá e José Guimarães





**SÉRGIO REIS - 1980 - RCA VÍCTOR - LP**

- 01) **O Lobo da Estrada** - Paulo Simões e Pedro Aurélio
- 02) **Súplica Cearense** - Gordurinha e Nelinho
- 03) **Canoeiro Apaixonado** - Zé do Rancho e Serrinha
- 04) **Olha eu Aqui Chegando** - Carlos César e Zé Fortuna
- 05) **Felicidade Não Tem Fronteira** - Tony Damito e H. Carelli
- 06) **Meu Sofrimento** - Raul Torres
- 07) **A Menina da Viola** - Zé Coqueiro
- 08) **Carga Pesada** - Zé Rodrix e Paulo Coelho
- 09) **Devoção (Dança de São Gonçalo)** - Nonô Basilio
- 10) **A Caneta e a Enxada** - N. Orlando e Oliveira

11) **Baita Macho** - Luiz Azolin e Lourenço Fuzinato

12) **Buscando a Felicidade** - Tapuã e Tupy



**Sérgio Reis – 1980 – RCA Victor - LP**

01) **Poeira** - Luis Bonan e Serafim Colombo Gomes

02) **Sina de Violeiro** - Renato Teixeira

03) **Canoeiro** - Zé Carreiro

04) **Cavalo Preto** - Anacleto Rosas Jr

05) **O Sino de Três Lagoas (Pretinho Aleijado)** -Teddy Vieira e Luizinho

06) **Disparada** - Geraldo Vandré e Théó

07) **Pé de Cedro** - Goiás e Zacarias Mourão

08) **Pingo D'água** - Raul Tôrres e João Pacifico

- 09) **Meu Cavalo Zaino** - Raul Torres
- 10) **Os Três Boiadeiros** - Anacleto Rosas Jr
- 11) **Último Pau-de-Arara** - Venâncio, Curumbá e José Guimarães
- 12) **Rei do Gado** - Teddy Vieira
- 13) **Cidade de Mato Grosso** - Mário Zan e Arlindo Pinto
- 14) **Burro Picaço** - Anacleto Rosas Jr





**BOIADEIRO ERRANTE - 1981 - RCA VÍCTOR - LP=103.0414**

- 01) **Boiadeiro Errante** - Teddy Vieira
- 02) **A Volta da Asa Branca** - Luiz Gonzaga e Zé Dantas
- 03) **Blusa Vermelha** - Ronaldo Adriano, José Russo e Mangabinha
- 04) **Peão de Boiadeiro** - Helcias P. da Silva
- 05) **Fazenda do Colono** - Helcias
- 06) **Derradeira Morada** - Dino Franco
- 07) **Chico Mulato** - Raul Torres e João Pacifico
- 08) **Romaria** - Renato Teixeira
- 09) **Linda Fazendeira** - Bolinha
- 10) **Garça Branca** - Marrueiro e Turino
- 11) **Filho Adotivo** - Arthur Moreira e Sebastião F. da Silva
- 12) **Berrante de Ouro** - Carlos César e Zé Fortuna





**SÉRGIO REIS - 1981 - RCA VÍCTOR - Compacto**

- 01) **Súplica Cearense** - Gordurinha e Nelinho
- 02) **Buscando a Felicidade** - Tapuã e Tupi
- 03) **Baita Macho** - Luis Azolin e Lourenço Fusinato
- 04) **O Lobo da Estrada** - Paulo Simões e Pedro Aurélio





### O MELHOR DE SÉRGIO REIS - 1982

- 01) **O Menino da Porteira** - Teddy Vieira e Luizinho
- 02) **Mágoa de Boiadeiro** - Nonô Basilio e Indio Vago
- 03) **João de Barro** - Teddy Vieira e Muibo César Cury
- 04) **Tristeza do Jeca** - Angelino de Oliveira
- 05) **Chitãozinho e Xororó** - Serrinha e Athos Campos
- 06) **Chico Mineiro** - Tonico e Francisco Ribeiro
- 07) **Boiadeiro** - Klécio Caldas e Armando Cavalcanti
- 08) **Romaria** - Renato Teixeira
- 09) **Rio de Lágrimas** - Piraci, Lourival dos Santos e T. Carreiro
- 10) **Filho Adotivo** - Arthur Moreira e Sebastião F. da Silva
- 11) **A Bandeira do Divino** - Ivan Lins e Victor Martins
- 12) **A Boiada** - Paulo Sérgio e Alcino de Freitas

**13) Assim é Meu Sertão** - Clayton, Oliveira e Osvaldo Mello

**14) Cidade de Mato Grosso** - Mário Zan e Arlindo Pinto