

**“O CAMINHO DO SERTÃO”:
A CONSTRUÇÃO E A CONCRETIZAÇÃO DA
IMAGEM DE SÉRGIO REIS COMO INTÉRPRETE
DA MODERNA MÚSICA RURAL**

Alessandro Herinque Cavichia Dias

Doutorando em História e Cultura do Programa de Pós Graduação em História da
Universidade Federal de Uberlândia (UFU).
e-mail: alessandro_cavichia@hotmail.com

DIAS, A. H. C. “O caminho do sertão”: a construção e a concretização da imagem de Sérgio Reis como intérprete da moderna música rural. *albuquerque* – revista de história. vol. 8, n. 16. jul.-dez./2016, p. 51-76.

Resumo: Ao longo deste breve artigo buscamos apresentar alguns aspectos da transformação da música rural brasileira, através da influência da Indústria Fonográfica e das performances de seus intérpretes, analisando especificamente neste trecho as adaptações realizadas por Sergio Reis para se enquadrar dentro da tradição musical rural brasileira, uma vez que tal intérprete abandona toda sua indumentária de cantor de música jovem, com fim do movimento conhecido como Jovem Guarda e se adapta com maestria aos desígnios da música rural.

Palavras-chave: Indústria Fonográfica, Música Rural, Sergio Reis.

Abstract: Throughout this short article we seek to present some aspects of the transformation of Brazilian country music, through the influence of the Phonographic Industry and the performances of its interpreters, analyzing specifically on this stretch the adjustments made by Sergio Reis to fit into the rural Brazilian musical tradition, as this leaves the young interpret music with the end of the movement known as the young Guard and adapts superbly to the designs of country music.

Key-words: Phonographic Industry, Country Music, Sergio Reis.

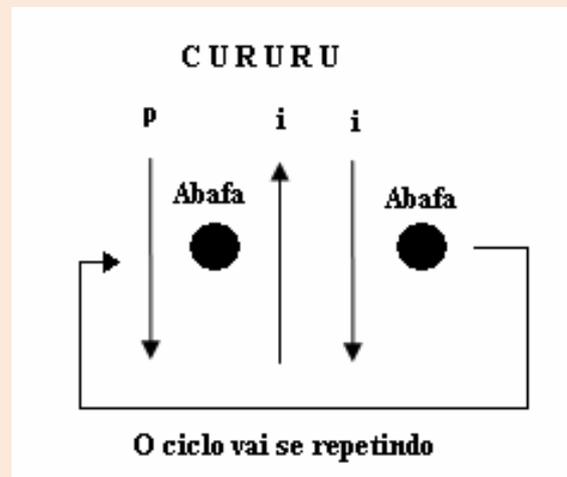


o se abordar as transformações sofridas pela música rural no campo estético, observa-se que Sérgio Reis, em suas interpretações e arranjos, insere novos timbres, como a guitarra elétrica, contrabaixo, teclado entre outros, que, em geral, permitiam atribuir à música rural uma estrutura mais dinâmica e moderna, superando, assim, o dueto de viola e violão e as vozes em terça que a caracterizavam até então.

Além de incorporar essa nova roupagem à música rural, 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.¹ 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.

¹ 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.

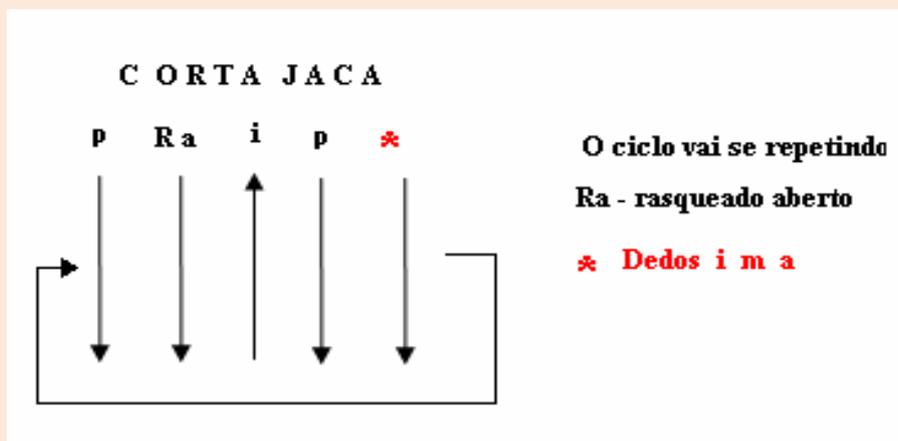
FIGURA 1 - O ritmo Cururu



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 2 - 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 rural 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 rural 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 Texas²’*, 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 violinbas – quem iria me ouvir?”³*

A afirmação do artista explicita sua flexibilidade em relação ao mercado fonográfico que o acompanha desde o início de sua carreira. 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 rural. 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 interprete alcançasse rapidamente o estrelato, ocupando um espaço significativo entre os representantes da Jovem Guarda.

² NEPOMUCENO, Rosa. *Música Caipira: da roça ao rodeio*. São Paulo: Editora 34, 1999, p. 368.

³ *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 mesmo produtor musical de seus trabalhos anteriores, 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 rural, 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 armónica*, do espanhol Fernando Arbex (1941-2003), alcançou grande notoriedade, permitindo com que seu nome voltasse a ocupar um espaço de destaque no cenário fonográfico. Esse sucesso levou-o, também, ao programa *Globo de Ouro*, da Rede Globo⁴. 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.⁵

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

⁴ 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 de agosto 2011.

⁵ Autor anônimo. **Menino da Gaita**. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 25 fev. 1973. Ilustrada, p. 6.

cantor era idêntica a desenvolvida na música *Coração de Papel*, além de ser acompanhada, 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 o universo rural 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 todo⁶.

Embora este trabalho 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

⁶ 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 3 - Capa do disco Sérgio Reis *Coração de Papel*⁷



Fonte: Gravadora Odeon, 1967.

FIGURA 4 - Capa do disco de Sérgio Reis, *O Menino da Gaita*



Fonte: Gravadora RCA - VICTOR, 1972 - Compacto

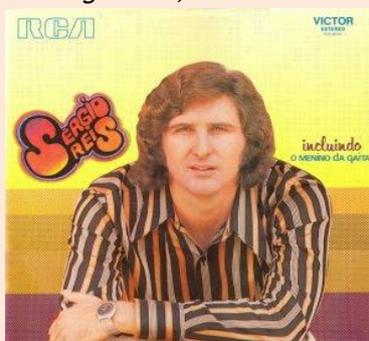
Na capa de *O Menino da Gaita*, Sérgio Reis aparece com um visual suavizado, onde ainda se aproxima mais do artista da jovem guarda do que do figurino característico dos intérpretes da música rural. O figurino composto por camisa escura estampada de manga comprida, calça da mesma coloração da camisa 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 Tônico & Tinoco ou Alvarenga & Ranchinho, entre outras, em que o chapéu, botinas e camisas xadrez eram elementos quase que indissociáveis de suas performances artísticas.

⁷ 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*

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”⁸

FIGURA 5 - Capa do 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 faixas⁹, exceto na música *O Menino da Porteira*, que 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.

⁸ ALONSO, Gustavo. *Cowboys do Asfalto: música sertaneja e modernização brasileira*. 2011. 520 f. Tese (Doutorado em História) Universidade Federal Fluminense, Niterói, p. 237.

⁹ 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*

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 terço 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.”¹⁰

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”.¹¹

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 Petrônio¹², cantor de valsas e serestas, considerado, na época, como 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.

¹⁰ ALONSO, Gustavo. *Cowboys do Asfalto: música sertaneja e modernização brasileira*. 2011. 520 f. Tese (Doutorado em História) Universidade Federal Fluminense. Niterói, p. 238.

¹¹ Autor Anônimo, Sérgio Reis. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 30 nov. 1973. Ilustrada, p. 5.

¹² 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 Airton Rodrigues.

FIGURA 6 - Disco *O Menino da Porteira* SÉRGIO REIS *Eu sei que vai chegar a hora*

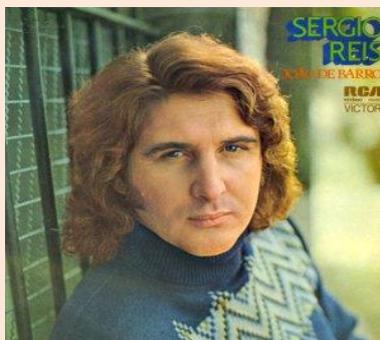


Fonte: RCA - VICTOR, 1973. Compacto.

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*¹³, 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.

¹³ 01 *João de Barro* - Teddy Vieira e Muybo Cury, / 02 *Adeus, Amor, Adeus* - Clayton e Bavini / 03 *O Retrato* - Clayton e Oliveira. / 04 *O Reencontro* - 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.

FIGURA 7 - Capa do disco Sérgio Reis *João de Barro*

Fonte: Gravadora RCA - VICTOR, 1974 - LP

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.¹⁴

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 alguns 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.

¹⁴ ALONSO, Gustavo. *Cowboys do Asfalto: música sertaneja e modernização brasileira*. 2011. 520 f. Tese (Doutorado em História) Universidade Federal Fluminense. Niterói, p. 238.

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

Como nos elucida a pesquisadora Márcia Tosta Dias se o disco é um produto cuja característica principal é a de aparar 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.¹⁵

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.

Contudo, em 1974, 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 volta 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.”¹⁶

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.

¹⁵ DIAS, Márcia Tosta. *Os Donos da Voz*. São Paulo: Boitempo, 2000, p. 91-92.

¹⁶Ibidem. 366.

FIGURA 8 - Capa do disco *O MENINO DA PORTEIRA* Sérgio Reis



Fonte: Gravadora RCA - VICTOR, 1975 - Compacto¹⁷

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:

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.¹⁸

¹⁷ 1 *O Menino da Porteira* - Teddy Vieira e Luizinho./2 *De Papo Pro Á* - Joubert de Carvalho e Olegário Mariano./ 3 *João de Barro* - Teddy Vieira e Muybo Cury./4 *Minha Vida Mudou* - Sérgio Reis.

¹⁸ *Ibidem*, p. 239.

FIGURA 9 - Capa do disco SÉRGIO REIS *Saudade de 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 no bairro de sanatana, 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 / Das festas
/ 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 & Pardiniho; 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 Tônico & 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 rural, 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 rural brasileira, principalmente a caipira, contribuindo para aproximar ainda mais a figura de Sérgio Reis ao cenário rural, consolidando-o como intérprete da música sertaneja moderna.

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.¹⁹

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*, como apresenta o quadro abaixo:

¹⁹ RIBEIRO, José Hamilton. *Música Caipira: as 270 maiores modas de todos os tempos*. São Paulo: Globo, 2006.

<p style="text-align: center;">Tristeza do Jeca Angelino de Oliveira (1918)</p>	<p style="text-align: center;">Tristeza do Jeca Sérgio Reis</p>
<p>Nestes verso tão singelo Minha bela, meu amor Pra mercê quero conta O meu sofre e a minha dor</p>	<p>Nestes versos tão singelos Minha bela, meu amor Prá você quero contar O meu sofrer e a minha dor</p>
<p>Eu sô como sabiá Quando canta é só tristeza Desde o gaio onde ele está Nesta viola eu canto e gemo de verdade</p>	<p>Sou como o sabiá Quando canta é só tristeza Desde o galho onde está Nesta viola canto e gemo de verdade</p>
<p>Cada toada representa uma saudade Eu nasci naquela serra Num ranchinho beira chão</p>	<p>Cada toada representa uma saudade Eu nasci naquela serra Num ranchinho beira chão</p>
<p>Tudo cheio de buraco Donde a lua fai clarão Quando chega a madrugada Lá no mato a passarada</p>	<p>Todo cheio de buraco Onde a lua faz clarão Quando chega a madrugada Lá no mato a passarada</p>
<p>Principia um baruião Nesta viola eu canto e gemo de verdade Cada toada representa uma saudade</p>	<p>Principia o barulhão Nesta viola, canto e gemo de verdade Cada toada representa uma saudade</p>
<p>Vou parar com a minha viola já não posso mai cantar, Pois o jeca quando canta tem vontade de chorar</p>	<p>Lá no mato tudo é triste Veja o jeito de cantar Sertanejo quando canta Tem vontade de chorar</p>
<p>O choro que vai caindo Devagá se sumindo, como as água vão pro mar</p>	<p>O choro que vai caindo Devagar vai se sumindo Como as águas vão pro mar.</p>

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 rural 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.²⁰

Apesar de, no texto, Ferrete citar apenas o “frustrado” Sérgio Reis como oportunista e uma “erva daninha” às raízes da música rural, 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, Christian & Ralf entre outros.

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 que realizava uma releitura da música rural alcançou o topo das paradas de sucesso: a dupla Milionário & José Rico, com o álbum *Ilusão Perdida*²¹, chegando a vender mais de 200 mil cópias deste álbum, número que nenhum outro cantor sertanejo havia conseguido atingir. Segue, abaixo, imagem do disco:

²⁰ 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.

²¹ 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 Victor. / 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 Duda. / 10 *Cobrança* - Praense. / 11 *Agora é Outro* - Milton Rodrigues. / 12 *O Amor Maior* - Dino Franco.

FIGURA 10 - 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 da moderna 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.

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”²². 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 cópias²³.

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.

²² Ibidem, p. 185.

²³ Ibidem.

Dessa maneira, é possível notar que Sérgio Reis não era o único a ensaiar uma modernização da música rural. 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:

FIGURA 11- Milionário & José Rico



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

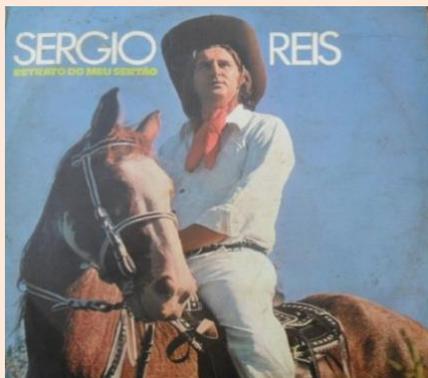
Contudo, as diferenças entre as modernizações imposta por Sérgio Reis e pela dupla Milionário & José Rico não se restringem apenas à indumentária, pois em relação à composição da instrumentação de acompanhamento e à escolha dos ritmos de suas canções, a dupla não abria mão dos *pistons mariachi* e do 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.”²⁴

Entretanto, no que diz respeito aos demais ritmos que compõem o cenário da música rural, 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*²⁵. 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 12 - Capa do disco Sérgio Reis *Retrato do Meu Sertão*



Fonte: Gravadora RCA, 1976.

²⁴ ALMEIDA, Miguel. A Galope na conquista do Mercado Nacional. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 08 jun. 1981. Ilustrada, p.19.

²⁵01 *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 13 - 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.

Conclusão

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”.²⁶

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.²⁷

²⁶ MORELLI, Rita de Cássia Lahoz. *Indústria Fonográfica: um estudo antropológico*. Campinas: Editora UNICAMP, 1991, p. 173.

²⁷ Discografia Selecionada para elaboração do presente artigo:

REIS, Sérgio. *Coração de Papel*, São Paulo. Odeon, 1967-LP.

_____. *Menino da Gaita*, São Paulo. RCA, 1972 -Compacto.

_____. *João de Barro*, São Paulo. RCA, 1974 - Compacto.

_____. *Saudade da Minha Terra*, São Paulo. RCA-VICTOR, 1975 -LP.

_____. *Retrato do Meu Sertão*, São Paulo. RCA, 1976 - LP