

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL

IARA COUTO SÁ

DO CAMPO À UNIVERSIDADE:
OS CRITÉRIOS DE VALOR MUSICAL EM *BEM SERTANEJO*

Belo Horizonte
2018

IARA COUTO SÁ

DO CAMPO À UNIVERSIDADE:
OS CRITÉRIOS DE VALOR MUSICAL EM *BEM SERTANEJO*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção de título de Mestre em Comunicação Social.

Orientadora: Dr^a. Simone Maria Rocha

Linha de Pesquisa: Processos comunicativos e práticas sociais

Belo Horizonte
2018

301.16 Sá, Iara Couto
S111d Do campo à universidade [manuscrito] : os critérios de
2018 valor musical em Bem Sertanejo / Iara Couto Sá. - 2018.
134 f.
Orientadora: Simone Maria Rocha.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.
Inclui bibliografia

1.Comunicação – Teses. 2.Televisão - Teses. 3.Música sertaneja - Teses. I. Rocha, Simone Maria . II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

*"DO CAMPO À UNIVERSIDADE: os critérios de valor musical em
Bem Sertanejo"*

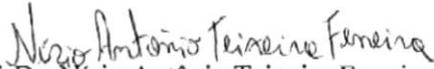
Iara Nayra Couto Sá

Dissertação defendida e aprovada pela banca examinadora:



Prof. Dra. Simone Maria Rocha

Orientadora (Universidade Federal de Minas Gerais)



Prof. Dr. Nísio Antônio Teixeira Ferreira

(Universidade Federal de Minas Gerais)



Prof. Dr. Jorge Luiz Cunha Cardoso Filho

(Universidade Federal do Recôncavo Baiano)

Programa de Pós-graduação em Comunicação Social
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
Universidade Federal de Minas Gerais
Belo Horizonte, 09 de março de 2018.

*Aos meus pais, meu irmão e Vó Luzia.
Por participarem das minhas melhores memórias musicais.*

AGRADECIMENTOS

Um trabalho de pesquisa nunca é feito por uma pessoa só. Da primeira linha do plano de estudos até a última folha deste documento, este trabalho foi sempre uma construção coletiva. E é por cada ajuda e apoio atencioso que agradeço aos meus parceiros de trabalho e de vida. À minha família, sobretudo aos meus pais, agradeço pelo apoio emocional e financeiro. Pela compreensão em minhas ausências e pelas muitas horas de rádio ligado em casa. Foi com vocês que aprendi a me interessar pelos mais diversos universos musicais. Obrigada por fazerem os meus sonhos serem seus também.

Ao Pedro, agradeço por ser o maior e melhor parceiro nessa pesquisa. Obrigada por emprestar ouvidos, paciência, ombros e razão sempre que precisei nesse e em todos os outros projetos.

Aos amigos de mestrado/PPGCOM, especialmente Thiago, Paula, Bárbara, Malu, Rafa Azevedo e Rafa Andrade – à distância, mas sempre presente -, agradeço por toda a ajuda e cuidado comigo e meu trabalho. Ter vocês por perto foi, no mínimo, reconfortante.

Aos amigos de fora da academia, agradeço a empatia, o interesse e ajuda sempre que precisei. À UFMG e, principalmente, ao Departamento de Comunicação, agradeço por todas as oportunidades de aprendizado e crescimento pessoal ao longo destes sete anos em que frequentei a universidade.

Por fim, agradeço à minha orientadora e grande apoiadora desse trabalho, Simone. Obrigada por todas as contribuições que sempre vieram de forma parceira, compreensiva e leve.

A todos que me apoiaram e colaboraram para que este texto pudesse tomar forma, meu muito obrigado. Este trabalho é nosso.

O que já não fará sentido é continuar programando políticas que separem aquilo que acontece na Cultura - maiúscula - daquilo que acontece nas massas - na indústria e nos meios massivos de comunicação. Estas não podem ser políticas à parte, já que o que acontece culturalmente com as massas é fundamental para a democracia, se é que a democracia tem algo a ver com o povo. (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 287)

RESUMO

Este trabalho tem como principal objetivo compreender de que modo o quadro do programa *Fantástico, Bem Sertanejo*, evidencia formas de valoração e reconhecimento social para o gênero sertanejo. Tendo como base o conceito de gênero musical como categoria cultural, presente nas pesquisas de autores como Fabbri (2006), Frith (1998) e Janotti Jr. (2003), o que pretende-se é perceber como a comunidade musical formada no entorno do quadro classifica o gênero sertanejo e gera pistas para sua valoração e hierarquização como prática musical. Para tanto, fazemos uma visita à história da música sertaneja e suas relações com a televisão brasileira e discutimos questões relativas às práticas de valoração e hierarquização de produtos culturais. Como metodologia analítica, foi utilizada a proposição de Mittell (2004) a respeito da circularidade genérica e um *corpus* composto por diversas fontes discursivas que se relacionam com o objeto empírico escolhido.

Palavras-chave: Bem Sertanejo. Música caipira. Música sertaneja. Televisão. Gêneros musicais.

ABSTRACT

This research has as main objective of understanding how the *TV Globo's* production, *Bem Sertanejo*, evidences forms of valuation and social recognition for the sertanejo genre. Based on the concept of musical genre as a cultural category, present in the researches of authors such as Fabbri (2006), Frith (1998) and Janotti Jr. (2003), what is intended is to perceive how the musical community formed around *Bem Sertanejo* classifies the sertanejo genre and generates clues for its valuation and hierarchy as musical practice. In order to do so, we visit the history of the genre and its relations with Brazilian television and discuss issues related to the valuation and hierarchical practices of cultural products. As an analytical methodology, the Mittell's (2004) proposition was used regarding generic circularity and a *corpus* composed of several discursive sources that relate to the chosen empirical object.

Keywords: Bem Sertanejo. Música caipira. Música sertaneja. Television. Music genre.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Mapa das mediações.....	20
Figura 2- Apertando o lombinho (1895), de Almeida Júnior.....	32
Figura 3 - O Violeiro (1899), de Almeida Júnior.....	32
Figura 4 - Cornélio Pires	34
Figura 5 - A Turma Caipira Cornélio Pires	35
Figura 6 - Tônico & Tinoco	40
Figura 7 - Pedro Bento e Zé da Estrada vestidos de mariachis na capa do disco de 1971	41
Figura 8 - O LP Cantando pra você, de Cascatinha & Inhana, de 1955 com as canções Índia e Meu Primeiro Amor	41
Figura 9 - O visual de Milionário e José Rico e Leo Canhoto e Robertinho	43
Figura 10 - Leandro & Leonardo e Chitãozinho & Xororó: roupas de cowboy e novos temas.....	46
Figura 11 - CD João Bosco e Vinícius Acústico no Bar, de 2003	49
Figura 12 - CD Palavras de Amor, de 2006	50
Figura 13 - CD Querendo te amar, de 2005	50
Figura 14 - O sucesso de Marília Mendonça de 2015 a 2017	55
Figura 15 - Mazaropi no filme Jeca Tatu	57
Figura 16 - Toquinho e Rolando Boldrin no programa Som Brasil, na Rede Globo.....	60
Figura 17 - Inezita Barroso, em 2013. A cantora comandou o Viola, minha viola por 35 anos.	61
Figura 18 - Cenografia e figurinos country no Sabadão Sertanejo	63
Figura 19 - Figura 19 - As duplas integrantes do especial Amigos.....	64
Figura 20 - Mapa de participantes da primeira temporada de Bem Sertanejo	95
Figura 21 - Localização geográfica dos artistas	96
Figura 22 - Cenografia das entrevistas com artistas da nova geração.....	97
Figura 23 - Cenografia das falas de Michel Teló.....	97

Figura 24 - cenografia das entrevistas com Paula Fernandes e Victor e Leo.....	97
Figura 25 - As diferentes cenografias da entrevista com Zezé di Camargo & Luciano.....	98
Figura 26 - Cenário 2 - Victor e Leo e Fernando e Sorocaba.....	98
Figura 27 - Michel Teló cantando Galopeira na infância.....	100
Figura 28 - Ranking de arrecadação com direitos autorais	108

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
1 GÊNERO COMO CATEGORIA CULTURAL: PRESSUPOSTOS TEÓRICO-METODOLÓGICOS	19
1.1 A circularidade discursiva na categorização genérica.....	22
2 UM PANORAMA DA HISTÓRIA DA MÚSICA SERTANEJA.....	29
2.1 O caipira como personagem.....	30
2.2 1920-1930: a consolidação do gênero.....	33
2.3 1940 - 1970: música caipira ou música sertaneja? A disputa pela música rural	37
2.4 1980 - 1990: o sertanejo é pop	44
2.5 ANOS 2000: o sertanejo universitário	48
2.6 A história continua	53
3 MÚSICA SERTANEJA E TV	57
3.1 A roça na TV: Rolando Boldrin, Inezita Barroso e a tradição caipira	59
3.2 Os sertanejos na TV: a nacionalização da dor-de-cotovelo.....	62
3.3 O projeto <i>Bem Sertanejo</i>	65
4 GÊNERO E VALOR NA HIERARQUIZAÇÃO DE PRODUTOS CULTURAIS	68
4.1 O gênero musical como categoria cultural.....	68
4.2 Perspectivas para a construção de valor na música popular.....	73
5. METODOLOGIA	77
5.2 Procedimentos de pesquisa.....	78
5.3 Corpus	80
5.3.1 Os episódios	80
5.3.2 Os discursos da imprensa	82
6 O GÊNERO SERTANEJO EM <i>BEM SERTANEJO</i> : PARA ALÉM DA SONORIDADE	83

6.1 Que gênero é esse? - os discursos de definição.....	83
6.1.1 - A temática e as duplas.....	84
6.1.2 Os regionalismos	95
6.2 Discursos de interpretação	101
6.3 Discursos de avaliação	104
6.3.1 A história como mecanismo de valoração.....	105
6.3.2 A fama como validação.....	107
CONSIDERAÇÕES FINAIS	111
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	116
ANEXO A – TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA COM MICHEL TELÓ.....	121
ANEXO B – LETRAS DAS CANÇÕES	122

INTRODUÇÃO

Em meados da primeira década dos anos 2000, os mineiros César Menotti & Fabiano conquistavam seu primeiro disco de ouro com o *CD Palavras de Amor* e alcançavam a marca de mais de 180 shows no mesmo ano. Ao mesmo tempo, no Mato Grosso do Sul, a dupla João Bosco & Vinícius assistia à sua carreira decolar com o *DVD Ao vivo*. Em Goiás, a dupla Jorge & Mateus fechava seu primeiro contrato com a *Universal Music* para a gravação de um *CD* e um *DVD* ao vivo e ganhavam seu primeiro disco de ouro. De lá pra cá, novas duplas e cantores solos surgiram alcançando números de arrecadação cada vez mais expressivos.

O sucesso e arrecadamento destes artistas não é, no entanto, o fator que motivou a realização deste trabalho. Denominado por muitos como sertanejo universitário, essa espécie de subgênero surgida na primeira década do século XXI inaugurou também novas formas de consumo para o gênero sertanejo. Seus artistas começaram suas carreiras em repúblicas estudantis e bares frequentados por universitários e suas temáticas foram se modificando, incluindo questões ligadas à vida nas cidades, baladas e ostentação. Todo este quadro inaugurou um novo movimento de produção e consumo do gênero sertanejo, abrindo portas para artistas como Michel Teló, Gusttavo Lima, Luan Santana e, mais recentemente, Marília Mendonça, Maiara & Maraísa, Henrique & Juliano, entre outros muitos nomes de artistas brasileiros que figuram entre os mais ouvidos nas rádios e plataformas de *streaming* do Brasil.

Com tamanho destaque, é notável que uma pluralidade de discursos a respeito desta nova geração surgiu. Não é incomum, em conversas entre amigos, textos da crítica musical ou mesmo em entrevistas de programas de TV, perceber que a modernização do gênero sertanejo gera divergências. Tais questões podem estar ter ligação com a forma como construímos nossa relação com a cultura popular, uma vez que acreditamos que, assim como é afirmado por Simon Frith (1998. p. 4), grande parte do prazer da cultura popular está em falar sobre isso. Desse modo, estar engajado com a temática é estar disposto a conversar e discriminar valores a respeito dela, seja sobre as capacidades de um jogador de futebol, seja discutindo a trama de uma novela, seja aferindo valor às expressões musicais. Neste sentido, é relevante perceber como os gêneros ocupam um papel fundamental em tais discussões, uma vez que são utilizados não só como formas de categorizar as canções, mas também como pistas a respeito de hierarquias de gosto e lugares sociais, conforme pontua Mittell (2004, p. 101).

Ao longo dos dois anos de pesquisa, essa questão se mostrou pra mim por meio de conversas informais. Não foram raras as vezes que, ao falar que estudava o gênero sertanejo,

ouvi perguntas carregadas de estranhamento que giravam no entorno de algo como “mas você gosta de música sertaneja?”. Esse estranhamento chama a atenção por estar ancorado a diversos motivos, dentre os quais dois me parecem particularmente interessantes. O primeiro, diz respeito ao estranhamento de uma temática como o gênero sertanejo figurar como objeto de estudos acadêmicos. Notadamente, para estas pessoas, a música sertaneja só poderia ser objeto de estudo com base em interesses próprios e não acadêmicos. Essa noção provavelmente encontra bases na tentativa de desqualificação da música sertaneja pautada por argumentos como as temáticas pouco intelectuais e instrumentação pouco complexa. Um segundo motivo diz respeito às expectativas do gênero. Todas as vezes que me arrisquei a responder afirmando gostar de música sertaneja, a reação de meus interlocutores foi de surpresa. De forma geral, acredito que algo na forma como me apresento, os lugares que frequento ou o círculo social no qual me encontro inserida gera uma quebra de expectativa relacionada ao que se espera de um ouvinte do gênero.

Todas estas questões estão ligadas ao gênero e comprovam como sua categorização está ancorada em processos complexos de definição, interpretação e avaliação. De modo geral, ao me interpelar com essa pergunta, meus interlocutores estavam acionando seus conhecimentos a respeito do gênero sertanejo e utilizando-os para compreender a situação na qual estávamos envolvidos.

Desse modo, é preciso compreender o contexto histórico no qual a música sertaneja encontra-se inserida. Suas características foram se modificando à medida que as vivências do povo identificado ao interior da região centro-sul foi se transformando e, com as modernizações que foram sendo operadas, a crítica cultural se voltou contra o gênero, classificando-o como uma música comercial e distante da realidade tratada pelo sertanejo-raiz/caipira. Um exemplo deste embate entre “intelectuais” e música sertaneja remonta aos anos 1950, quando Inezita Barroso, pesquisadora e folclorista, dedicou algumas linhas na Revista de Música Popular a criticar as mudanças operadas na música sertaneja. Ao longo dos anos, estas críticas mantiveram-se nos textos de jornalistas como Tárík de Souza¹, ou apresentadores como Flávio Cavalcanti² e, num quando onde as mídias sociais possibilitam uma democratização da produção de conteúdo, se prolifera em comentários de vídeos de *Youtube* e comunidades

¹ Gustavo Alonso apresenta uma série de textos do jornalista que é crítico às fases da música sertaneja que não se identificam com o campo.

² Chitãozinho conta, em um dos episódios de *Bem Sertanejo*, que o apresentador quebrou o seu disco em um de seus programas alegando que as músicas da dupla estavam “estragando o som da música brasileira”.

virtuais.

É dentro deste contexto que nos encontramos com nosso objeto empírico, o quadro *Bem Sertanejo*, do programa *Fantástico*. Idealizado e apresentado por Michel Teló, a primeira temporada do projeto foi exibida em 2014 e tinha como principal objetivo contar a história da música sertaneja em suas diferentes fases por meio das canções do gênero e conversas com os principais artistas sertanejos. Partindo disso, *Bem Sertanejo* figura como um interessante objeto de pesquisa por dois motivos: primeiro por inaugurar a presença de um quadro totalmente voltado à música sertaneja no programa *Fantástico*, um dos mais tradicionais e extensos programas da Rede Globo, e segundo, por ser um importante registro histórico do gênero e, até o momento, um dos poucos que traz um panorama que resgata desde os tempos da música de raiz até à fase identificada pela mídia como *sertanejo universitário*.

Em todos os episódios, os artistas entrevistados são convidados a falar sobre suas vivências e dão pistas sobre suas formas de perceber e legitimar a música sertaneja, gerando insumos para que possamos perceber como a música sertaneja pós anos 2000 constrói seu valor. Neste sentido, *Bem Sertanejo* nos desperta a curiosidade: *como os discursos de artistas, imprensa e instituições podem evidenciar critérios de valor para o gênero sertanejo?*

Para tratar esta questão, recorreremos à noção de gênero como categoria cultural proposta por pesquisadores como Martín-Barbero (1997), Jason Mittell (2004), Frith (1998), Janotti Jr. (2003) e Fabbri (2006), segundo as quais os gêneros carregam sentidos e valores em seus modos de ser. Partindo disso, é possível pensar que a própria formação de um gênero e suas particularidades carregam consigo pistas sobre como ele é hierarquizado socialmente e legitimado.

Cabe ressaltar que a proposição desta pesquisa se encontra inserida numa corrente de trabalhos que vem sendo desenvolvidos ao longo dos últimos anos e que tem a música popular em suas variadas dimensões como objeto de pesquisa. Dentre eles, os trabalhos dos grupos LabCult, vinculado à UFF, e LAMA, da UFPE, têm se destacado pela produção no âmbito da música popular brasileira. Tais esforços têm contribuído para o enriquecimento da discussão a respeito dos gêneros musicais brasileiros, sobretudo àqueles que tem como característica uma íntima relação com a produção massiva possibilitada pelos aparatos de gravação e divulgação como o rádio, a TV e a internet. No entanto, acreditamos que ainda se faz necessária a abordagem de temas como estes, uma vez que o montante de produções nessa esfera ainda é pouco expressivo e não se equipara à relevância destes processos dentro da nossa cultura. Neste sentido, este trabalho vem trazer, como contribuição acadêmica, a inclusão da música sertaneja

em suas diferentes fases para a produção bibliográfica sob um viés comunicacional, privilegiando uma visada a respeito das práticas musicais sob um ponto de vista que as considera um processo interativo e, logo, dinâmico.

Em outra dimensão, essa pesquisa vem responder a um anseio pessoal. Ao longo dos primeiros 18 anos da minha vida vivi no interior de Minas Gerais e, assim como quase toda a geração crianças moradoras da região centro-sul do país nos anos 1990, passei boa parte da minha infância e adolescência convivendo com a música sertaneja, fosse no rádio, na TV ou no meu convívio social. Tais canções permanecem em minha vida de forma direta ou indireta e, a cada reprodução, convocam lembranças, significados e sentimentos que foram construídos ao longo de minha vivência e contato com a música sertaneja. Essa percepção da música como conformadora de sentidos e identidades foi o despertar da curiosidade que rege este trabalho. Em conversas com amigos, festas e momentos de compartilhamento musical, percebi que, embora muitos não se identificassem como ouvintes de música sertaneja, a reprodução de canções como *Fio de Cabelo* e *Evidências*, de Chitãozinho e Xororó, e tantos outros *hits* de cantores identificados ao gênero provocavam uma espécie de identificação e compartilhamento de emoções dignas de fãs. Diante dessa contradição entre negação e apreciação de um gênero, muitos questionamentos emergiram, dentre eles o que busco compreender por meio dessa pesquisa.

Tendo como base o que foi exposto até aqui, o trabalho que desenvolvemos parte da noção de gênero proposta por Martín-Barbero (1997) e Jason Mittell (2004) buscando posicionar nosso lugar de pesquisa sob a ótica da cultura. Partindo da proposição dos autores que entende o gênero como configurado não só pela textualidade e tecnicidade, mas também incluindo lógicas de consumo e matrizes culturais, nos propomos a reconhecer o contexto histórico das práticas musicais a fim de entendê-las.

No segundo e terceiro capítulos, fazemos uma revisão histórica do gênero sertanejo, suas relações com a mídia e formas de consumo. Com este movimento, pretendemos entender o contexto no qual *Bem Sertanejo* e seus discursos emergem. Em seguida, no quarto capítulo, apresentamos as discussões que fundamentam nosso trabalho do ponto de vista dos estudos de música e comunicação, concentrando-nos no conceito de gênero musical segundo autores como Frith (1998), Janotti Jr. (2003) e Fabbri (2006) e nas discussões de valor propostas por Trotta (2007).

Como abordagem metodológica capaz de auxiliar a operacionalização do conceito de gênero como categoria cultural, optamos por empreender uma análise baseada nas proposições

de Mittell (2004) a respeito da circularidade genérica, a partir de três principais práticas discursivas: interpretação, avaliação e definição. Partindo disso, no exercício de análise, apontamos os principais eixos segundo os quais a comunidade musical no entorno de *Bem Sertanejo* constrói os critérios de validação e reconhecimento social para a música sertaneja.

1 GÊNERO COMO CATEGORIA CULTURAL: PRESSUPOSTOS TEÓRICO-METODOLÓGICOS

Em seu livro “Dos meios às mediações” (1997), Martín-Barbero nos apresenta o contexto de formação do popular e do massivo na América Latina e traz a proposição de um novo paradigma que possa servir de pano de fundo para os estudos comunicacionais ligados ao continente. O movimento feito pelo autor se justifica na medida em que as teorias desenvolvidas por escolas europeias e estadunidenses a respeito de práticas comunicativas acabavam por se concentrar em um aspecto único do processo, ancorando-se ora na recepção, ora na produção. A contribuição do autor hispano-colombiano encontra-se, então, na proposição de que olhemos para a interseção destas, para os processos políticos e culturais que, inseridos num contexto histórico, modificam a vida social e a forma como nos relacionamos com os produtos comunicacionais.

A teorização feita por Martín-Barbero (1997) apresenta de forma complexa as mediações culturais como centrais para a compreensão de questões comunicativas na América Latina. Sem oferecer uma conceituação explícita a respeito do termo, ele nos leva a compreendê-las como “os lugares dos quais provêm as construções que delimitam e configuram a materialidade social e a expressividade cultural da televisão” (MARTÍN-BARBERO. 1997, p. 304). Há de se destacar, no entanto, que a proposição de Martín-Barbero não se limita à TV. O livro traz diversos exemplos de práticas comunicacionais e culturais que podem ser entendidas sob esta ótica, como a música, o circo, o rádio, entre outros.

De todo modo, o que estamos querendo posicionar é que essa noção nos parece interessante por liberar os estudos da comunicação do espaço restrito dos meios e por abrir a questão para ser vista pela ótica da cultura, reconhecendo a relevância do contexto no qual as práticas comunicativas se desenvolvem. Sob esta perspectiva, as mediações seriam fatores que estruturam, organizam e reorganizam a forma como os objetos comunicacionais são produzidos, percebidos e apropriados socialmente.

O mapa proposto por Martín-Barbero (2009, p.16) nos traz como uma forma interessante de compreender seu ponto:

Figura 1 - Mapa das mediações



Fonte: Dos meios às mediações (BARBERO, 2009, p.16)

A partir dele, o autor propõe que os *media* estão inseridos numa teia de relações que envolvem formatos industriais, competências de recepção, matrizes culturais e lógicas de produção. E que, tais eixos, estariam vinculados por mediações comunicativas da cultura tais como: sociabilidade, ritualidade, tecnicidade e institucionalidade. A respeito disso, Rocha e Silveira (2012, p. 4) fornecem uma síntese interessante:

A tecnicidade se refere à maneira como a técnica pode ser utilizada. A institucionalidade diz respeito ao crescimento dos meios como instituições sociais e não apenas aparatos, o que nos possibilita ver as lutas travadas nas tentativas de construção de discursos institucionais. A socialidade é compreendida como o laço social que transforma as relações. A ritualidade se refere aos ritos estabelecidos na fruição dos formatos industriais que a tecnicidade possibilita.

Partindo disso, pode-se pensar as mediações como sendo meios, sujeitos, espaços e gêneros que se manifestam de forma concreta no processo comunicativo e deixam antever particularidades deste.

É neste ponto em que os esforços de Martín-Barbero (1997) nos parecem especialmente interessantes para nosso trabalho. O mapa das mediações contribui para reformular a noção de gênero, posicionando-o como mediação e não como algo inerente ao produto comunicativo. Sob essa visada, ao voltar o nosso olhar para o gênero sertanejo, estamos fazendo um movimento de percebê-lo não só como uma categoria que organiza práticas industriais, mas também conforma questões de gosto, consumo, sociabilidades e aspectos técnicos. A partir

dessa abertura do gênero para diferentes instâncias formadoras é que poderemos compreender critérios de valor para a música sertaneja externos ao texto musical.

Conforme a visão que estamos construindo, os gêneros funcionam como uma espécie de competência necessária ao consumo e produção de produtos comunicacionais. Martín-Barbero (1997) defende tal perspectiva partindo da noção de que estes estariam num lugar entre a lógica de produção e lógica dos usos, operando mediações. Desse modo, para uma análise comunicacional sob o ponto de vista do gênero, seria necessário adentrar tanto questões ligadas à produção, quanto à forma como estes produtos são consumidos e, especialmente, como tais lógicas se afetam mutuamente. Para entender como um gênero é conformado, é preciso, portanto, ter em mente quais aspectos da produção estão presentes no modo como os formatos se configuram, mas também é necessário estar atento à forma como este é consumido, quais demandas do público estão presentes na sua produção, quais são as competências culturais exigidas para seu consumo, entre outras questões. O autor afirma, portanto, que:

No sentido em que estamos trabalhando, um gênero não é algo que ocorra *no* texto, mas sim *pele* texto, pois é menos questão de estrutura e combinatórias do que de competência. Assumimos então a proposta de [que] [...] um gênero é, antes de tudo, uma *estratégia de comunicabilidade*, e é como marca dessa comunicabilidade que um gênero se faz presente e analisável no texto. (MARTIN-BARBERO, 1997, p. 302)

Partindo de tais proposições, Gomes (2011) desenvolve uma pesquisa que busca articular a questão do gênero dentro do mapa das mediações. Para a autora, mais do que uma visada comunicacional, a análise do gênero proposta pelo autor traz relevantes contribuições para se entender a cultura. Ao retomar uma das principais teses de Martin-Barbero a respeito da teoria da cultura, na qual pode-se entender que “não podemos pensar o popular à margem do processo histórico de constituição do massivo” (GOMES, 2011, p. 125), a autora defende que o gênero ocuparia um lugar central no mapa das mediações, levando-nos a entender este processo de mútua afetação e, desse modo, fornecendo insumos para uma análise cultural. O gênero seria, portanto, o que liga as lógicas de produção às competências de recepção e as matrizes culturais aos formatos industriais.

Desse modo, embora não seja estático, é o gênero que confere certa estabilidade aos produtos comunicacionais, uma vez que possibilita o reconhecimento de uma narrativa, de uma música, de um programa de TV, etc. São eles que fazem com que um espectador latino, por exemplo, assista um capítulo aleatório de uma telenovela pela primeira vez e consiga identificar que aquela trama que se desenvolve está enquadrada dentro desta categoria e, portanto, trata-se

de uma encenação, possui linearidade temporal, etc. Da mesma forma, quando assistimos a um show de rock, conseguimos identificar de qual gênero se trata a partir de diversos fatores ligados às vestimentas, aos comportamentos dos cantores, aos instrumentos utilizados, à forma como o público dança e responde àquela música. Tais características são construídas e atualizadas culturalmente nas diversas trocas sociais e geram expectativas, tanto de produção, quanto de consumo, a partir das quais os produtos comunicativos se formam.

Por estar nesse lugar no mapa das mediações, unindo formatos industriais a matrizes culturais e lógicas de produção a lógicas de recepção, o gênero integra a vida social à maneira como ela é registrada. Ele é o que liga as práticas de consumo e os significados que criamos para as expressões culturais ao âmbito da produção.

O gênero é hoje um lugar-chave da relação entre matrizes culturais e formatos industriais e comerciais. Temos vivido separando completamente estas duas coisas. Uma coisa era o estudo dos textos literários ou das matrizes culturais, e outra, o estudo dos formatos. O gênero é lugar de osmose, de fusão e de continuidades históricas, mas também de grandes rupturas, de grandes descontinuidades entre essas matrizes culturais, narrativas, gestuais, estenográficas, dramáticas, poéticas em geral, e os formatos comerciais, os formatos de produção industrial (MARTÍN-BARBERO, 1995, p. 66)

Essa noção do gênero enquanto forma de se consumir e produzir conteúdo socialmente é relevante no sentido em que nos ajuda a perceber que os estudos de gêneros musicais não devem se concentrar em uma única instância da circularidade midiática. Se um gênero é formado por lógicas advindas de diferentes aspectos do processo comunicativo, estudá-los deve pressupor também olhar para diferentes formas de conformação.

Conforme é defendido por Rocha e Silveira (2012, p. 8), embora seja um ponto de vista fundante, a proposição do autor hispano-colombiano ainda apresenta dificuldades de operacionalização quando se intenciona incluir questões ligadas à produção e ao consumo, uma vez que boa parte dos estudos que fazem uso da noção de gênero tal qual proposta por Martín-Barbero tem concentrado seus esforços em olhar para a recepção. É neste sentido que o trabalho de Jason Mittell (2004) apresenta contribuições relevantes para a aplicabilidade do conceito de gênero proposto por Martín-Barbero (1997).

1.1 A circularidade discursiva na categorização genérica

Com uma visada semelhante à de Martín-Barbero (1997), Jason Mittell desenvolve o livro *Genre and Television* (2004). O autor inicia seu trabalho expondo um encontro com a questão dos gêneros televisivos anos antes de se descobrir um pesquisador da área. Numa atividade rotineira, enquanto assistia *Nothern Exposure* com os amigos, Mittell conta ter discordado de uma amiga quanto ao gênero ao qual a série pertencia. Os argumentos utilizados na discussão por ambos giravam em torno de definições institucionais, aspectos técnicos e reações geradas pela audiência. Essa situação ilustra bem a questão dos gêneros no livro de Mittell, uma vez que demonstra a diversidade de aspectos que podem influenciar na construção de uma categoria.

Partindo disso, *Genre and Television* (2004) se apresenta como uma investigação para entender por que os gêneros televisivos importam. Com essa pergunta o autor já parte do pressuposto de que eles têm uma importância marcada, mas discorda da forma como eles vêm sendo utilizados por pesquisadores - como categorias pré-definidas. O que Mittell (2004) intenciona defender é que os gêneros importam como categorias culturais, que interferem no “mundo real”, emergindo em diferentes contextos e lugares. Nesse sentido, o gênero deve ser entendido como algo que opera, não somente na materialidade televisiva, mas também dentro de cada faceta da televisão, incluindo as corporações, os discursos da crítica, as práticas da audiência, as técnicas de produção, a estética dos textos e as tendências históricas.

Ao considerar o gênero como uma prática multifacetada contínua e não como um componente textual, podemos ver como a categorização de gênero aponta para muito mais do que apenas se um produto cultural é comédia ou um drama. O que essa visão proporciona é que possamos perceber diferenças e hierarquias que estão intimamente ligadas a estas categorias. Sob a perspectiva de Mittell, o gênero dá a ver questões de política cultural e relações que vão além de uma simples categorização com vistas comerciais.

É partindo desse lugar de pesquisa que o autor defende uma metodologia que afasta o gênero como componente do texto, dando lugar à uma noção de gênero como prática discursiva. Tal proposição tem suas raízes na concepção de formações discursivas de Foucault, que parece particularmente apta a análise genérica. Foucault analisa amplas formações discursivas como sexualidade, insanidade e criminalidade, argumentando que elas são sistemas de pensamento historicamente específicos, categorias conceituais que funcionam para definir experiências da cultura dentro de um amplo sistema de poder. Essas formações discursivas emergem não de uma estrutura centralizada ou de um lugar único de poder, mas são construídas da base para microinstâncias. Embora as formações discursivas sejam sempre marcadas pelas

descontinuidades, elas seguem regularidades gerais, se adequando aos amplos ‘regimes de verdade’ de uma sociedade. Desse modo, as formações discursivas frequentemente parecem ser naturais ou propriedades internas dos seres, como se fossem humanas, mas são de fato culturalmente constituídas e variáveis.

Com base nisso, Mittell (2004) propõe uma visada do discurso como prática que deve ser analisada em ação. As formações genéricas devem, portanto, ser estudadas como operações culturais, sem isolá-los de seus contextos. O autor defende que os discursos a respeito dos gêneros podem ser categorizados de três formas: definição, interpretação e avaliação.

“[...] podemos quebrar as práticas discursivas que constituem gêneros em três tipos básicos: definição (“Este o show é uma comédia porque tem ‘*laught track*’”), interpretação (“*sitcoms* refletem e reforçam os valores da família”) e avaliação (“*sitcoms* são um melhor entretenimento que novelas”). Estas declarações discursivas, que parecem pequenas para refletir sobre um gênero já estabelecido, são constitutivas do gênero – são as práticas que definem os gêneros, delimitam seus significados, e postulam seu valor cultural.” (MITTELL, 2004, p. 16, tradução nossa)³

Estas três categorias de discursos devem ser encontradas partindo de seus aspectos culturais, das formas de consumo, da opinião da crítica e de demais questões que, talvez, não pudessem ser discerníveis caso nos detivéssemos apenas em aspectos técnicos.

É relevante destacar, no entanto, que nenhum dos aspectos analisados separadamente é capaz de nos fornecer uma noção de gênero em sua completude e, por isto, faz-se necessário recorrer à diferentes instâncias. Por exemplo: se olharmos apenas para a crítica, estamos deixando de lado aspectos do gênero que dizem do processo de produção e consumo, se olharmos somente para o discurso institucional, estamos deixando de lado formas como o gênero é hierarquizado e definido socialmente, e assim por diante. Desse modo, é necessária a análise de um amplo corpus de pesquisa, o qual Mittell (2004), partindo da concepção de formações discursivas de Foucault, denomina “genealogia genérica” e que compreende a crítica, o discurso institucional (quem produz), as distinções dentro da própria categoria e outros tantos possíveis objetos que sejam portadores e conformadores de sentidos para a categoria.

Partindo dessa proposição metodológica, Mittell (2004) desenvolve os capítulos de seu

³ [...] we can break down the discursive practices that constitute genres into three basic types: *definition* (“this show is a sitcom because it has a laugh track”), *interpretation* (“sitcoms reflect and reinforce family values”), and *evaluation* (“sitcoms are better entertainment than soap operas”). These discursive utterances, which may seem to reflect on an already established genre, are *themselves* constitutive of that genre — they are the practices that define genres, delimit their meanings, and posit their cultural value.

livro buscando demonstrar como a opção por olhar para práticas discursivas em diferentes instâncias podem contribuir para as pesquisas no âmbito dos gêneros televisivos. Vale ressaltar que a proposição do autor não é que abandonemos os eixos analíticos que já são utilizados por pesquisadores da área, mas que os ampliemos. Dessa forma, há capítulos que desenvolvem problemas de pesquisa com base em análises formais ou históricas, métodos que já são comumente utilizados, mas que o autor os complexifica, incluindo diferentes locais de pesquisa e abordagens.

O capítulo 2, por exemplo, utiliza a abordagem histórica para compreender os escândalos gerados na década de 1950, quando vieram à tona questões relacionadas à manipulação dos resultados de *quiz shows*. Mittell (2004, p. 32) argumenta que este gênero, como qualquer outro, possui alguns contratos de expectativa com as audiências, no caso, são questões como *fair play* televisionado e competição espontânea e não ensaiada. Ao ter suas práticas expostas ao público, contrariando essas expectativas, os escândalos vieram à tona. Sob a perspectiva histórica do gênero pode-se compreender esse fenômeno tentando entender como tais convenções ficaram associadas ao *quiz show* e como, após tais escândalos, as convenções se modificaram, abrindo espaço para novas expectativas de consumo. Sob a proposição de Mittell (2004) esse processo se dará com base em discursos de definição, interpretação e avaliação ao longo da história em locais de circularidade discursiva como a cobertura da imprensa, arquivos corporativos e legais, referências na cultura popular e uma variedade de outras fontes que possam contribuir para o entendimento das lógicas do gênero.

“A história de um gênero exploraria assim como determinadas definições, interpretações e as avaliações foram associadas ou desassociadas com a categoria cultural e como essas práticas discursivas se exercitam dentro dos vários âmbitos de indústria, público, texto, críticas, [...]. Este modo de construção da história genérica localiza seu objeto de análise na operação das categorias genéricas e, portanto, procura [...] entender como os gêneros evoluem, mudam e desaparecem.” (MITTELL, 2004, p. 30, tradução nossa⁴)

Essa proposição a respeito da história nos interessa particularmente, uma vez que o que buscamos com este trabalho é perceber quais são as mudanças operadas na música sertaneja ao

⁴ The history of a genre would thus explore how particular definitions, interpretations, and evaluations became associated or disassociated with the cultural category and trace out how these discursive practices play out within the various realms of industry, audience, text, critics, policy makers, and broader social context. This mode of generic history locates its object of analysis as the operation of generic categories, and thus looks to the cultural circulation of television genres rather than genre television to understand how genres evolve, change, and disappear.

longo dos anos e o que as define e confere qualidade nas diferentes fases. Neste sentido, ao invés de examinarmos a evolução dos sentidos ou da instrumentação de canções identificadas sob essa categoria genérica ao longo dos anos, podemos analisar como os atores envolvidos no processo de produção, consumo e avaliação de tais canções produzem sentido para essa categoria genérica. Desse modo, podemos perceber, por exemplo, se há posicionamentos políticos relacionados a tais produções e se estes mudaram, quais temáticas são identificadas como características do gênero sertanejo em diferentes fases, se ele é considerado uma expressão cultural relevante, ou puramente comercial, etc.

No capítulo seguinte, Mittell (2004) analisa decisões industriais tomadas com base em mudanças no gênero. O autor discute o papel das categorias dentro da indústria, posicionando que, normalmente, os pesquisadores tendem a tratá-las como uma ferramenta relevante para sistematizar similaridades e diferenças entre os produtos televisivos. No entanto, embora estas sejam comumente associadas à produção textual, é preciso ter noção que produção é um processo contínuo e está sujeito às mudanças e apropriações do público. Tratando do caso específico dos desenhos animados, Mittell (2004) demonstra como decisões da indústria de entretenimento, como faixas horárias e identidades do canal podem estar relacionadas à formas de categorização genérica que envolvem endereçamentos e públicos distintos e mais, que os públicos podem se apropriar de gêneros endereçados à outros perfis, transformando as lógicas de produção e criando novos significados.

No capítulo 4, o autor posiciona a dificuldade de se estudar a audiência sem cair num discurso reducionista. Para ele, é preciso ter noção de que qualquer estudo que tente dar conta de uma audiência completa e determinada estará destinado à falha. No entanto, não é impossível incluir a audiência nos estudos. É apenas necessário ter noção de que se está olhando para algo específico, que não diz respeito à totalidade.

“Idealmente, os estudos centrados no espectador devem atingir um equilíbrio entre permitir que as vozes da audiência se apresentem e falem por si mesmas, e reconhecer que os discursos do público não são menos contingentes, parciais e socialmente situado do que qualquer outro aspecto da prática de mídia (ou social).” (MITTELL, 2004, p. 97, tradução nossa⁵)

Partindo disso, Mittell critica alguns estudos que vêm sendo desenvolvidos no âmbito

⁵ Ideally, viewer-centered studies strike a balance between allowing audience voices to come forward and speak for themselves, and acknowledging that audience discourses are no less contingent, partial, and socially situated than any other aspect of media (or social) practice.

das audiências. Ele acredita que o estudo de comunidades de fãs, limita a questão da audiência a um público que é exceção, não dando conta dos reflexos reais do gênero na sociedade. Por outro lado, as etnografias realizadas com base nos estudos culturais de Stuart Hall funcionam para estudar classes de audiências específicas e entender como reagem a um show, mas peca em compreender a audiência diária da TV. Estas metodologias tendem, inclusive, a reduzir a questão das audiências apenas à interpretação (uma das três categorias propostas pelo autor), deixando de lado questões ligadas à definição e avaliação. Mittell propõe que para uma abordagem cultural a partir da audiência é preciso ir além do momento da recepção.

As audiências usam e constituem gêneros fora os momentos em que assistem televisão - para entender plenamente as práticas genéricas da audiência precisamos acessar conversas diárias ("Eu não deixo meu filho assistir à programas policiais"), reflexões sobre a experiências anteriores ("Você viu esse novo reality show?"), aplicações de categorias de gênero para objetos não-textuais ("Minha vida é como uma novela!"), e muitos outros processos que trazem gêneros fora do momento limitado de recepção. (MITTELL, 2004, p. 99, tradução nossa⁶)

Para o autor é preciso, inclusive, incluir as não-audiências, uma vez que podem utilizar os gêneros de forma depreciativa, como forma de estabelecer seus lugares sociais.

Esta análise feita pelo autor também nos ajuda a pensar nosso objeto. Ao posicionar a questão das audiências como formas de compreender hierarquias e valores para um gênero, as proposições podem nos auxiliar na captação dos critérios de valor discutidos em *Bem Sertanejo*. Embora não seja nosso objetivo olhar para a audiência, a ênfase dada aos discursos de avaliação para a hierarquização de produtos culturais chama a atenção para como esse tipo de discurso pode exercer influência sobre as formas como o gênero é percebido em diversas instâncias.

Por último, nos capítulos 5 e 6, o autor chega à textualidade televisiva como também portadora de expectativas culturais de gênero. O que ele quer provar com estes capítulos é que mesmo trazendo o texto e a estética televisiva para o centro é possível fugir de uma noção tecnicista do gênero e colocá-la no âmbito cultural. O capítulo 5 trata de uma análise histórica da poética em *Dagnet*, visando demonstrar como estes elementos textuais se encaixam em categorias culturais e genéricas maiores. Já o 6, trata da questão das misturas entre gêneros que resultam em uma nova categoria genérica, explorando questões culturais relacionadas à essas

⁶ Audiences use and constitute genres outside the moments they watch television — to fully account for audience generic practices, we would need to access everyday conversations (“I don’t let my son watch cop shows”), reflections on previous viewing (“Did you see that new reality show?”), applications of genre categories to nontextual objects (“My life is like a soap opera!”), and many other processes that bring genres outside the limited moment of reception.

mixagens.

Tomando as proposições de Mittell (2004) e Martín-Barbero (1997) é notável que tais teorias abrem os estudos de gênero para diferentes formas de compreendê-los. Neste sentido, embora os autores tratem inicialmente de gêneros televisivos, não é difícil perceber a familiaridade do que foi aqui apresentado com as categorias musicais. Trataremos dos gêneros musicais mais detidamente nos capítulos a seguir, mas o que interessa posicionar aqui é que fazendo coro ao que apresentamos neste capítulo, acreditamos que as categorizações genéricas de modo geral consideram questões que vão além das lógicas de produção e dos formatos industriais. Estes estão incluídos no processo, mas em relação dialógica com questões relacionadas à matrizes culturais e formas de consumo que se dão em diferentes instâncias.

Em outra dimensão, é relevante posicionar que embora as análises feitas por Mittell (2004) representem um auxílio para que possamos pensar nosso objeto, o trabalho que propomos não segue à risca as fórmulas utilizadas pelo autor. Suas proposições aparecem aqui como um convite a abrir o estudo de gênero dentro de circularidades discursivas que se formem no entorno de um gênero. No nosso caso, como estamos tratando da música sertaneja dentro de *Bem Sertanejo*, procuraremos encontrar os critérios de qualidade do gênero em discursos de definição, interpretação e avaliação encontrados em distintos aspectos da circularidade discursiva, tais como crítica, artistas entrevistados, discurso institucional do quadro, os quais apresentamos de forma mais aprofundada no capítulo metodológico.

2 UM PANORAMA DA HISTÓRIA DA MÚSICA SERTANEJA

Este capítulo apresenta um panorama da história da música sertaneja com o fim de compreendermos o contexto no qual se insere o quadro *Bem Sertanejo* e os discursos a respeito do gênero ao longo dos anos. Destacamos, no entanto, que, assim como é pontuado por Oliveira (2009, p. 169), quando nos propomos a contar a história do gênero, temos ciência de que esta é apenas uma das muitas histórias que podem ser contadas, portanto, o recorte dado a este capítulo tem em vista a relação da música sertaneja com o contexto no qual ela se insere e visa trazer um entendimento de como sua história se construiu diante de contextos distintos.

Para além do nosso recorte, é relevante pontuar que, tendo noção da impossibilidade de abordar toda a produção bibliográfica e audiovisual a respeito do gênero sertanejo, o que trazemos é o ponto de vista dos autores e fatos que selecionamos em nossa pesquisa. Neste sentido, três trabalhos nos pareceram fundamentais para que pudéssemos trilhar um caminho que fosse capaz de dar conta das diferentes fases e vertentes da música sertaneja. A primeira produção é *Música Caipira: da roça ao rodeio*, de 2005. Desenvolvido pela jornalista Rosa Nepomuceno, o livro traz o resgate da história da música caipira, passando pelas principais décadas e artistas do gênero até a década de 1990. O segundo, de Allan de Paula Oliveira (2009), é *Miguilim foi pra cidade ser cantor: uma antropologia da música sertaneja*, etnomusicologia a respeito do universo da música sertaneja em Curitiba. Com viés antropológico, o trabalho do autor busca, de modo geral, colocar em discussão o gênero sertanejo como campo social marcado por disputas de legitimidade. Por último, o trabalho *Cowboys do asfalto: música sertaneja e modernização brasileira*, de Gustavo Alonso (2011), cuja contribuição se enquadra no campo da história e traz um panorama das disputas por legitimidade partindo da distinção entre música caipira e música sertaneja.

A contextualização que desenvolvemos nos próximos parágrafos buscou articular as informações obtidas por meio destes trabalhos com o fim de compreendermos o contexto no qual diferentes questões a respeito da música sertaneja têm se articulado ao longo dos anos. Partindo disso, construiremos a compreensão de como os discursos no quadro *Bem Sertanejo*, bem como em sua circularidade, atualizam e ressignificam (ou não) questões históricas.

2.1 O caipira como personagem

Se hoje é possível falar das distinções entre os gêneros e subgêneros musicais brasileiros, tais demarcações nem sempre foram tão claras. Conforme é apresentado por Alonso (2011) e Oliveira (2009), até 1930, as regiões brasileiras ainda não haviam se configurado e o país funcionava seguindo uma lógica leste/oeste, ou litoral/interior. Sem as divisões regionais que são reconhecidas atualmente, os moradores da área que compreende o interior do país eram considerados sertanejos, indistintamente. Da mesma forma, ainda não haviam distinções claras entre os gêneros musicais do país, uma vez que estes começam a se configurar a partir do desenvolvimento das culturas locais, tema que desenvolvemos a seguir.

Nesta época pré fonografia e radiofonia, o carnaval figurava como “espaço totalizador da música popular” (OLIVEIRA, 2009. p. 241) e, desse modo, era comum ouvir canções de diversas origens nas festividades. É neste contexto que artistas ligados ao samba como Noel Rosa, Dorival Caymmi e tantos outros compuseram e interpretaram canções próximas à estética que hoje identificamos como sertaneja⁷. Um exemplo destacável é a canção *No rancho fundo* (ANEXO B), que foi composta por dois artistas que hoje são reconhecidos como grandes expoentes do samba: Ary Barroso⁸ e Lamartine Babo⁹.

Para Gustavo Alonso (2011), foi a partir da “invenção” do Rio de Janeiro como matriz cultural do século XX, que outras regiões foram se configurando. Este processo se deu com a internacionalização da cultura brasileira. Com os olhos voltados para o além-mar, o Rio de Janeiro se tornou o polo cultural moderno e antenado aos modelos culturais europeus. Desse modo, o samba e a figura do malandro, expoentes do estilo de vida carioca, passaram a ser reconhecidos internacionalmente como símbolos da cultura brasileira. Embora tal movimento tenha consolidado a imagem internacional do Brasil, no interior do país, as regiões foram se configurando culturalmente de forma diversa. A respeito disso, Allan Oliveira (2009) pontua:

A música sertaneja [...] aponta para outro Brasil, de outras conexões. Ao invés do Oceano Atlântico como eixo, os rios Paraná e Paraguai; ao invés do Rio de Janeiro olhando para Paris, Nova Orleans, Nova York ou Buenos Aires, esta conexão tem seu

⁷ Noel Rosa é compositor de *Festa no céu* (1929), *Sinhá Ritinha* e *Mardade da Cabocla* (ambas de 1931), canções que tratam da temática rural. Caymmi também tratou da temática em sua primeira composição, *No sertão*, de 1930.

⁸ Ary Barroso é o compositor da canção *Aquarela do Brasil*, um grande clássico do cancionário brasileiro que é comumente classificado como samba-exaltação. Além disso, o compositor teve muitas de suas canções interpretadas por Carmen Miranda, o que tornou sua obra reconhecida internacionalmente.

⁹ Lamartine Babo é reconhecido por suas marchinhas de carnaval. É o compositor de *O teu cabelo não nega mulata* e *Marchinha do grande galo*.

centro em cidades do centro-sul do país, tais como Piracicaba, Sorocaba, Botucatu e Araçatuba em São Paulo; Londrina, Maringá, Astorga ou Paranavaí, no Paraná; Corumbá, Ponta-Porã, Dourados, no Mato Grosso do Sul; Goiânia ou Cuiabá; e tais cidades miram lugares como o Paraguai (e suas guarânicas e rasqueados), o México (e seus corridos e rancheiras) ou o norte argentino (com seus chamamés). (OLIVEIRA, 2009. p. 33)

É neste contexto que surgem as primeiras disputas pela representação do caipira/sertanejo na literatura e na arte. Em 1918, Monteiro Lobato publicou o livro *Urupês*, cujo personagem *Jeca Tatu* trazia a representação do homem do campo, morador do interior do país. O personagem retrata o caipira do interior de São Paulo como preguiçoso, controlado pelo voto de cabresto e, logo, incapaz de promover melhorias ao seu estilo de vida, imagem que, como veremos adiante, ainda é comum no imaginário da população. No entanto, alguns setores da população rejeitaram tal representação. A figura de Cornélio Pires, por exemplo, folclorista e personagem fundamental para o registro das canções caipiras, rejeitava o estereótipo firmado pelo personagem de Lobato em suas produções literárias e buscava mostrar que “esse *dinossauro* brasileiro tinha encantos e coisas a ensinar ao povo urbano.” (NEPOMUCENO, 1999. p. 103)

“Os dois autores, ao disputar a imagem do caipira/caboclo/sertanejo/Jeca, estavam constituindo um campo novo de atuação possível para o pensamento social brasileiro. A região “caipira/sertaneja” constituía-se gradativamente através destas e outras lutas por distinção, sedimentando a noção de diferença em relação a outros quinhões do Brasil. Risível, deplorável ou louvável, o “caipira/sertanejo” tornou-se uma figura mapeável ao menos na literatura.” (ALONSO, 2011. p. 33)

Outra representação anterior ao surgimento da música caipira como gênero da música popular se deu por meio das artes plásticas. Os quadros de Almeida Júnior, como *Apertando o lombinho* (1895) e *Violeiro* (1903) trazem a representação do morador do interior de São Paulo como um ser próximo da natureza e de modo de vida simples, conforme figuras 2 e 3, respectivamente.

Figura 2- Apertando o lombilho (1895), de Almeida Júnior



Fonte: Rômulo Fialdini/Itaú Cultural

Figura 3 - O Violeiro (1899), de Almeida Júnior



Fonte: Rômulo Fialdini/Itaú Cultural

Partindo disso, Allan Oliveira (2009) pontua que o surgimento do personagem caipira como símbolo do morador da região centro-sul do Brasil se deu concomitante à construção de um discurso nacional, resultando num processo de construção de uma alteridade.

Se a constituição do “sertanejo” e do “caipira” enquanto representação está atrelada ao estabelecimento, no plano simbólico, de um jogo entre o nacional e regional, é interessante observar como ela se relaciona também a outras oposições que, a partir

da segunda metade do século XIX, também se constituem na sociedade brasileira. Tais oposições são constituídas por outras categorias que, naquele momento, ganhavam relevo nos discursos sobre a sociedade. (OLIVEIRA, 2009. p. 178)

Desse modo, pensar o surgimento do caipira enquanto representação cultural de uma região do país, requer, em primeiro lugar, pensá-lo como aquele que difere da representação hegemônica de Brasil, pautada pelo Rio de Janeiro com o samba e a figura do malandro. Em outra dimensão, requer também pensá-lo como alteridade no sentido em que se opõe ao projeto iluminista civilizatório cujo ícone é a vida urbana. Com base nisso, Oliveira acredita que a constituição do personagem caipira se dá num esquema de “jogo de espelhos”, colocando o morador do interior da região centro-sul no lugar da diferença, da oposição *nacional urbano x regional rural*.

Foi partindo desse contexto que o imaginário desta parcela da população começou a tomar forma sob uma ambígua relação de representação que é ora positiva, ora negativa. Os aspectos positivos estão, normalmente, ligados à proximidade com a natureza e à vida no campo, resultando numa figura tomada pela paz e pela pureza, comuns ao ideal romântico de natureza. Por outro lado, no âmbito das representações negativas, o caipira seria o símbolo do atraso: com suas roupas remendadas, aparência frágil e sempre descalço. Oliveira (2009, p. 195) destaca o papel do personagem Jeca Tatu, de Monteiro Lobato, como principal responsável pela consolidação dessa representação do caipira, embora reconheça que tal imagem já estava sendo formada com base em produções literárias e artísticas prévias.

“Todas as representações posteriores do caipira, seja na música sertaneja, seja em outros campos artísticos, teceram um diálogo com a figura do Jeca Tatu, ora afirmando-o, ora negando-o” (OLIVEIRA, 2009. p. 195). Ao mencionar tal representação, o autor introduz a noção de caipira que se consolidará no campo musical ao longo da década de 1940. Tal processo se deu concomitante com o surgimento da indústria fonográfica. Se, até então, a figura do caipira estava restrita à literatura e à arte, no fim da década de 1920, com o surgimento dos aparelhos de registro musicais e a gravação das primeiras canções caipiras/sertanejas por Cornélio Pires, tais diferenciações começaram a surgir também no âmbito dos gêneros musicais.

2.2 1920-1930: a consolidação do gênero

Para pensarmos a consolidação do gênero sertanejo é preciso retomar o início da história

da gravação de canções identificadas como caipiras. Neste sentido, um personagem fundamental é Cornélio Pires. Nascido em Tietê, no interior de São Paulo, onde viveu parte de sua vida brincando à beira do rio, o artista experimentou diferentes carreiras, como dono de olaria, jornalista e professor. No entanto, só encontrou sucesso como o que Rosa Nepomuceno (2005, p. 102) chamou de “caipirólogo”. Escreveu livros sobre o tema, comandou espetáculos, montou caravanas para se apresentar pelo interior dos estados da região centro-sul e foi o precursor na gravação de discos do gênero.

Figura 4 - Cornélio Pires



Fonte: Instituto Cornélio Pires

A história dos primeiros discos de música caipira/sertaneja só pôde ser escrita graças a um empréstimo feito por um amigo de Cornélio, uma vez que seu projeto havia sido rejeitado por gravadoras. Lançada em maio de 1929, a série vermelha continha seis discos, com cinco mil cópias cada um. Os discos eram vendidos durante as turnês da *Turma Caipira Cornélio Pires*, que também deu nome ao suplemento e fizeram muito sucesso, abrindo as portas das gravadoras para o gênero.

As gravações da *Turma Caipira Cornélio Pires* traziam anedotas, desafios, declamações, cateretês e a primeira moda de viola gravada, *Jorginho do Sertão*, cantada por Caçula e Mariano (NEPOMUCENO, 1999, p. 110). Desse modo, as músicas foram se distanciando dos maxixes, a figura do “sertanejo nordestino” foi se delineando por meio das canções de Luiz Gonzaga e, assim, o caipira/sertanejo foi se tornando a música identificada à uma região específica do Brasil, compreendida pelos estados de São Paulo, Mato Grosso do

Sul, Minas Gerais e Goiás.

Figura 5 - A Turma Caipira Cornélio Pires



Fonte: Jornal GGN

Esse processo de configuração das culturas regionais é chamado por Allan Oliveira (2009, p. 177) de “especialização do espaço”. Se até o início da década de 1920, os gêneros musicais do interior do país eram chamados de sertanejos indistintamente, a partir da gravação dos discos, as figuras do caipira paulista, do gaúcho e do sertanejo nordestino começaram a se firmar também no campo da música, promovendo a criação de identidades musicais relacionadas às regiões. O autor ressalta, no entanto, que embora o surgimento da fonografia tenha colaborado para a promoção deste processo, tal cristalização não se deu de forma rápida.

Tal processo de cristalização preencheu aproximadamente vinte e cinco anos, ocorrendo até a segunda metade dos anos 50, quando a música sertaneja apareceu completamente constituída enquanto campo musical, com autonomia em termos de discurso estético, de formas musicais, de relações de produção e de meios de veiculação (o surgimento de produtores, gravadoras, revistas, especializados em música caipira/sertaneja). Além disso, é a partir dos anos 50 que se percebe um público específico para tal gênero musical. (OLIVEIRA, 2009. p. 234)

Se o surgimento da indústria fonográfica representou um processo constitutivo da música caipira/sertaneja, foi a partir da popularização do rádio que o gênero conseguiu se firmar enquanto expressão musical distinta. Instalado no Brasil em 1922, o rádio teve o início de sua história voltado para a cultura erudita e promoção da educação. Foi somente a partir da década de 1930 que o meio de comunicação começou a incluir a música de entretenimento na

programação, transformando a lógica de consumo musical. Esse movimento coincide com a permissão conquistada pelas emissoras de veicular propagandas, o que gerou um movimento de popularização da programação para conquistar mais ouvintes, tornando-se o principal meio de comunicação e lugar da música popular entre as décadas de 1930 e 1960.

Com estabilidade financeira e sendo o principal espaço de difusão da música popular, o rádio contribuiu largamente para que os gêneros musicais brasileiros pudessem tomar forma. Até o surgimento da fonografia e da radiofonia, os cantores e compositores do interior ou litoral interpretavam e compunham canções ligadas às diversas vertentes musicais (maxixes, cururus, modas de viola, marchinhas de carnaval, entre outros gêneros). Assim, como pontuamos anteriormente, antes do surgimento do rádio, era comum um cantor do Rio de Janeiro, ligado ao samba, compor uma toada sertaneja e vice-versa. Desse modo, o que a radiofonia proporcionou foi uma maior organização do trabalho e da produção musical, uma vez que diversos gêneros e subgêneros já estavam sendo produzidos nas diferentes regiões. Neste sentido, Raul Torres e Jararaca e Ratinho são alguns exemplos de cantores que compunham e se apresentavam com um repertório considerado “regional”, que ia desde a música nordestina até a música do centro-sul na década de 1920 e que foram se especializando ao longo da década de 1930.

Ao mesmo tempo, num movimento de mútua afetação, os gêneros pautaram mudanças na organização das emissoras de rádio, possibilitando a criação de programas e faixas de horários voltadas para produções musicais enquadradas sob o mesmo rótulo. Este processo se deu de forma mais tímida ao longo da década de 1930, mas se cristalizou nas décadas seguintes, sendo que, até os dias atuais, é possível perceber uma divisão da programação pautada por gêneros. Exemplos deste movimento são colocados por Rosa Nepomuceno:

Na diversificação desse cardápio radiofônico [a partir da introdução da publicidade], surgiram horários inteiramente dedicados ao público que migrara do interior. Os programas apresentados por caipiras de primeira linha eram muitos, em São Paulo e no Rio de Janeiro. Nhá Zefa tinha o *Saudades do Sertão*, na Rádio Kosmos [...]. O dinâmico Capitão Furtado, como grande radialista estava sempre à frente de um. (NEPOMUCENO, 2005, p. 120)

É com base nessa história da gênese dos gêneros musicais a partir da radiofonia e fonografia que Allan Oliveira (2009, p. 257) argumenta que a música caipira é uma criação destas. O autor pontua que a música caipira já vinha sendo produzido desde os tempos de colonização com as modas de viola, os cururus, as catiras e tantos outros gêneros. No entanto,

somente a partir da gravação e da distribuição por meio de discos e emissoras de rádio que o rótulo de música caipira passou a ser utilizado para classificar as músicas que estavam identificadas à região que compreende o centro-sul, formada pela união destes subgêneros.

Há de se destacar, no entanto, que tal pensamento não é unanimidade no meio acadêmico. Oliveira (2009, p. 256) cita trabalhos que vislumbram a entrada nos meios comerciais de produção como a distinção entre a música caipira e a música sertaneja. Sob esse ponto de vista, somente a música produzida antes da fonografia seria uma autêntica música caipira e a música apropriada pelos meios de difusão comerciais seria a música sertaneja, posicionando uma pré-existência do uso do termo caipira como gênero. Essa tensão entre caipira e sertanejo, de fato, começa a tomar forma a partir do registro das canções e, em outros momentos, ressurgue como forma de validação de certas expressões musicais em detrimento de outras, conforme pesquisa desenvolvida por Gustavo Alonso (2015) demonstra. De qualquer forma, o que estamos posicionando aqui é que, neste trabalho fazemos coro à proposição de Oliveira: a introdução dos subgêneros produzidos na região centro-sul à fonografia e radiofonia promoveu a nomeação de uma tradição que já estava sendo moldada desde os tempos de colonização.

2.3 1940 - 1970: música caipira ou música sertaneja? A disputa pela música rural

É relevante pontuar que, embora não estejamos de acordo com a distinção entre música caipira e sertaneja já na introdução destes aos meios de distribuição comercial, reconhecemos a existência desse processo ao longo das décadas que sucedem a popularização do rádio, sendo difícil demarcar um ponto de virada exato. Dentre a produção dos autores estudados, é notável que a modernização das canções e incorporação de gêneros estrangeiros na música sertaneja contribuíram para o surgimento destas distinções.

Rosa Nepomuceno (2005, p. 125) traça um panorama das décadas de 40 e 50 num capítulo intitulado *Reinado Sertanejo*. Após descrever as viagens de Nhô Pai e Mário Zan, Jararaca e Ratinho, Capitão Furtado e Raul Torres à países fronteiriços, como o Paraguai e a Argentina, a autora introduz o processo de apropriação de gênero latinos nas canções, segundo a qual o ápice se dará ao longo da década de 1950. A autora atribui à Raul Torres a introdução da guarânia ao gênero, à Mario Zan, do rasqueado, e segue a história dizendo que, nesta época, “as modas da roça já tinham perdido a pureza e cada vez mais o sotaque” (IDEM, p. 140). Este

trecho já denota um certo saudosismo da tradição caipira, tom que perpassa todo o levantamento histórico feito pela autora em seu livro. De todo modo, embora esta produção de Rosa Nepomuceno seja de 2005, uma corrente de pensamento saudosista começou a tomar forma ainda na década de 1950 e teve grande influência na distinção entre sertanejo e caipira.

Temporalmente, é interessante pontuar que, conforme é exposto por Allan Oliveira (2009. p. 257), entre os anos 1920 e 1950, o rádio e a indústria de entretenimento ainda não haviam alcançado boa parte da população. A partir da década de 60, no entanto, ele aumenta a sua abrangência, conquistando novos públicos e, dessa forma, se transformando num meio de comunicação massivo. Neste contexto, é natural que processos de hibridização musical e transformação nos gêneros ocorram, desencadeando tensões entre *tradição x modernização*.

A década de 1950 foi crucial para o estabelecimento deste campo de disputa, pois marcou o surgimento da Revista da Música Popular, que circulou por dois anos (1954-1956). Nela, jornalistas, músicos e intelectuais escreviam sobre temas diversos relacionados à música popular brasileira. Alonso (2015) e Oliveira (2009) apontam para a revista como uma das grandes fontes capazes demonstrar o surgimento de uma disputa pela real música sertaneja/caipira. Para os autores, havia uma preocupação com a essência da música brasileira e a ideia de uma raiz a ser preservada nos textos produzidos para a revista. Neste contexto, surge Inezita Barroso como o que Alonso (2009) chama de “a diva da tradição”. A cantora, que também era universitária, compositora e, como veremos mais detidamente adiante, uma das mais importantes apresentadoras de TV ligada à música popular, teve seu trabalho reconhecido pelos intelectuais produtores da revista uma vez que este condizia com a visão crítica dos editores diante da “invasão” estrangeira.

Assim, no final da década de 50, o polo de uma música sertaneja preocupada com suas raízes, crítica de qualquer mistura com gêneros estrangeiros, está constituído. Chancelado pelo jornalismo, que o defende a partir dos debates ideológicos marcantes na época – o debate sobre o nacional-popular – este polo tem em Inezita Barroso, como pesquisadora e, entre outras, Tonico e Tinoco, como artistas, os seus representantes. Inezita Barroso, neste sentido, ocupa o lugar de “intelectual orgânica” deste polo. Qualquer mudança na música sertaneja passa a ser julgada por ela. (OLIVEIRA, 2009. p. 295)

Estabelecido isto, voltamos ao rádio para explicarmos de quem os intelectuais (aqui representados pela Revista da Música Popular) buscavam se distinguir. Como posicionamos anteriormente, a década de 1930 foi um relevante marco no estabelecimento do gênero sertanejo como ligado à região centro-sul do país. Partindo disso, muitos artistas solo e duplas começaram

a surgir nos programas de auditório transmitidos pelas rádios, como o *Arraial da Curva Torta*, apresentado por Capitão Furtado, na Difusora, de São Paulo. Embora tenham havido muitos programas com a temática sertaneja que lançaram grandes nomes, como é o caso de *Os Três Batutas do Sertão*, de Torres, Florêncio e Rielli, na Record, e *Manhãs na Roça*, de Chico Carretel, na Cruzeiro do Sul, conforme Nepomuceno (2005. p. 134) pontua, o programa de Capitão Furtado foi um dos mais importantes do gênero durante 12 anos e responsável por lançar muitas duplas, como é o caso de Tônico e Tinoco, a “dupla coração do Brasil”. Formada por dois irmãos de Botucatu, iniciaram sua carreira participando de um concurso no programa de Capitão Furtado em busca do posto de trabalho de violeiros do programa. Apresentando-se como Irmãos Perez¹⁰, alcançaram sucesso na empreitada: “o auditório ferveu, os violeiros os abraçaram e eles choraram: tinham vencido e arrumado um emprego” (NEPOMUCENO, 2005. p. 135).

Depois de tamanho sucesso em sua primeira apresentação, as portas se abriram para Tônico e Tinoco, que se tornaram uma das duplas de maior destaque ao longo da década de 1940 e, inclusive inauguraram uma nova forma de cantar, com suas vozes agudas, sendo referenciados como artistas que “fizeram escola” no gênero. A dupla, além do timbre inovador, ficou amplamente reconhecida por serem ícones do sertanejo identificado como raiz. Oliveira destaca que estes artistas “operavam sob a estética da simplicidade e da pureza relativas a uma leitura muito específica do Jeca Tatu [de Monteiro Lobato]” (OLIVEIRA, 2009. p. 290). Tal argumento do autor encontra suas bases no fato de que os artistas falavam, se vestiam e trabalhavam, sobretudo, com gêneros tradicionais caipiras, reforçando uma visão romantizada do morador da região centro-sul e caindo nas graças dos amantes da tradição.

¹⁰ Inicialmente, Tônico e Tinoco apresentaram-se ao lado do primo, Miguel, sob a alcunha de Trio da Roça. Com a desistência do primo, os irmãos trocaram o nome da dupla para Irmãos Perez. Somente por sugestão de Capitão Furtado que a dupla começou a se chamar Tônico e Tinoco, nome que os consagraram.

Figura 6 - Tonico & Tinoco

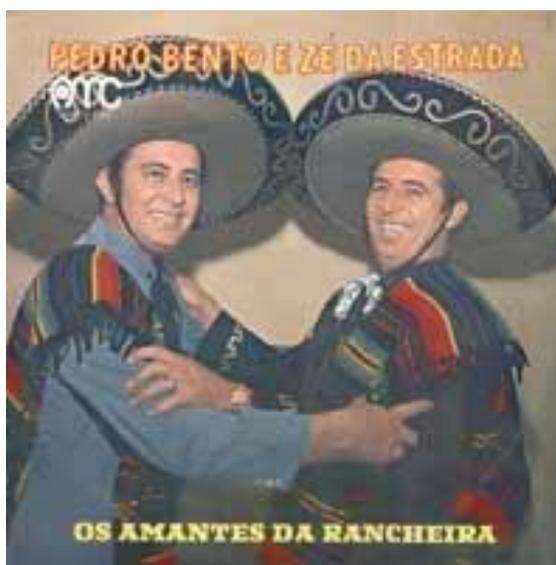
Fonte: Recanto Caipira

Enquanto Tonico e Tinoco e Inezita Barroso recebiam os louros por se identificarem com uma noção de caipira tradicional, artistas identificados ao gênero sertanejo promoviam mudanças nas sonoridades e performances destes por meio da mistura deste com gêneros musicais latinos. A regravação da canção paraguaia *Índia* (ANEXO B), na voz de Cascatinha & Inhana é um marco histórico na consolidação deste movimento de hibridização. Gravada em 1952, a versão para o português da canção foi feita por José Fortuna e o compacto *Índia* vendeu cerca de quinhentas mil cópias. O mesmo disco de 78 RPM trazia, no lado B, outro grande sucesso de Cascatinha & Inhana: *Meu primeiro amor* (ANEXO B). As duas canções foram compostas originalmente no Paraguai e traduzidas para o português com interpretação destes cantores.

Para além das guarânias de Cascatinha & Inhana, o chamamé e o tango argentinos e a rancheira, o rasqueado e o bolero mexicanos também começaram a influenciar as canções brasileiras. Nesta época, foram lançadas canções com inspiração latina que ficaram imortalizados por seu sucesso, como é o caso de *Boneca Cobiçada* (ANEXO B), o primeiro bolero sertanejo do Brasil (NEPOMUCENO, 2005; OLIVEIRA, 2009) ou que chamavam

atenção pela glorificação de outras culturas, como é o caso da dupla conhecida como os *Amantes da rancheira*, Pedro Bento & Zé da Estrada. Mesmo a canção que é trilha da vinheta de abertura do quadro *Bem Sertanejo* e um dos grandes símbolos do gênero no país, *Saudade da minha terra* (ANEXO B), bebe de referência estrangeiras. Trata-se de um rasqueado, de 1961, lançada por Belmonte e Amaraí (OLIVEIRA, 2009. p 299)¹¹, o que demonstra a força destas misturas no reconhecimento da música sertaneja.

Figura 7 - Pedro Bento e Zé da Estrada vestidos de mariachis na capa do disco de 1971



Fonte: Recanto Caipira

Figura 8 - O LP Cantando pra você, de Cascatinha & Inhana, de 1955 com as canções

¹¹ A influência latina não se restringiu à música sertaneja. Oliveira (2009. p. 299) destaca que o samba também sofreu grande influência do bolero, dando novos contornos ao samba-canção.

Índia e Meu Primeiro Amor



Fonte: Recanto Caipira

Dentre todos estes gêneros, o bolero foi o que mais se destacou como influência duradoura. Nas décadas de 1950 e 1960, o ritmo mexicano esteve presente na produção de duplas como as Irmãs Galvão, Palmeira e Biá e Duo Glacial. Para além de uma influência rítmica, o bolero também acentuou a presença de temas amorosos nas canções. Há de se destacar, que as temáticas amorosas sempre fizeram parte das temáticas sertanejas de alguma forma, no entanto, é a partir da introdução do bolero como influência que tal questão se acentua, tornando-se dominante por alguns anos.

Na década de 1970, a influência mexicana se acentuaria por meio do trabalho de Milionário e José Rico que compuseram e interpretaram canções como *Estrada da Vida* (ANEXO B), *Vá para o inferno com o seu amor* (ANEXO B) e *Dê amor para quem te ama* (ANEXO B). Com canções de temáticas principalmente amorosas, a dupla tinha seu público formado pelas classes baixas e representava, na época, o expoente máximo desse movimento que vinha tomando forma desde a década de 1950. Milionário e José Rico deram continuidade à prática de mediar importações estéticas para embalar canções de amor, mas inovaram no visual. Conforme afirma Gustavo Alonso (2015. p. 62), “a diferença em relação a outras duplas que mexicanizavam o som brasileiro estava no visual: Milionário e José Rico se vestiam com roupas de estética entre o hippie dos anos 1970 e o fazendeiro abastado, com correntes exageradas, óculos escuros, anéis e joias espalhafatosas”.

Partindo disso, posicionamos a primeira ruptura que colaborou para discursos que visam

a divisão do gênero em sertanejo e caipira. Ao flertar com gêneros latinos, a música sertaneja começou a trilhar um caminho de novas temáticas e ritmos, movimento que foi amplamente criticado por uma parcela da crítica cultural, gerando tentativas de divisão do gênero.

Esse processo chamado *mexicanização* e *paraguaização* da música caipira atingiu o auge da década de 1970, e foi visto pela bibliografia de forma deletéria. [...] Diante do sucesso cada vez maior do que consideravam “moda” estrangeira, os defensores da música rural sem influências começaram a tensionar em direção a distinção de significados entre o que seria definido como música sertaneja, um som “falso e corrompido”, e a música caipira, “pura e verdadeira”, representante do camponês brasileiro. (ALONSO, 2011. p. 45)

Se na década de 1960, a influência dos gêneros latinos havia se naturalizado, foi nessa época também que um novo gênero estrangeiro passou a compor o cenário de influência da música sertaneja: o pop-rock, por meio da aproximação com a Jovem Guarda. A respeito dessa vertente, Leo Canhoto & Robertinho são os maiores expoentes. Conhecidos como *os hippies do sertão*, tinham visual inspirado em Roberto Carlos e artistas da Jovem Guarda e faziam a mistura entre pop-rock e música sertaneja em seus discos. Foi por meio deles que a figura do *cowboy* estadunidense começou a se confundir com o caipira, fato que se intensificou nas décadas de 1980 e 1990. Introduzindo de vez o uso das guitarras nas canções do gênero sertanejo, a dupla foi definida pela revista *Veja* como “misto de caipira, caubóis americanos e cantores de iê-iê-iê” (ALONSO, 2015. p. 48).

Figura 9 - O visual de Milonário e José Rico e Leo Canhoto e Robertinho



Fonte: Recanto Caipira

Sendo assim, na década de 1970, com o estabelecimento destas rupturas com as

tradições rurais, a troca de farpas entre artistas se acirrou e a divisão entre caipira e sertanejo se firmou. Se, por um lado, críticas pautadas pela busca e manutenção da tradição surgiam nas falas de jornalistas, pesquisadores e artistas como Inezita Barroso e Tárík de Souza, por outro, Léo Canhoto & Robertinho e Milionário & José Rico são exemplos de artistas do gênero que também não gostavam de ser chamados de caipiras, contribuindo para tal distanciamento.

De uma forma ou de outra, é notável que a entrada do gênero nos meios de comunicação, o êxodo rural e a diversificação dos gêneros musicais contribuíram para que fosse criada uma distinção entre música e sertaneja e música caipira entre as décadas de 1950 e 1970. Cabe posicionar aqui que as discussões a respeito da qualidade musical relacionada à música sertaneja sempre foram um terreno delicado e permeado por disputas. É notável, neste sentido, o esforço da pesquisa de Gustavo Alonso (2011) em tensionar o debate entre a separação entre a música caipira e a música sertaneja. No entanto, para os fins que se prestam esta pesquisa, o marco desta distinção é apontado a título de construirmos uma história do gênero que abarque suas mudanças, mas sem separá-lo de suas raízes.

2.4 1980 - 1990: o sertanejo é pop

Se na década de 1970 a música sertaneja já dava mostras de que as mudanças operadas no gênero agradariam ao público, na década de 1980 esse processo se mostrou ainda mais bem-sucedido. Um grande marco é a canção *Fio de cabelo* (ANEXO B), composta por Darcy Rossi e Marciano e interpretada por Chitãozinho & Xororó. Os irmãos de Astorga, no Paraná, já tinham mais de 15 anos de estrada quando, no disco *Somos Apaixonados*, gravaram a canção que revolucionaria a história da música sertaneja. *Fio de cabelo* abriu as portas das rádios FM para os artistas sertanejos¹², inaugurou a marca de um milhão de cópias vendidas e transformou a lógica de shows do gênero.

Conforme é exposto por Gustavo Alonso (2015, p. 54), Chitãozinho & Xororó também não gostavam de ser confundidos com caipiras. Como Milionário & José Rico, os artistas queriam se afastar da figura do Jeca Tatu e inaugurar uma nova fase para a música sertaneja, pautada pela modernidade. Nepomuceno (2005, p. 191) traça um paralelo interessante a respeito

¹² Antes de *Fio de Cabelo*, as músicas identificadas ao gênero só tocavam nas rádios de amplitude modulada (AM) (BEM SERTANEJO, 2014), cuja programação é voltada para temas populares e a qualidade do sinal é baixa. Para um estudo mais detalhado a respeito das diferenças entre AM e FM, ver Betti, 2015.

dessa nova fase da música, chamando a atenção para a relevância do êxodo rural nas transformações ocorridas no gênero ao longo dos anos. Se no fim dos anos 70, dos 120 milhões de brasileiros, apenas 38 milhões viviam no campo, na década de 80, esse processo havia se acelerado. Neste sentido, ao querer afastar-se da figura do caipira, estes cantores queriam se provar modernos, citadinos e aderir à imagem da urbanidade como símbolo do progresso.

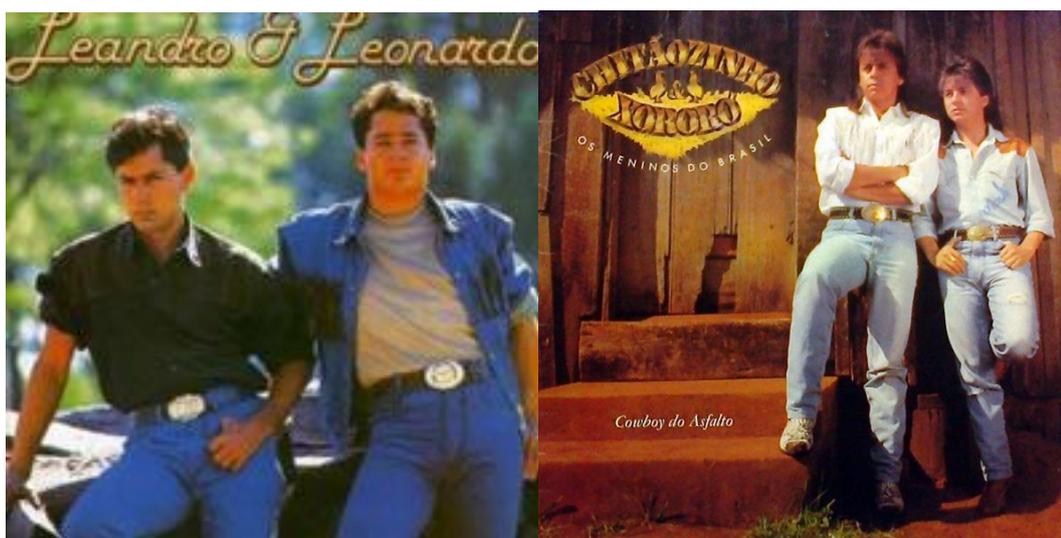
Desse modo, a modernização das canções, acontece num processo que coincide com a modernização do campo por meio do *agribusiness* (NEPOMUCENO, 2005. p. 201). Chitãozinho & Xororó, para além do sucesso das canções, investiram num modelo de show bem diferente dos esquetes encenados nos circos, lugar comum das apresentações do gênero até a década de 1970. Com equipamentos importados de som e luz, grandes bandas, figurinos bem cuidados e equipe de apoio, os irmãos José e Durval Lima deram início aos mega espetáculos sertanejos, que são comuns até os dias atuais. Assim, as mudanças não se deram apenas no âmbito das temáticas ou dos arranjos. No lugar do circo, as festas de rodeio passam a ser o palco do gênero, no lugar da viola, entram as guitarras elétricas, no lugar da figura do Jeca Tatu, a inspiração passa a ser o *cowboy*¹³ estadunidense. É claro que tais mudanças não atingiram todas as duplas e é possível encontrar pontos de resistências, o que é exposto por Nepomuceno (2005). No entanto, o que queremos destacar é que a década de 1980 abre espaço para uma nova vertente da música sertaneja, que será amplamente divulgada pelos aparatos midiáticos.

Na esteira da dupla paraense, vieram vários outras seguindo uma fórmula parecida, mas cada uma com sua particularidade. Leandro & Leonardo gravaram o primeiro disco em 1983, João Paulo & Daniel, em 1985 e Zezé di Camargo & Luciano estouraram em 1991 com *É o amor*. Estes são apenas alguns dos nomes de duplas que colaboraram para este momento da música sertaneja. Com figurinos que contavam com fivelas e esporas e a íntima ligação com o rodeio, os temas também tomaram outros rumos. É nesta época que as letras com viés romântico ganham ainda mais força. Os maiores sucessos das décadas, como *É o amor* (ANEXO B), *Minha estrela perdida* (ANEXO B), *Fio de Cabelo* (ANEXO B) e *Entre tapas e beijos* (ANEXO B) tratam de amores perdidos, inalcançáveis ou relações conturbadas, se identificando com a vertente que ficou famosa sob a alcunha de *dor-de-cotovelo*. Além das canções com romantismo exacerbado, surge uma espécie de atualização dos temas rurais, dessa vez, mais voltados para as festas de rodeio e identificados com o *country* estadunidense. Neste

¹³ Na década de 1940, Bob Nelson havia introduzido a figura do cowboy e o country na música rural, mas este movimento ganhou maior forma no contexto dos anos 80 e 90.

sentido, canções como *Nova York* (ANEXO B), de Chrystian & Ralph, *Anarriê* (ANEXO B) e *Festa de Rodeio* (ANEXO B), ambas interpretadas por Leandro & Leonardo trazem novos temas para o gênero, seguindo o movimento de modernização do campo pontuado por Rosa Nepomuceno ao longo do capítulo que trata da década.

Figura 10 - Leandro & Leonardo e Chitãozinho & Xororó: roupas de cowboy e novos temas



Fonte: Recanto Caipira

Para a autora, essa nova fase da música sertaneja criou um “abismo intransponível” (NEPOMUCENO, 2005. p. 198) entre a música tradicional e a música sertaneja moderna. Há de se destacar, no entanto, que as duplas, em diferentes medidas, flertavam com a música caipira de alguma maneira, fato que é admitido pela autora. Chitãozinho & Xororó gravaram canções de Capitão Furtado em seu primeiro disco e, em 1996, dedicaram um álbum inteiro aos sucessos da música rural, o *Clássicos Sertanejos*. Além disso, a dupla também homenageou Tônico e Tinoco com a canção *Dupla Coração do Brasil*, em 1994, como uma espécie de reverência à tradição.

Somos os seus seguidores no braço desta viola
Serão sempre professores da nossa escola -
Tantos outros companheiros ainda seguem seus caminhos
Dupla coração do Brasil, aceite o nosso carinho!

Pé na estrada desde cedo, dois amigos, dois irmãos
São mais de cinquenta anos de carreira e de canção -
Com o nosso modo caipira em nome de cada caboclo
Esta é nossa homenagem a Tônico e Tinoco!

"Nesta viola
Eu canto e gemo de verdade"

Jeito simples de cantar agrada velho e menino
Seu exemplo sempre será nosso destino -
Se hoje a moda sertaneja é ouvida mundo a fora
Devemos a esses guerreiros grande parte dessa vitória!

Suas vozes pioneiras brilham no "Luar do Sertão",
Vão passar de geração pra geração -
Amigos Tônico e Tinoco espelho da natureza
Recebem todo o carinho da juventude sertaneja!

"Nesta viola
Eu canto e gemo de verdade
Cada toada
Representa uma saudade"!

Fosse pela relação com o campo, pela regravação de clássicos ou como principal influência, o que estamos expondo não é uma ruptura completa, mas uma adaptação que acompanha um momento socioeconômico específico, conforme pode ser demonstrado pelo trecho do livro de Nepomuceno: “A corrente liderada por Chitãozinho & Xororó veio traduzir esse interior brasileiro agora rico, farto, interligado online ao primeiro mundo e ávido por novos ícones de cultura e comportamento” (NEPOMUCENO, 2005. p. 203). Neste sentido, há também um movimento contrário, de tentativa de modernização por parte dos ícones da tradição, como Tônico e Tinoco. Os símbolos da música caipira dos anos 1950 também tentaram se adaptar aos novos tempos. Com arranjos que contavam com sanfonas, baixos e guitarras, conferiram uma nova roupagem, mais moderna, às canções do disco *Loira, Loirinha*, em 1981.

Em outra dimensão, a música sertaneja das décadas de 1980 e 1990 ficou marcada por ter superado barreiras de classes e se popularizado em outras áreas do país para além do centro-sul. Se até os anos 1970, era uma música tocada nos bairros mais afastados das grandes cidades ou no campo, é a partir do sucesso das duplas no fim do século XX que o público começa a apresentar mudanças. Foi nessa época que cantores do gênero se apresentaram em temporadas em grandes palcos como o Canecão, no Rio de Janeiro, o Olympia e o Palace, em São Paulo, o Teatro Guaíra, em Curitiba e participaram até de programas da MTV (ALONSO, 2015).

Todo este contexto se deu, em partes, pautado também por disputas simbólicas. Se a mexicanização das canções incomodou em décadas passadas, o apogeu do gênero diante de diferentes classes também repercutiu de forma negativa dentro de alguns setores da população.

O trabalho de Gustavo Alonso (2015. p. 301-311) discute de forma mais aprofundada a tensa relação entre a crítica e a “invasão” sertaneja a locais que, anteriormente, eram palco da MPB. No entanto, o que queremos pontuar é que seja sob aplausos, ou sob as críticas que rotulavam o gênero como “brega” e “marionetes da indústria cultural”, as décadas de 1980 e 1990 foram essenciais para a consolidação do gênero sertanejo enquanto música popular brasileira reconhecida nacionalmente.

2.5 ANOS 2000: o sertanejo universitário

Após o *boom* da música sertaneja, artistas como Zezé di Camargo & Luciano, Leonardo, Chitãozinho & Xororó e Daniel se consolidaram como grandes expoentes da música sertaneja, com participações na grade dos principais canais de TV do país e fazendo shows pelo Brasil, e a música sertaneja passou por um processo de *recaipirização* (ALONSO, 2015. p. 355). O filme *2 filhos de Francisco* representa, neste sentido, um dos principais expoentes desse processo, uma vez que reaproxima a dupla Zezé di Camargo & Luciano das raízes no campo, dá ênfase na vida de pobreza e a luta para se libertar dela pelo esforço individual e, sobretudo, mistura repertórios caipiras e sertanejos. Neste sentido, a narrativa do cantor sertanejo com raízes interioranas e carreira pautada por lutas parece tornar-se uma constante na história das principais duplas dos anos 90¹⁴.

Em meados da primeira década dos anos 2000, no entanto, é notável uma mudança no perfil do gênero sertanejo. No interior do país, uma nova vertente musical surgiu. Com nomes como César Menotti & Fabiano, João Bosco & Vinícius e Jorge & Mateus, estes novos artistas chamavam atenção por emergirem do sucesso que faziam entre o público jovem universitário das cidades, especialmente aquelas localizadas nos estados de São Paulo, Minas Gerais, Goiás, Paraná e Mato Grosso do Sul, e por fazerem um som pautado por novas temáticas.

Para entender este movimento, é preciso retomar algumas características do quadro social brasileiro à época. Os anos que compreendem as décadas de 1990 e 2000 foram marcados pela popularização das tecnologias digitais. Nestas décadas, o computador foi introduzido às casas de boa parcela dos brasileiros e, mais tarde, a internet banda larga modificaria de vez a

¹⁴ De forma análoga, as narrativas sobre a carreira de Leandro & Leonardo também são pautadas pela infância pobre, trabalhando numa plantação de tomates no interior de Goiás e a luta em busca do sucesso profissional como cantores.

forma como se consome música no país. A presença dos computadores no cotidiano de boa parte da população, trouxe novas possibilidades, como o compartilhamento de música via redes sociais digitais, programas de download P2P e a cópia e gravação de discos dentro de casa. Desse modo, conforme expõe Castro (2006), a forma de distribuição das canções se transformou e as lógicas de direitos autorais foram ganhando novos significados.

Essas novas possibilidades de distribuição musical geraram opiniões divergentes. Se para os artistas já consagrados, a pirataria de seus discos viria gerar prejuízos, uma vez que reduz a arrecadação de direitos autorais, por outro lado, artistas que começavam suas carreiras abraçaram a novidade como uma possibilidade de driblar o sistema de seleção das gravadoras, cujos preços eram altos e processos demorados. É neste contexto que jovens cantores sertanejos, que faziam sucesso com seus shows em repúblicas e bares universitários começaram a distribuir suas canções.

João Bosco & Vinícius lançaram seu primeiro disco de forma independente em 2003, o *Acústico no bar*, com baixíssima qualidade de gravação. De forma análoga, César Menotti & Fabiano, em 2004, gravaram o disco independente *Ao vivo no Observatório*, também com baixa qualidade de áudios e grande sucesso entre o público jovem por meio da divulgação online. Outra dupla considerada pioneira na produção do que mais tarde seria chamado “sertanejo universitário”, Jorge & Mateus, são exemplos de artistas cuja tônica era a simplicidade. Em 2005, gravaram um disco na garagem da casa de Mateus e apostaram na divulgação por meio da pirataria. A partir disso, novas duplas foram somando ao movimento com produções de baixa qualidade e shows para universitários.

Figura 11 - CD João Bosco e Vinícius Acústico no Bar, de 2003



Fonte: Site João Bosco & Vinícius

Figura 12 - CD Palavras de Amor, de 2006



Fonte: Site César Menotti e Fabiano

Figura 13 - CD Querendo te amar, de 2005



Fonte: Sertanejo City

A partir de então, o título sertanejo universitário foi cunhado para se referir à geração de cantores jovens que surge neste contexto, inaugurando uma espécie de subgênero. Conforme é pontuado por Gustavo Alonso, a denominação tem relação com o perfil de cantores e público a partir do qual a expressão musical começou a tomar forma.

Grande parte dos artistas do atual sertanejo universitário realmente saiu dos bancos universitários. Jorge estudava Direito e Mateus, Agronomia. Maria Cecília e Rodolfo se conheceram nos bancos acadêmicos da faculdade de Zootecnia. O Sorocaba, da dupla Fernando & Sorocaba, estudou Agronomia. João Carreiro e Capataz são formados em Administração e Direito, respectivamente. Mariano estudava Zootecnia e Munhoz, Administração Rural.[...] outros não têm formação universitária, como Luan Santana, Victor, Leo, César Menotti e Fabiano, mas cantavam com frequência para este público. (ALONSO, 2015. p.377)

Esse quadro coincide com a ampliação do acesso às universidades, a partir de programas como o REUNI (Reestruturação e Expansão das Universidades Federais), iniciado em 2003 e cujos resultados são a democratização do acesso ao ensino superior, com o aumento de mais de 100% do número de vagas de graduação presencial ofertadas nas universidades federais e, notadamente, a interiorização do ensino, conforme demonstra a Análise sobre a Expansão das Universidades Federais 2003 a 2012:

A importância desse processo de democratização do acesso ganha destaque acentuado no contexto da interiorização do ensino superior federal do país. As novas universidades e os novos campus trazem a oportunidade de estudos universitários a estudantes que vivem fora dos grandes centros urbanos, onde se inseriam quase que exclusivamente as Ifes.

Há um reconhecimento de que o fenômeno da interiorização traz, para além da possibilidade de acesso, contribuições expressivas para o desenvolvimento das regiões onde estão inseridas essas unidades acadêmicas, uma vez que, juntamente com o ensino, se desenvolvem a pesquisa e a extensão. Desse modo, o Reuni constituiu-se em um programa que possibilita às Ifes cumprir seu papel de apoio ao desenvolvimento dos estados, das regiões e do país. (MEC, 2012)

Tendo em mente tais mudanças possibilitadas pela democratização das Ifes, é notável que os artistas identificados à essa fase, bem como o público, se inserem em um contexto social distinto daqueles de outras épocas. Se a música sertaneja, no início de sua história, se identificava com a vida no campo, o novo subgênero emerge num contexto em que, mesmo o morador do interior, vislumbra diferentes oportunidades e formas de lazer.

Essa mudança no perfil do gênero resultou em outras inovações que se deram no âmbito das temáticas, da instrumentação e da forma como as canções são consumidas. A respeito das temáticas, Gustavo Alonso (2015. p. 395) estabelece três principais novos eixos: a poética do amor afirmativo, cujos temas tratam de romances que se realizam e são correspondidos, a poética da farra, pautada por temas ligados a festas, e a poética do “tô nem aí”, que trata do amor de forma descompromissada, sem sofrimento.

Somadas as três propostas, percebe-se que ao menos tematicamente, houve uma mudança de 180 graus no sertanejo universitário. Se os sucessos de Milionário & José Rico, Zezé di Camargo & Luciano, Chitãozinho & Xororó e Leandro & Leonardo eram basicamente canções “de corno”, que cantavam a distância da pessoa amada e a impossibilidade da realização amorosa, o atual sertanejo subverteu essa lógica. Hoje se busca concretização do amor; há um hedonismo individualista que faz com que o sujeito não sofra se a relação amorosa não se concretizar.

Além das temáticas amorosas, surgem também os bens materiais e o consumo de álcool

como temas recorrentes. Relacionados à poética da farra, os carros aparecem como grandes personagens nas narrativas das canções, capazes de garantir o sucesso amoroso do eu-lírico, como em *Camaro Amarelo* (ANEXO B), de Munhoz e Mariano, ou criar situações cômicas, como na canção *Fiorino* (ANEXO B), de Gabriel Gava. O álcool, por sua vez, aparece como opção de diversão e superação das decepções amorosas, como em *Eu te amo e open bar* (ANEXO B), de Michel Teló, e *É Tenso* (ANEXO B), de Fernando & Sorocaba.

A respeito da instrumentação, há também inovações. Num movimento contrário ao ocorrido nas décadas de 1980 e 1990, houve um abandono das guitarras, que foram substituídas pelo violão de cordas de aço. Além disso, o acordeão tornou-se mais comum e a bateria ganhou destaque. De modo geral, as músicas ficaram mais aceleradas e dançantes. Gustavo Alonso chama atenção para o fato de que os vocais ficaram mais graves e que a estética acústica se tornou uma opção comum, aproximando o gênero das produções *pops* da época, como o projeto *Acústico MTV*.

Por último, é destacável que ocorreram mudanças também na forma como o gênero é consumido. Atualmente, há casas de shows com programação exclusivamente dedicadas à música sertaneja, como é o caso da franquia *Woods*¹⁵, plataformas de streaming, como o *Spotify* e o *YouTube*, têm o gênero como um de maiores audiência¹⁶ e sucessos como *Ai, se eu te pego* (ANEXO B), de Michel Teló, levaram o sertanejo a viajar o mundo, com shows em países da Ásia e Europa. Jorge & Mateus são outro exemplo de cantores a conquistarem seu espaço na Europa, com a gravação de um DVD no Royal Albert Hall, em Londres.

Se, por um lado, o sucesso desta nova geração é inegável, por outro, novos discursos e disputas simbólicas a respeito do gênero surgiram. Zezé di Camargo, por exemplo, não recebeu bem a nova geração. Em diversos momentos, o cantor e seu irmão, Luciano, demonstraram insatisfação com o gênero que surgia, acusando tais cantores de “pegarem carona” nos sucessos

¹⁵ A primeira casa foi aberta em 2005, em Curitiba. Hoje, já são 15 unidades espalhadas pela região sudeste e sul. O sócio, Charles Bonissoni fala a respeito dos diferenciais: “Não existia um sistema que controlasse uma boate sertaneja, uma casa com ar-condicionado, garçons, camarotes, uma agência pra contratar cantores sertanejos e montamos tudo isso”, lembra. Disponível em: <http://www.gazetadopovo.com.br/economia/woods-chega-aos-r-100-milhoes-ehcxdabpy2efy5xzs1wj56j2>. Acesso: 4/6/2017.

¹⁶ Em 2015, o gênero foi apontado como o mais ouvido no Brasil. Ficando em primeiro lugar nas três principais categorias da mídia: playlist, álbum e canção. Informação disponível em: <http://www.techtudo.com.br/noticias/noticia/2015/12/spotify-revela-os-mais-ouvidos-no-brasil-em-2015-sertanejo-supera-pop.html>. Acesso: 11/6/2017.

da geração dos anos 90 por meio das regravações¹⁷ e de inventarem “modismos”¹⁸. Este tipo de discurso encontra eco em diversas outras manifestações a respeito do novo gênero e pode ser exemplificado por situações como a discussão desencadeada a partir da cobertura da morte do cantor Cristiano Araújo, em 2015, na Rede Globo, quando Zeca Camargo, em crônica narrada para o jornal das dez, da Globo News, criticou a comoção gerada pela morte do artista, afirmando ser culpa da “pobreza da alma atual brasileira” e da “ausência de fortes referências culturais que experimentamos no momento”.

É neste contexto de disputas que percebemos a necessidade de voltar nosso olhar para a forma como a música sertaneja produzida a partir dos anos 2000 constrói seu valor como expressão cultural. Seja ocupando espaço na programação musical das rádios, nos programas de *streaming* ou nos muitos festivais voltados para o gênero que surgiram nos últimos anos no Brasil, o gênero sertanejo voltou a ser destaque do país nos últimos anos e, com isso, desencadeou novos discursos. Foi na intenção de compreender quais são estes discursos que nos encontramos com nosso objeto empírico, o quadro *Bem Sertanejo*, exibido no programa dominical da Rede Globo, *Fantástico*.

2.6 A história continua

A bibliografia estudada, bem como a temporada de *Bem Sertanejo* que nos propomos a analisar contemplam a história do gênero até 2014, ano de exibição do quadro. No entanto, nos anos que sucederam a exibição da primeira temporada, novas vertentes da música sertaneja surgiram, conquistando um público ainda maior. A de maior destaque é a que a imprensa intitulou *Feminejo*.

O nome estabelece qual é a especificidade: mulheres cantando canções ligadas ao gênero sertanejo. Conforme é pontuado em reportagem do portal Nexo, de 14/1/2017, a presença das mulheres não é a novidade, mas sim o papel desempenhado pelo eu-lírico das

¹⁷ Em entrevista para o portal Terra, em 2008, o cantor disse: "Você pegar e regravar uma música de um artista de 20 ou 30 anos atrás é uma coisa. Agora, você pegar uma música que foi sucesso com aquele artista, chegou a ser música de trabalho, menos de oito anos atrás. Aquilo não é tentar fazer sucesso, é pegar carona. Saber que quando vai tocar a primeira nota e o pessoal vai sair cantando". Disponível em: <http://musica.terra.com.br/interna/0,,OI3305771-EI1267,00-isso+ai+e+pegar+carona+diz+Zeze+sobre+novos+sertanejos.html>. Acesso: 15/6/2017

¹⁸ Em entrevista para o Uol Entretenimento, o cantor disse: "A música não envelhece. Quero que minhas canções sejam renovadas por outros artistas. O que eu não quero fazer é parte de um movimento. O artista tem que criar raiz, e não ficar entrando em modismos". Disponível em: <https://musica.uol.com.br/ultnot/2009/07/17/zeze-di-camargo-diz-que-e-contra-mentira-marqueteira-da-musica-sertaneja-universitaria.jhtm>. Acesso: 15/6/2017

canções. Desde o início da história da música sertaneja as mulheres estiveram presentes, sendo possível destacar nomes como Inhana, Inezita Barroso, Irmãs Galvão, Rosalinda e Florisbela, Roberta Miranda, Paula Fernandes, dentre vários outros nomes. No entanto, o que chama atenção nessa nova vertente é que as mulheres aparecem ocupando espaços sociais que, antes, eram permitidos apenas aos homens. Exemplo disso é a canção *10%*, de Maiara & Maraísa, cujo cenário é um bar, onde a personagem “afoga as mágoas” em busca da superação de um amor perdido enquanto o DVD toca uma música que a faz lembrar do ex-amor:

Tô escorada na mesa
 Confesso que eu quase caí da cadeira
 E esse garçom não me ajuda
 Já trouxe a vigésima saideira

Já viu o meu desespero
 E aumentou o volume da televisão
 Sabe que sou viciada
 E bebo dobrado ouvindo um modão

A terceira música nem acabou
 Eu já tô lembrando da gente fazendo amor
 Celular na mão, mas ele não tá tocando
 Se fosse ligação, nosso amor seria engano, seria engano

Garçom, troca o DVD
 Que essa moda me faz sofrer
 E o coração não *guenta*
 Desse jeito você me desmonta
 Cada dose cai na conta e os 10% aumenta

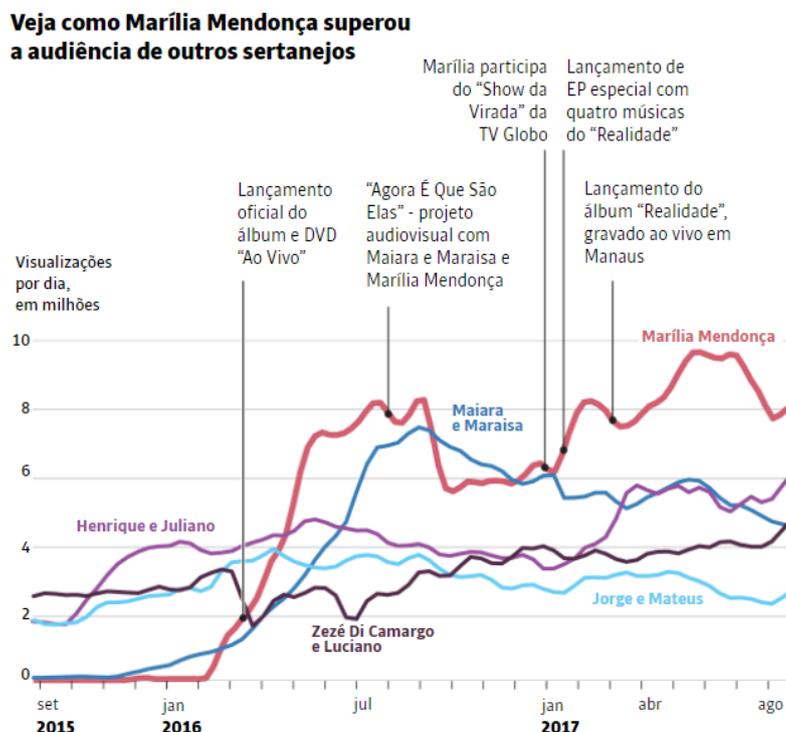
Aí *cê* me arrebenta!
 E o coração não *guenta*
 E os 10% aumenta

A presença midiática das artistas, bem como as letras de suas canções, tem gerado uma onda otimista a respeito do empoderamento feminino num gênero que tem a história marcada pelo machismo. Se, no passado, a narrativa de um feminicídio, como ocorre em *Cabocla Tereza* (ANEXO B), era a tônica, hoje, os temas passam por direitos da mulher, como em *Ele bate nela* (ANEXO B), de Simone & Simaria, pela independência financeira feminina, como em *50 reais* (ANEXO B), de Naiara Azevedo, ou *Meu violão e nosso cachorro* (ANEXO B), também de Simone e Simaria, e a divórcios, como em *Infidel* (ANEXO B), de Marília Mendonça.

Se a mudança no papel das mulheres no meio é considerada novidade, o sucesso gerado por elas é um antigo amigo do gênero. No fim de 2017, o jornal Folha de São Paulo dedicou uma matéria inteira a tratar do sucesso de Marília Mendonça. A cantora, de 22 anos, tem três anos de carreira e já é a mais ouvida/assistida no YouTube no Brasil, com 3,6 milhões de

visualizações desde 2013 (AZEVEDO, 2017).

Figura 14 - O sucesso de Marília Mendonça de 2015 a 2017



Fonte: Jornal Folha de São Paulo

Marília Mendonça não é a única a fazer sucesso. Segundo a mesma reportagem, “no top 10 das músicas mais tocadas em 2017 no Brasil pela plataforma de streaming *Deezer*, as únicas mulheres são deste segmento”.

Sendo assim, embora o *Feminejo* fuja da área de abrangência de nosso trabalho, a temática figura como relevante objeto de estudo para a compreensão da música sertaneja contemporânea. Debates sobre temas feministas presentes (ou não) nas letras das canções e os possíveis desdobramentos que o surgimento desta espécie de subgênero suscita são apenas alguns temas a respeito dos quais alguns estudos acadêmicos podem colaborar para compreender o fenômeno. No entanto, para os fins que se prestam este trabalho, nos limitaremos a destacar o seu surgimento e contexto.

De modo geral, neste capítulo, fizemos uma contextualização histórica a respeito da música sertaneja com o fim de compreendermos onde se inserem as discussões empreendidas no quadro *Bem Sertanejo*, objeto deste trabalho. Antes de partir para a apresentação do objeto,

no entanto, acreditamos ser relevante fazer uma ressalva a respeito do recorte histórico aqui apresentado.

É notável que há grandes nomes do gênero que não foram abordados, como Tião Carreiro & Pardinho, Trio Parada Dura, Tony Campelo, Sérgio Reis, Bob Nelson, dentre outros artistas que alcançaram o sucesso produzindo, cantando ou compondo canções sertanejas ao longo de um século de história e que não foram citados ao longo de nosso levantamento. Temos noção da relevância destes personagens para a história da música rural e de como suas contribuições possibilitaram que o gênero sobrevivesse e se transformasse através dos anos. No entanto, optamos por não adentrar certo nível de detalhamento da história da música sertaneja, uma vez que não é o objetivo principal deste trabalho fornecer uma história completa do gênero, mas destacar os momentos que contribuíram para a construção do quadro que é objeto empírico desta pesquisa.

3 MÚSICA SERTANEJA E TV

Conforme exposto no capítulo anterior, é notável o papel dos meios de comunicação na história da música sertaneja. O surgimento do gênero esteve ligado à popularização da radiofonia no Brasil e a distinção entre caipira e sertanejo está, também, relacionada à crítica impressa. Com a TV, não foi diferente. A partir da chegada do meio ao Brasil, a música sertaneja também se inseriu na programação das emissoras de diferentes formas. Neste capítulo, reunimos alguns pontos chave da história da música sertaneja relacionada à TV com o objetivo de compreender o momento no qual se insere o quadro *Bem Sertanejo*, objeto empírico deste trabalho.

A televisão entrou no ar no Brasil em 1950 e a primeira emissora brasileira foi inaugurada em setembro do mesmo ano, a TV Tupi. Na transmissão inaugural do canal de São Paulo Tônico & Tinoco se apresentaram cantando *Pé de Ipê* e Mazzaropi foi apresentado como o maior humorista do Brasil, ganhando o programa *Rancho Alegre*, na mesma emissora, que ficaria no ar até 1954. O ator já havia se consagrado no cinema e no rádio fazendo humor com a figura do caipira bem próxima da caracterização do Jeca Tatu, de Monteiro Lobato¹⁹: roupas remendadas, chapéu de palha e sotaque carregado. Começava então, uma relação duradoura entre o novo meio e a cultura da região centro-sul do país.

Figura 15 - Mazzaropi no filme Jeca Tatu



Fonte: Banco de dados da Folha de São Paulo

¹⁹ O ator protagonizou, inclusive, um filme homônimo com direção de Milton Amaral. Segundo reportagem da Folha de São Paulo, Mazzaropi interpretou “o típico personagem rural, com camisa xadrez e botinas, levava às telas o que se lia nos livros de Monteiro Lobato (1882-1948)”. Disponível em: <http://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/44384-mazzaropi-em-15-imagens>

Se logo no início da história da TV a figura do caipira já havia conquistado seu lugar, as duplas e artistas do gênero sertanejo demoraram um pouco a conquistar uma faixa de horário dedicada. Rosa Nepomuceno destaca que, na década de 1960, a música sertaneja havia perdido espaço no ambiente midiático e, principalmente, na televisão.

Cascatinha & Inhana tiveram seu programa na Record, no final dos anos 50, mas em 1962 também saíram do ar. Alvarenga e Ranchinho deixaram o rádio em 1959, se bandeando para a televisão, da qual estariam fora em pouco tempo. [...] Jararaca e Ratinho atuaram esporadicamente nos programas da Tupi, como *A E I O Urca*. Os imbróglis caipiras continuaram a fazer sucesso no humor televisivo, porém não mais apresentados pelas duplas que cantavam e faziam graça, mas por atores [...]. (NEPOMUCENO, 2005. p. 163)

A autora segue reforçando que, mesmo Inezita Barroso, um dos grandes ícones televisivos do gênero teve problemas em permanecer na TV ao longo da década. De 1954 a 1962, a cantora e pesquisadora apresentou o *Vamos falar de Brasil*, na Rede Record, que estava iniciando seus trabalhos como emissora. O programa, embora fosse apresentado por Inezita, identificada ao gênero caipira, tratava da música de raiz brasileira de modo geral, conforme caracterização oferecida pelo site da Associação dos Pioneiros, Profissionais e Incentivadores da Televisão Brasileira²⁰.

Nepomuceno é taxativa ao falar da década, mas reconhece a criação de alguns programas com a temática ao longo dos anos de 1960. A autora destaca que, em 1961, houve a estreia de *Cidade Sertaneja*, às quartas à noite, na TV Cultura e, um ano depois, de *Canta Viola*, no mesmo canal, aos domingos de manhã. O segundo programa chegou a migrar para as emissoras Bandeirantes, Tupis e Record, onde ficou no ar por 25 anos. Ainda na mesma década, Tônico & Tinoco comandaram por dois anos, na Bandeirantes, o *Na Beira da Tuia*, que já era sucesso no rádio.

De todo modo, o argumento de Nepomuceno é que, ao longo da década de 1960, a atenção da televisão estava voltada para a Jovem Guarda e a MPB. Enquanto a música sertaneja ocupava horários de menor audiência, os gêneros citados ganhavam especiais, festivais e ocupavam boa parte da grade. Há de se destacar, no entanto, que o espaço conquistado pela MPB privilegiaria a música rural em décadas seguintes. Tal afirmação se firma com base no que já demonstramos anteriormente: a distinção entre música caipira e sertaneja aconteceu à

²⁰ Disponível em: <http://www.museudatv.com.br/programas/vamos-falar-de-brasil>.

medida em que a música foi se transformando e incorporando características de outros gêneros. Neste sentido, os artistas identificados à MPB abraçaram a música caipira sob discursos de preservação da tradição e autenticidade. É partindo deste contexto que, na década de 1980, Rolando Boldrin e Inezita Barroso, alinhados à esta vertente, estrearam programas voltados para a apresentação da música sertaneja raiz.

3.1 A roça na TV: Rolando Boldrin, Inezita Barroso e a tradição caipira

Na década de 1980, o cenário da música brasileira identificada à região centro-sul estava em plena atividade seguindo duas principais vertentes. De um lado, as misturas entre MPB e música sertaneja feitas por artistas como Renato Teixeira, Almir Sater e Pena Branca & Xavantinho e, de outro, o sucesso de artistas “modernizadores” como Chitãozinho & Xororó. Foi neste contexto que surgiram dois programas de TV que tinham como objeto resgatar a tradição da música caipira: o *Som Brasil*, em 1981, na Rede Globo, e o *Viola, minha viola*, em 1980, na TV Cultura. Os dois programas, de forma geral, buscavam combater a modernização do caipira, embora aceitassem as atualizações feitas pela corrente de artistas advindos da MPB.

O primeiro era apresentado por Rolando Boldrin, natural do interior de São Paulo. O artista tentou a carreira de cantor ao lado do irmão quando ainda era criança, mas se frustrou algumas vezes antes de alcançar o sucesso. Foi reprovado em alguns testes para radioamador e cantor de rádios, o que o levou a trabalhar como ator por alguns anos. Fez novelas, participou de edições do Festival da Canção da TV Globo e apresentou programas de rádio. Passou anos tentando transformar o programa que apresentava ao lado da esposa, Lourdinha Pereira, na Rádio São Paulo, em um produto para a TV. Só conseguiu em 1981, quando estreou o *Som Brasil* na Rede Globo. Ao longo dos anos que foi comandado pelo cantor, o programa foi um sucesso de público e crítica. Em 1982, um ano após a estreia, a Rede Globo aumentou o tempo de duração deste para duas horas, que passou a ocupar a programação matinal dos domingos da emissora. Com pelo menos mais 10% de audiência do que o normal para a faixa de horário, *Som Brasil* colaborou para que a carreira de muitos artistas fosse alavancada.

Como mencionamos anteriormente, o programa tinha uma proposta bem específica, a qual Boldrin fazia cumprir com precisão. O apresentador recusava a participação de artistas que optassem por uma estética mais moderna, com guitarras e *playbacks*, conforme é pontuado por Alonso:

A militância de Boldrin gerou algumas dificuldades para o programa. [...] O cantor Sérgio Reis, apesar de toda a reconstrução de seu personagem nos anos 1970, foi barrado por Boldrin, pois ele “teimava” em se apresentar “com chapéu de cowboy texano”, segundo palavras do próprio apresentador. Milionário e José Rico até conseguiram se aparecer no programa, mas fizeram concessões. Boldrin pediu que os artistas se apresentassem “à paisana”, sem as roupas espalhafatosas dos shows, trajes americanos ou mexicanos. (ALONSO, 2015. p. 187)

Em 1984, após uma tentativa frustrada de negociação de um novo horário na programação da Rede Globo, Boldrin abandonou o programa, que passou a ser apresentado por Lima Duarte. O cantor migrou para TV Bandeirantes, onde ficou por um ano apresentando o *Empório Brasileiro*, com a mesma proposta e ainda passou pelo SBT, com o *Empório Brasil*, de 1989 a 1990, até que, em 2005, passou a apresentar o *Sr. Brasil*, na TV Cultura, no ar até a presente data. O projeto atual de Boldrin segue a mesma linha, conforme pode ser percebido em sua descrição no site da emissora: “A base do programa *Sr. Brasil* são os ritmos e temas regionais brasileiros. E vale tudo já escrito em prosa, verso e música - e até história a ser contada. O programa é vasto, aberto, receptivo. Ele só não se permite o que não seja genuinamente nacional.”²¹

Figura 16 - Toquinho e Rolando Boldrin no programa Som Brasil, na Rede Globo



Fonte: Memória Globo

²¹ Disponível em: <http://tvcultura.com.br/programas/srbrasil>. Acesso: 14 de janeiro de 2018.

Seguindo uma corrente semelhante, o *Viola, minha viola* estreou em 1980, na TV Cultura. Com foco na música rural, o programa contava com a apresentação de Inezita Barroso e “se transformou na maior vitrine da música sertaneja-raiz, sempre fiel ao público apreciador de modas de viola e da arte de bons violeiros” (NEPOMUCENO, 2005. p. 197). Fiel ao universo caipira, a cantora e pesquisadora se dizia amante do folclore brasileiro, paixão que guiou sua carreira. Foi professora de disciplinas sobre o tema em diferentes universidades e, em 1998, em entrevista à Rosa Nepomuceno, (2005. p. 223-235) manteve sua posição de preservação da cultura regional brasileira diante das atualizações da música sertaneja.

Ao contrário da forma como se moldou a carreira de Boldrin, Inezita Barroso conseguiu permanecer por muitos anos no mesmo canal, a TV Cultura, onde trabalhou até seu falecimento, em 2015. Foram 35 anos de programas conduzidos pela cantora. Após a morte da apresentadora, a emissora lançou o *Viola, minha viola - Especial*. Apresentado por Adriana Farias, o programa reapresenta a carreira de artistas do gênero a partir de suas participações ao longo dos 35 anos de programa.

Assim como o *Som Brasil* e demais programas conduzidos por Boldrin, o *Viola, minha viola* contribuiu para o lançamento e divulgação de diversas duplas e artistas identificados ao universo da música regional, sobretudo ao que compreende a região centro-sul.

Figura 17 - Inezita Barroso, em 2013. A cantora comandou o *Viola, minha viola* por 35 anos.



Fonte: Estadão

3.2 Os sertanejos na TV: a nacionalização da dor-de-cotovelo

A década de 1980 não abriu espaço somente para a música sertaneja-raiz (ou caipira) na televisão, mas também para a música sertaneja “moderna”. Como vimos, o gênero já estava presente nas produções televisivas desde o início de sua história, mas o SBT foi a primeira emissora a dar destaque para a nova geração de artistas. Para além das participações de cantores identificados ao gênero como convidados, o canal lançou, em 1986, o *Especial Chitãozinho e Xororó*. O programa era exibido nas manhãs de domingo, tinha meia hora de duração e antecedia a entrada do *Programa Sílvio Santos*. Assim como abriram as portas para canções sertanejas nas rádios FM com o hit *Fio de Cabelo*, Chitãozinho e Xororó também o fizeram com a TV, inaugurando um novo espaço para os novos artistas do gênero.

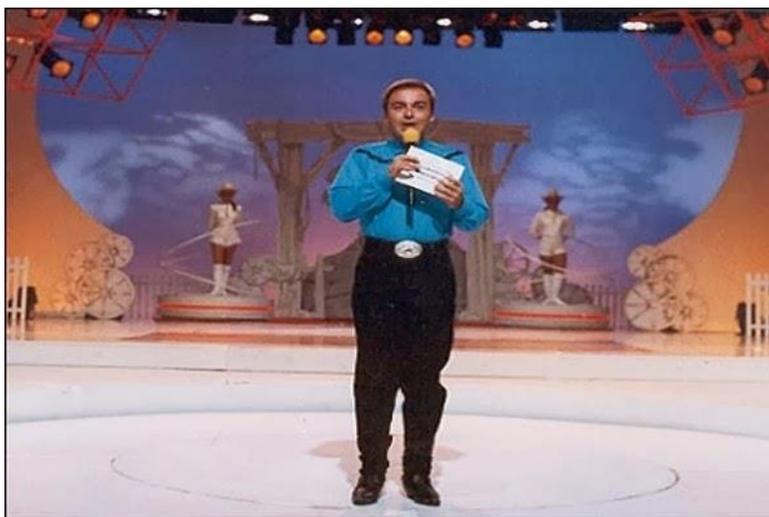
Um mês depois da estreia do especial dos irmãos paraenses, o *SBT* concedeu ao gênero sertanejo um espaço também na grade noturna, com o *Musicamp*. O programa era composto por apresentações musicais do gênero e exibição de videoclipes. Na mesma época, as manhãs de domingo do canal eram tomadas pela música rural:

Enquanto o *Musicamp* ficava no ar, as manhãs de domingo do SBT enfrentavam uma verdadeira efervescência musical caipira. Entre 1986 e 1990, passaram os seguintes cantores/duplas com programas nessa faixa da programação: Chitãozinho e Xororó, Irdio e Irineu, Milionário e José Rico, João Mineiro e Marciano, Gilberto e Gilmar, Tônico e Tinoco, Bob e Robinson e Inezita Barroso. Agradavam tanto que em determinado momento do final dos anos 80 e 1990, existiam 3 programas simultâneos no horário matutino dominical, de cerca de 30 minutos cada. João Mineiro e Marciano foi um dos que mais durou e Bob e Robinson durou apenas 2 semanas no ar. (SBTpedia, 2013)

O canal ainda contou com uma breve passagem de Rolando Boldrin com o *Empório Brasil*, mas sua principal aposta se deu nas noites de sábado, com o *Sabadão Sertanejo*, apresentado por Gugu Liberato, em 1991. O programa ia ao ar às 22h e servia como principal janela da música sertaneja na televisão. Assim como no caso do *Musicamp*, o *Sabadão Sertanejo* resultou no lançamento de álbuns e turnês de artistas sertanejos pelo Brasil. Essa entrada da emissora no universo fonográfico é apresentada por Gustavo Alonso (2011), que demonstra que a relação entre o canal e o agenciamento de artistas era bastante intensa. Gugu Liberato, por exemplo, era dono da *Promoart*, empresa que realizava shows de grandes nomes da música sertaneja e colaborou em grande medida para o sucesso de duplas e artistas solo identificados ao gênero. Além disso, as relações entre os selos musicais e os canais de TV ao longo da década de 90 também são abordados por este autor. O *Musicamp*, por exemplo, foi

uma iniciativa da gravadora Chantecler-Continental para responder ao lançamento dos discos *Sertanejo 86, 88 e 89*, que foram patrocinados pela emissora de Sílvio Santos e lançados com artistas da gravadora Copacabana.

Figura 18 - Cenografia e figurinos countries no Sabadão Sertanejo



Fonte: Observatório da TV

Na Rede Globo, tal relação se deu de forma mais complexa. Gustavo Alonso (2011), embora crítico ao papel desempenhado pelo canal na disseminação da cultura sertaneja, faz uma síntese da presença de artistas e cantores na programação do canal de Roberto Marinho no fim da década de 1980 e início da década de 1990:

Chitãozinho e Xororó tiveram o primeiro programa especial de fim de ano na rede do Jardim Botânico em dezembro de 1990. Houve ainda outro programa em 1992, numa terça 4 de agosto, intitulado *Chitãozinho e Xororó: Planeta Azul*. Zezé di Camargo e Luciano foram incorporados em 1991, no mesmo ano do estouro de *É o Amor*, num programa especial de fim de ano. Leandro e Leonardo foram os que mais intimidade tiveram com a Globo. Em 1991, tiveram um especial de fim de ano e, em 1992, um programa mensal que durou nove meses. (ALONSO, 2011. p. 346)

Desse modo, é relevante pontuar que, embora a música sertaneja já aparecesse de forma mais tímida na emissora ao longo da década de 1980, tendo, nesta época, a música caipira maior prestígio, em 1990, os sertanejos invadiram a programação. Foi nessa década que surgiu o projeto *Amigos*, formado por especiais de fim de ano transmitido pela Rede Globo com as principais duplas da época: Leandro & Leonardo, Chitãozinho & Xororó e Zezé di Camargo e Luciano.

O primeiro especial *Amigos* foi ao ar em dezembro de 1995 e fez tanto sucesso que foi

exibido novamente em março e junho do ano seguinte. Houve uma tentativa de incluir o programa na tradição de especiais de fim de ano da Rede Globo, como já estavam firmados o especial de Xuxa e Roberto Carlos, mas o projeto foi interrompido pela morte de Leandro, em 1998. Assim, as duplas se apresentaram juntas por quatro anos, de 1995 a 1998, após um emocionante show sem Leandro, ganharam um programa semanal na grade da emissora chamado *Amigos & Amigos*. O novo formato era conduzido pelos mesmos artistas, mas em dinâmica de *talk show*. A cada episódio, diferentes artistas eram convidados para um bate-papo que ocupava a faixa da tarde dominical do canal.

Figura 19 - Figura 19 - As duplas integrantes do especial Amigos



Fonte: Contigo!

Gustavo Alonso (2015, p. 336) destaca o papel fundamental de *Amigos* no estabelecimento das duplas de artistas participantes como uma espécie de *líderes* do movimento musical dos anos 90. Nos especiais, os cantores entoaram diversos clássicos da música caipira ao lado de seus maiores sucessos, construindo uma noção de continuidade da história. Neste sentido, o projeto *Amigos* foi essencial para um reconhecimento nacional da música sertaneja em conjunto com programas como o *Sabadão Sertanejo*.

Há ainda outro aspecto da televisão que contribuiu para a divulgação de canções sertanejas: as trilhas de novelas. Embora crítico à quantidade de canções sertanejas que foram temas de novelas globais, Gustavo Alonso aponta para a presença de doze faixas entre 1987 e 1994 (2015, p. 314-315). Foi em 1996, no entanto, que uma novela tematizou e incluiu de vez a música sertaneja em suas trilhas. *Rei do Gado*, de Benedito Ruy Barbosa, contava com quase todos os grandes nomes sertanejos na seleção de canções-tema de seus personagens. Após este

marco, as canções sertanejas da década de 1980 e 1990 foram incorporadas de vez às telenovelas da Rede Globo. Conforme levantamento feito por Alonso (2015, p. 338), as músicas sertanejas estiveram presentes nas trilhas de *Vira-lata* (1996), *O amor está no ar* (1997), *Era uma vez* (1998), *Torre de Babel* (1998-1999), *Terra Nostra* (1999-2000), *Chocolate com pimenta* (2004-2004), *Cabocla* (2004), *América* (2005), *Sinhá Moça* (2006), *Amazônia* (2007), *Paraíso* (2009) e *A favorita* (2009) - cuja trama principal tratava da história de uma dupla sertaneja. Desse modo, as trilhas de novelas ajudaram também a construir a história da música sertaneja. Alguns artistas, como Paula Fernandes, por exemplo, alcançaram o sucesso a partir da inclusão de uma de duas canções nas tramas globais. A cantora mineira já tinha quinze anos de carreira, mas foi após ver *Jeito de Mato* como tema de *Paraíso* (2009) que o Brasil conheceu Paula.

Qual seja o papel ocupado na programação, é de interesse do nosso trabalho notar como a TV colaborou para o sucesso de artistas sertanejos, tornando-se, inclusive, termômetro de fama para artistas. Michel Teló, por exemplo, ao falar sobre o seu projeto de lançamento da carreira solo, afirma que um dos objetivos do seu projeto solo era chegar ao *Domingão do Faustão* dentro de dezoito meses de trabalho (PIUNTI; TELÓ, 2015, p. 18). Desse modo, é notável que todos estes programas e novelas foram grandes responsáveis pela difusão e construção de valor para a música sertaneja e caipira ao longo dos anos. Se a princípio, a validação da música caipira operava, é perceptível que, especialmente na década de 1990, os artistas identificados ao gênero sertanejo ganharam destaque na programação, trazendo novas perspectivas de valorização.

Da metade da década de 1990 até os dias atuais, a música sertaneja passou por profundas transformações. Os artistas identificados ao gênero permaneceram na TV com participações em programas de entrevistas, trilhas de novelas e, novos nomes foram surgindo, desencadeando novos discursos. É partindo deste ponto que se encontra nosso objeto de pesquisa, o que apresentamos a seguir.

3.3 O projeto *Bem Sertanejo*

Embora a música sertaneja tenha uma relação contínua com a televisão ao longo de sua história, a partir dos anos 2000, o número de programas ou produções dedicados exclusivamente ao gênero esteve reduzido. Salvo exceções como o *Viola, minha viola* e o *Sr.*

Brasil, o papel ocupado pelos artistas do gênero ficou concentrado em participações em programas de entrevistas e auditório e nas canções de trilhas de novelas. É neste contexto que surge o *Bem Sertanejo*, um projeto idealizado por Michel Teló, artista da nova geração, que tem como principal proposta “resgatar histórias da música sertaneja e mostrar as origens do próprio Teló e do gênero, há anos o mais popular do Brasil” (PIUNTI; TELÓ, 2015, contracapa).

A escolha do quadro *Bem Sertanejo* como objeto deste trabalho se deu partindo da riqueza das discussões empreendidas no programa a respeito do nosso tema. Apresentado e idealizado pelo cantor Michel Teló, a primeira temporada foi ao ar em 2014 e contou com 12 episódios compostos por entrevistas com alguns dos principais nomes da história do gênero. Além do material audiovisual, foram produzidos e lançados também um CD com 17 músicas, um livro, cujo conteúdo é uma espécie de transcrição das entrevistas feitas para o quadro, um site, onde é possível encontrar a história também de cantores que não foram entrevistados²² e um musical dirigido por Gustavo Gasparini. Em 2017, duas novas temporadas foram exibidas no programa *Fantástico*, mas com um novo formato.

Além disso, a presença do quadro no programa dominical *Fantástico* é outro ponto a ser considerado na escolha do objeto empírico. Parte integrante da programação do canal de TV de maior audiência do Brasil, a Rede Globo, o *Fantástico* é um programa que trata de temáticas variadas e ocupa uma faixa significativa da programação do canal. Em 2014, a emissora anunciou que operaria mudanças no programa, buscando deixá-lo mais moderno, tecnológico e próximo de sua audiência. A inclusão do quadro com Michel Teló, acredita-se, é uma destas investidas, tanto pelo viés tecnológico, uma vez que nas cenas de estúdio são utilizados recursos de telas interativas para complementar as interações entre os apresentadores, quanto pela tentativa de aproximação com o público por meio das entrevistas com ídolos de tantas épocas. A respeito disso, Michel Teló destaca:

“Você colocar um quadro desse no Fantástico... Até então nunca tinha existido um quadro de música sertaneja ou até de música brasileira onde um cantor tivesse apresentando e durante tantos episódios. [...] A ideia sempre foi essa: produzir um conteúdo pra televisão, pra entreter as pessoas e pra que as pessoas conhecessem um pouco mais sobre a música sertaneja.” (Informação verbal)²³

²² Em 2017, com o lançamento de novas temporadas do programa, o site original foi tirado do ar e deu lugar à um novo formato. No entanto, todas as vezes que mencionamos o website de *Bem Sertanejo* neste trabalho, estamos nos referindo à versão criada por ocasião da primeira temporada.

²³ Entrevista concedida em Belo Horizonte, em 28/5/2017 por ocasião da apresentação do musical *Bem Sertanejo*. Transcrição completa disponível no Anexo A deste trabalho.

É neste contexto que *Bem Sertanejo* ganha seus contornos. Cada episódio da primeira temporada aborda um eixo temático principal a partir do qual a conversa vai se delineando. Os temas, como as mulheres na música sertaneja, o papel da segunda voz e as relações com a Jovem Guarda, guiam as conversas que, vez ou outra, dão pistas a respeito da forma como os próprios cantores categorizam e valorizam o gênero. Sendo assim, é comum encontrar marcas de buscas por reconhecimento social, desconstrução de discursos e argumentos que contribuem para que possamos entender não só como a música sertaneja se constitui enquanto gênero, mas também o que significa para a comunidade musical criada no entorno de *Bem Sertanejo*.

Neste sentido, tendo como base o contexto histórico de disputa pela construção de discursos de valoração do gênero, o que buscaremos compreender neste trabalho é como *Bem Sertanejo* evidencia critérios de valor e reconhecimento social para o a música sertaneja, partindo da noção de gênero musical.

4 GÊNERO E VALOR NA HIERARQUIZAÇÃO DE PRODUTOS CULTURAIS

Nos capítulos anteriores apresentamos um panorama da história da música sertaneja, abarcando a sua relação com a mídia e as diferentes expressões musicais que estiveram enquadradas sob este rótulo ao longo dos anos. Como vimos, da década de 1950 até os dias atuais, discussões a respeito das fronteiras da música rural tem pautado muitos debates a respeito do gênero, o que chama atenção para a relevância da classificação genérica nas discussões de valor sobre o sertanejo.

Sendo assim, nos parece fundamental voltar nossos olhares para duas principais questões teóricas que perpassam a nossa pergunta de pesquisa: como se dá a categorização genérica de expressões musicais sob uma visada que pressupõe processos de escuta, consumo e produção? E, em outro sentido, com base em quais argumentos tem se construído os processos de legitimação da música popular brasileira?

Buscando responder à estas perguntas, neste capítulo trabalhamos a noção de gênero como categoria cultural para, em seguida, compreender como a categorização genérica é relevante para discussões de valor e legitimação musical.

4.1 O gênero musical como categoria cultural

Para começar a discussão que propomos, é importante considerar o papel dos gêneros na organização e construção de sentidos na cultura popular. Neste sentido, muitos autores (MARTIN-BARBERO, 1997; MITTELL, 2004; JANOTTI Jr, 2003; FRITH, 1997; FABBRI, 1982; 2006), vêm desenvolvendo pensamentos que buscam percebê-los como categorias culturais, trazendo contribuições que os retiram da dimensão da produção e os colocam como uma mediação entre as lógicas de produção e as lógicas dos usos.

Segundo tais perspectivas, o processo de dividir os produtos culturais em categorias, mais do que uma mera operação de interesses mercadológicos, dá a ver questões relacionadas às sociabilidades, identidades e expectativas. Partindo deste ponto de vista teórico, o gênero como categoria cultural funciona como uma forma de adentrar ao objeto a partir das inúmeras relações que estão imbricadas no consumo da cultura popular.

A respeito desta temática, autores como Frith (1998), Janotti Jr. (2003) e Fabbri (1982; 2006) vêm desenvolvendo estudos de gêneros voltados para as práticas musicais e as lógicas

que os circundam. A primeira noção, proposta pelo italiano Franco Fabbri, trazia a definição: “Um gênero musical é um conjunto de eventos musicais, reais e possíveis, cujo desenvolvimento se rege por um conjunto definido de regras socialmente aceitas” (FABBRI, 1982, p. 52, tradução nossa²⁴). Partindo desse conceito, o autor propõe cinco tipos de regras que contribuiriam para a definição de um gênero musical, sendo elas: regras formais e técnicas, semióticas, comportamentais, sociais e ideológicas e econômicas e jurídicas.

Mesmo tratando-se de uma proposição que, visivelmente, busca abranger diversas áreas ligadas à produção e consumo musical, a perspectiva de Fabbri (1982) sofreu críticas por ser demasiadamente esquemática. Simon Frith, em revisão crítica a respeito da visada de Fabbri (1982) pontua:

O problema de visões tão esquemáticas (como a de Fabbri), é que implicam numa figura de gênero estático, com demarcações claras, quando, na verdade, gêneros estão em constante mutação - como efeito do que acontece ao redor dos mesmos, como resultado das contradições musicais, em resposta às mudanças tecnológicas e demográficas. (FRITH, 1998, p. 93, tradução nossa²⁵)

O autor assume, no entanto, que a primeira perspectiva de Fabbri (1982), embora esquemática, apresenta contribuições importantes, uma vez que clarifica como as questões de gênero integram fatores musicais e ideológicos.

Seguindo nesta linha, Simon Frith (1998), propõe que a forma como determinado conjunto de canções é classificada varia conforme quem o está classificando, ou seja, sua perspectiva prioriza os interlocutores que participam do processo de categorização. “O gênero não é determinado pela forma ou estilo do texto, mas pela percepção que a audiência tem de seu estilo e significado, definido, na maior parte das vezes, no momento da performance” (FRITH, 1998, p. 94, tradução nossa²⁶).

Em consonância com os pensamentos de Simon Frith, Janotti Jr. (2003) discute a questão do gênero e suas relações com o mercado da música. Se, por um lado, é impossível dissociar a catalogação de gêneros musicais das práticas de mercado, o autor defende que, por outro lado, é importante perceber que as classificações genéricas dialogam, com todas as facetas

²⁴ “A musical genre is a set of musical events (real or possible) whose course is governed by a definite set of socially accepted rules”.

²⁵ The problem of such a schematic overview (as Fabbri emphasizes) is that it implies a static picture of genres with clearly defined boundaries, whereas, in fact, genres are constantly changing-as an effect of what's happening in neighboring genres, as a result of musical contradictions, in response to technological and demographic change.

²⁶ Genre is not determined by the form or style of a text itself but by the audience's perception of its style and meaning, defined most importantly at the moment of performance.

do consumo musical midiático, ou seja, meios de comunicação, fãs, músicos, críticos, produtores, etc. Para o autor, inclusive, a crítica tem um papel mediador essencial na construção de sentidos e valores para determinadas expressões musicais.

Sendo assim, e retomando as proposições de Simon Frith (1998), Janotti Jr. realça três campos essenciais para se pensar o gênero no âmbito da música popular massiva:

- 1- Regras econômicas que envolvem as relações de consumo (e os endereçamentos presentes nesse circuito) nos processos de produção, difusão e audição do produto musical.
- 2- Regras semióticas que abarcam as estratégias de produção de sentido e às expressões comunicacionais do texto musical, além da conformação de valores ligados ao que é considerado autêntico em detrimento da música “cooptada”, ao modo como as expressões musicais se referem a outras músicas e como diferentes gêneros trabalham questões ligadas aos modos de enunciação, às temáticas e às letras.
- 3- Por último, e não menos importante, regras técnicas e formais; como convenções de execução do punk ou do rap, habilidades que cada gênero pressupõe dos músicos, quais instrumentos são necessários ou tolerados, ritmos, alturas sonoras nas relações entre voz e instrumentos, entre palavras e música. (JANOTTI JR, 2003, p. 36).

O autor ressalta, no entanto, que é preciso ter consciência de que estes campos não são estáticos ou capazes de delimitar fronteiras de gêneros. Ao contrário, é necessário ter consciência de que estas categorias estão em constante mutação e sua apreensão só é possível a partir das performances pressupostas por cada gênero. Neste sentido, o autor ainda pontua:

Daí a afirmação de que todo gênero pressupõe um consumidor potencial. Ainda de acordo com Frith (1998), para se mapear um gênero musical deve-se estar atento para o seguinte percurso: convenções sonoras (o que se ouve), convenções de performance (o que se vê), convenções de mercado (como uma música é embalada) e convenções sociais (quais valores e ideologias são incorporadas em determinadas expressões musicais). Isso significa que as mercadorias, os produtos musicais, só estão aptos ao consumo porque elas carregam consigo sentidos potenciais, ou seja, porque músicos, produtores, distribuidores, críticos e consumidores estão entrelaçados em uma rede de expectativas presentes nos gêneros musicais. Compreender a estética da música popular massiva é compreender também a linguagem na qual julgamentos de valor são articulados e expressos e em que situações sociais eles são apropriados. (JANOTTI JR, 2003. p. 37)

Tal ênfase dada aos estudos dos gêneros musicais a partir de um ponto de vista voltado para aspectos sociais, ideológicos e comportamentais da música demonstra a relevância dos gêneros musicais nos estudos da música popular. Ao mesmo tempo, fica evidente as dificuldades e os perigos de se utilizar conceituações e definições de expressões musicais partindo do senso comum.

A respeito disso e buscando rebater as críticas à sua primeira proposta, Fabbri, em publicação de 2006, apresenta uma atualização de sua conceituação para os gêneros musicais. Segundo a nova perspectiva de Fabbri, os gêneros são “uma unidade cultural que consiste em um tipo de evento musical, cujas ocorrências são eventos musicais individuais cujo desenvolvimento está governado por códigos” (FABBRI, 2006, p. 13, tradução nossa²⁷). Para ele, os gêneros musicais, por serem regulados por códigos, devem ser objeto da semiótica e da sociomusicologia ao mesmo tempo, já que tais códigos se formam dentro de comunidades em incessantes negociações.

Fabbri (2006) acredita ser importante esclarecer que, já em sua primeira definição – a de 1982 -, ao se referir a regras socialmente aceitas, o autor não tencionava recorrer ao conceito abstrato de sociedade, mas sim a uma comunidade concreta formada por pessoas que estão diretamente relacionadas àquele gênero (músicos, públicos, críticos, instituições financeiras, etc.) e a quem as normas de categorização estão submetidas (FABBRI, 2006), ou seja, ao que chamamos aqui de *comunidade musical*. O autor sustenta que o estudo da forma como as comunidades musicais fazem uso das categorizações genéricas e as transformam ao longo do tempo apresenta mais contribuições para o tema do que o estabelecimento de regras, como o fez em sua primeira perspectiva. Sendo assim, afirma que as comunidades musicais têm um papel importantíssimo na “decisão” a respeito das normas de um gênero, bem como nas mudanças operadas neles, uma vez que são elas que produzem o significado musical a partir de suas experiências sonoras.

Desse modo, Fabbri (2006), assim como os autores supracitados, desenvolve uma teoria a respeito dos gêneros ressaltando o papel destes como um processo de mão dupla: ao mesmo tempo em que confere estabilidade a determinados produtos musicais, sua categorização pode variar conforme o contexto no qual encontra-se inserido. Neste sentido, Janotti Jr. (2003) traz uma boa exemplificação do papel das comunidades musicais na categorização genérica:

Durante o processo de pesquisa para o desenvolvimento de minha tese (JANOTTI, 2003) notei, não sem surpresa, que em algumas lojas de disco dos shoppings centers de Porto Alegre havia uma divisão nas prateleiras entre heavy metal e rock; divisão inexistente nos shoppings de Salvador. Na verdade, esse modo de “disponibilizar” os produtos musicais está diretamente ligado a realidade local, uma vez que, já há algum tempo, o pop rock é um dos principais produtos musicais do Rio Grande do Sul, o que pressupõe um contato íntimo com uma arqueologia do rock; uma divisão mais rígida e tensiva dentro do próprio rock. Já o mercado musical de Salvador, fortemente marcado pelas músicas do carnaval baiano, não apresenta tais divisões, uma vez que,

²⁷ “[...] una unidad cultural que consiste en un tipo de evento musical, cuyas ocurrencias son eventos musicales individuales cuyo desarrollo está gobernado por códigos.”

para praticamente todas as formas de expressão roqueiras da cidade, o grande contraponto continua sendo a chamada “axé-music”. (JANOTTI JR, 2003, p. 33).

O que queremos mostrar com essa citação é que, embora a classificação feita pelas instituições produtoras seja padronizada, ao entrar em contato com as lógicas locais, os produtos podem se dividir em subgêneros (ou não), o que é definido com base em processos de escuta e consumo das comunidades musicais locais.

Toda a discussão apresentada nos parágrafos anteriores objetiva introduzir a forma como pretendemos trabalhar o gênero sertanejo neste trabalho. Por um lado, o gênero sertanejo pode ser facilmente identificado por características marcantes concernentes às diversas áreas do consumo e da produção musical. Seu imaginário, por exemplo, possui fortes ligações com as raízes no campo e a música caipira. Isto, porque, conforme pontua Alonso (2011), até a década de 1950, os termos caipira e sertanejo eram utilizados como sinônimos para se referir à estética rural de modo geral. Com a modernização das canções, a incorporação e diálogo de ritmos latinos, a partir da década de 1950, os termos deixaram de ser intercambiáveis, mas as referências ao campo e a ruralidade são comuns do imaginário de ambos até os dias atuais.

No que diz respeito às questões relacionadas ao texto musical, também é possível perceber a viola e a sanfona como instrumentos recorrentemente utilizados nos arranjos, mesmo que em parceria com outros instrumentos de gêneros distintos. Outro fator musical que faz parte de um imaginário compartilhado a respeito do gênero sertanejo está relacionado às temáticas, o que aponta para a nossa questão, uma vez que, em diferentes fases do gênero, temáticas diferentes predominaram. De modo geral, pode-se perceber que há referências, inicialmente, às temáticas da terra e a saudade do campo, em um segundo momento, a questão amorosa torna-se protagonista e, nos anos compreendidos entre 2006 e 2014, o que se percebe como principal temática é a balada e um certo descompromisso amoroso.

Apesar dessa breve passagem das pistas de fronteiras levemente demarcadas a respeito do gênero sertanejo, o que pretendemos com essa pesquisa não é partir de uma definição do que poderia caracterizar a música sertaneja. Pelo contrário, o que objetivamos com este trabalho é perceber como a comunidade musical no entorno de *Bem Sertanejo* percebe o gênero sertanejo e, partindo disso, dá a ver formas de valoração e reconhecimento social desta expressão musical em seus discursos. A concepção que encontraremos neste trabalho também não se configura como algo único, mas sim inserido em seu contexto de reprodução. Desse modo, não julgamos necessária uma passagem pelas diversas características e expectativas capazes de contribuir para a construção de sentido da música sertaneja, mas sim, tendo em mente o caráter mutável e

fluido das categorias genéricas, olhar para nosso objeto buscando perceber formas de responder à pergunta que propomos.

4.2 Perspectivas para a construção de valor na música popular

Conforme o que foi discutido no último tópico, os gêneros são importantes eixos na construção de significado para expressões musicais. A partir do entendimento de suas sociabilidades, identidades e sentidos, torna-se possível investigar a formação de gostos e hierarquização de preferências estéticas (TROTТА, 2007).

Partindo disso, quando nos propomos a compreender como *Bem Sertanejo* evidencia critérios de valor e reconhecimento social para o gênero sertanejo, precisamos ter em mente as discussões a respeito de valor e qualidade na música popular massiva.

Neste sentido, Felipe Trotta (2007) vem desenvolvendo pesquisas que buscam incluir gêneros da música popular brasileira na produção acadêmica sob perspectivas que discutem questões relacionadas à qualidade, hierarquização de gêneros musicais e gosto. A respeito do tema, o autor afirma:

Falar em qualidade significa referir-se aos processos de hierarquização elaborados por sujeitos e grupos sociais para valorizar suas práticas em detrimento de outras. Tais processos são resultado de intensos embates que revelam disputas de poder, posições culturais e estratégias de persuasão e sedução entre os atores sociais envolvidos. Todo debate sobre música popular está atravessado pela questão do gosto, ou seja, pelas escolhas individuais e coletivas que resultam na construção de afinidades e identidades musicais, revelando sentimentos compartilhados que estão sempre envolvidos em alta carga emotiva. (TROTТА, 2007. p. 115)

Neste ponto cabe posicionar que a discussão sobre qualidade se encontra inserida em contextos históricos, disputas simbólicas e, portanto, não é um conceito estático, mas algo que só pode ser visto na relação com o objeto. Tal perspectiva é relevante para nosso trabalho uma vez que o que buscamos aqui é perceber de que modo o gênero traz consigo formas de compreendê-lo inserido nas hierarquias culturais que permeiam nossa cultura e, ao mesmo tempo, colaboram para a conformação dos públicos.

Conforme é discutido por Trotta (2007), no Ocidente, as nossas tradições musicais foram moldadas tendo como principal eixo de base para a discussão sobre qualidade as obras de autores identificados ao que chamamos de música “erudita”. Composta por nomes como Bach, Mozart e Beethoven, tais canções têm uma histórica relação com a nobreza, sendo

consumida e encomendada por reis e membros da corte e, portanto, estiveram constantemente ligadas a determinado *status* social. Sua escuta deve ser silenciosa e atenta, devido ao alto grau de elaboração melódica e, portanto, é necessária uma certa “erudição” para que se possa admirar tais composições. Por tudo que foi exposto, somado à teoria musical que é ensinada nos conservatórios e escolas de músicas do mundo todo, a música erudita foi utilizada como expressão máxima da qualidade musical e, no âmbito da música popular, quanto mais um gênero se aproxima das qualidade estéticas supracitadas, maior prestígio lhe é conferido.

Há de se destacar, no entanto, que a música brasileira ao longo do século XX construiu novos eixos bases para a hierarquização de sua produção musical. A Bossa Nova, nos anos 1950, com a mistura entre o jazz e o samba, a MPB, a partir das décadas de 1960 e 1970, com o tropicalismo e a música de protesto, e até mesmo as inovações estéticas promovidas pelo rock a partir da década de 1980 colaboraram para que os processos de validação musical fossem reorientados. Neste sentido, é possível pensar que a legitimação da música popular brasileira tem se pautado por questões que permeiam temáticas, sonoridades, reconhecimento internacional, dentre outros critérios que se adequam aos gêneros em questão.

A respeito disso, Trotta (2007) traz alguns exemplos. Segundo o autor, um critério comumente utilizado e que nos interessa por se relacionar com o gênero sertanejo é a questão da relação histórica. O autor aponta para a reverência à tradição no caso do samba, demonstrando a relevância de um imaginário de continuidade e permanência das práticas tradicionais do gênero.

Mais uma vez esse critério não é exclusivo do samba, podendo ser identificado em várias práticas musicais ao redor do mundo, que de forma recorrente mitificam artistas e obras do passado como forma de obter uma historicidade, um sentido de temporalidade, de herança e continuidade da prática. São os “monstros sagrados do rock, as divas do jazz, os mestres da música clássica, as velhas guardas do samba”, enfim, mitos próprios para construção de uma história e de uma tradição para cada gênero musical. (TROTТА, 2007. p. 120)

No caso do nosso objeto, por exemplo, podemos pensar na constante recorrência às influências dos artistas entrevistados em *Bem Sertanejo*, ou no recorte temático escolhido por Inezita Barroso e Rolando Boldrin para seus programas, cuja preservação da tradição e louvação de nomes que inauguraram as práticas caipiras são constantes.

No entanto, se a tradição é valorizada por um lado, por outro, a inventividade e a jovialidade de alguns gêneros também podem servir como critério para valoração musical. O autor cita o exemplo do rock, como gênero que se destaca pela ousadia de suas inovações

estéticas e que, mesmo assim, é considerado um dos eixos base para a construção de valor musical no Brasil pela crítica. Neste ponto, faz-se importante refletir a respeito da questão folclorista como principal ponto da manutenção da tradição. Se as inovações são aceitas e valorizadas, normalmente, este processo não se dá diante dos gêneros que tratam de modernização da cultura popular ligada à grupos específicos. Se pensarmos no caso da música sertaneja, por exemplo, há uma corrente crítica às modernizações destas expressões desde a década de 1950. Tais questões, normalmente, se relacionam com a tentativa de preservação de uma tradição que remonta às origens do país. Sob esta perspectiva, ao transformar a música, trazendo aspectos da contemporaneidade, a música perderia seu valor.

Um último critério destacado pelo autor é discutido também por Cardoso Filho e Janotti Jr. (2006) e está ligado ao grau de projeção no consumo dos gêneros. Trata-se de um critério, portanto, exclusivo ao que chamam de música popular massiva, que é aquela surgida a partir da proliferação dos aparatos de gravação e difusão, tais como o gramofone, o rádio e a TV, por exemplo e, portanto, faz-se circular por meio do que é chamado de indústria cultural. Este critério de valoração se divide entre *mainstream* e *underground*. O primeiro, utilizado para se referir aos produtos de ampla circulação, e o segundo, aos de circulação restrita.

Os produtos de circulação restrita possuem como característica uma certa proximidade entre as etapas de produção e as formas de reconhecimento e consagração, sendo a valoração construída, em última análise, pelos próprios produtores. Por outro lado, os produtos do *mainstream* estariam caracterizados por serem consagrados pelo público, radicalmente distante de sua etapa de produção. Em outras palavras, uma estratégia de valoração fortemente baseada na noção de quantidade que, longe de ser uma categoria meramente numérica, envolve formas de produção de sentido e escolhas estéticas adjacentes. (TROTТА, 2007. p. 121)

Tal critério, assim como no caso da tradição e modernidade, implica em formas diferentes de conferir valor à música. Por um lado, o valor do *mainstream* está em sua ampla aceitabilidade, dialogando com elementos de obras consagradas e sendo reconhecido e divulgado midiaticamente. Por outro, o valor do *underground* se dá pela negação do *mainstream*. Neste caso, a valoração se dá pela partilha segmentada, pela exclusividade.

Como podemos ver, as formas de legitimação de expressões musicais se dão em muitos âmbitos e, normalmente, variam de gênero para gênero. No entanto, há uma perspectiva desta construção que diz respeito à validação dos discursos. Se, por um lado, há uma pluralidade de argumentos vindos de diferentes instâncias, é preciso ter consciência que, conforme pontua Trotta (2007), um juízo de valor atinge maior legitimidade se for proferido em determinados

espaços e por determinados atores sociais.

É o que acontece, por exemplo, no caso da música, quando algum crítico emite um discurso elogioso sobre o jazz ou a bossa nova. Além de serem veiculados internacionalmente como “boas músicas”, os critérios de valorização do jazz e da bossa nova aproximam-se bastante da valorização da música erudita e, assim, percorrem o mesmo caminho de consagração. Ao mesmo tempo, seu consumo é reconhecidamente diferenciado, realizado por elites socioeconômicas e símbolo de status. Atravessando toda essa ambientação favorável, a crítica especializada, a classe musical e o próprio mercado colaboram para estabelecê-los como uma música de alto nível, de alta qualidade. (TROTТА, 2007, p. 123)

Tendo isso em mente, a discussão sobre critérios de valoração musical que expomos serve-nos como subsídio para que possamos olhar para os discursos que *Bem Sertanejo* dá a ver e desencadeia na crítica ou na produção, considerando seu lugar na programação. Mais do que uma tentativa legitimadora, a nossa análise, tendo como base o que foi exposto até aqui, busca evidenciar a relação entre gênero e valor, demonstrando que os processos constitutivos das relações de consumo cultural também carregam sentidos capazes de intervir na forma como produtos culturais são percebidos. No próximo tópico, nos dedicaremos a descrever os métodos e recortes com os quais trabalharemos para que possamos trabalhar neste sentido.

5. METODOLOGIA

Como posicionamos no capítulo que abre este trabalho, as proposições de Mittell (2004) a respeito dos estudos de gêneros televisivos mostram-se como uma interessante forma de instrumentalizar análises que busquem compreender formações genéricas. Partindo das proposições de Foucault a respeito das formações discursivas, o autor abre o objeto para que possamos olhá-lo sob diversos lugares de fala dentro da circularidade genérica, ou seja, incluindo não só lógicas de produção, mas também textos da mídia, audiência, história, etc. Desse modo, a noção de gênero proposta por autores como Martín-Barbero (1997), Frith (1998), Janotti Jr. (2003) e Fabbri (1982; 2006) torna-se mais facilmente aplicável, privilegiando diversos pontos de vista dentro da comunidade musical a ser analisada.

Para além da ampliação das categorias de discursos, a contribuição de Mittell (2004) também traz a divisão das práticas discursivas em três principais formas de definição do gênero. São elas: definição (por exemplo, “isto é uma novela porque trata-se de uma ficção seriada com exibição diária”), interpretação (“minha vida é uma novela!”) e avaliação (“as minisséries são mais bem produzidas do que as novelas”. Partindo disso, é possível compreender um gênero observando tais práticas de discursos em diferentes lugares de circularidade genérica escolhidos conforme a pergunta de pesquisa em questão.

No nosso caso, queremos identificar critérios de valoração e reconhecimento do gênero sertanejo em *Bem Sertanejo*. Neste sentido, caberá perceber como o gênero se apresenta valorado em diferentes épocas e como os envolvidos no *corpus* selecionado contribuem para a categorização genérica. Ou seja, ainda que nossa pergunta tenha uma especificidade própria, acreditamos ser possível encontrar tais pistas nesta circularidade genérica, pois os atos de definir, de interpretar e de avaliar contém gestos valoração e reconhecimento. Caberá a esta pesquisadora sensibilidade e atenção aguçadas para captar tais gestos.

Há de se destacar que, conforme é exposto por Mittell:

Nosso objetivo ao analisar os discursos genéricos não é chegar a uma definição, interpretação ou avaliação próprias do gênero, mas explorar as formas materiais nas quais gêneros são culturalmente operados. Tirando nosso foco de pesquisas que tentam fornecer a definição definitiva ou interpretação mais matizada do um gênero, podemos olhar para as maneiras pelas quais as definições, interpretações, e avaliações de determinado gênero fazem parte de operações culturais maiores. Ao invés de nos perguntarmos "O que dramas policiais significam?" ou "Como definimos quiz shows?", podemos olhar em direção a práticas culturais de interpretação e definição de gêneros, fazendo perguntas como "O que os talk shows significam para uma comunidade específica?" ou "Como estaria a definição de animação estrategicamente articulada pelos grupos socialmente localizados?". (MITTELL, 2004, p.14, tradução

nossa²⁸)

É partindo dessa visada metodológica que pretendemos olhar para o nosso objeto. Conjugando a análise discursiva à análise textual, pretendemos compreender de que modo o gênero sertanejo é valorado e reconhecido nos discursos proferidos no e sobre o quadro *Bem Sertanejo* e na cenografia deste.

5.2 Procedimentos de pesquisa

Tendo exposto a nossa opção metodológica, fica clara a relevância da circularidade discursiva para a categorização e análise do gênero sertanejo. Desse modo, julgamos necessária a seleção de discursos com fontes diversas para que possamos apreender variadas formas de categorização e validação do gênero estudado.

Sendo assim, em nossa análise, nos debruçaremos sobre as seguintes principais categorias:

1) Discursos institucionais: selecionamos depoimentos, tanto da equipe de realizadores publicados em entrevistas, em sites da emissora, quanto nos depoimentos do idealizador e apresentador do *Bem Sertanejo*, Michel Teló, durante sua performance nas emissões do mesmo, no livro que leva o nome da série e em uma breve entrevista feita por esta pesquisadora com o cantor.

2) Discursos dos artistas: foram selecionados trechos das entrevistas com os músicos convidados do programa que apresentaram questões relacionadas à categorização e validação do gênero sertanejo.

3) Discursos da imprensa: compostos por reportagens e notas divulgadas, em 2014, a respeito do quadro *Bem Sertanejo*, nos quais buscaremos apreender como o programa pode contribuir para a validação (ou não) do gênero em questão.

4) Cenário e cenografia do quadro: as quais acreditamos que podem contribuir para a

²⁸ Our goal in analyzing generic discourses is not to arrive at a genre's "proper" definition, interpretation, or evaluation, but to explore the material ways in which genres are culturally operative. By shifting focus away from projects that attempt to provide the definitive definition or most nuanced interpretation of a genre, we can look toward the ways in which genre definitions, interpretations, and evaluations are part of the larger cultural operations of genre. Instead of guiding questions such as "What do police dramas mean?" or "How do we define quiz shows?" we might look toward widespread cultural practices of genre interpretation and definition, leading to questions such as "What do talk shows mean for a specific community?" or "How is the definition of animation strategically articulated by socially-situated groups?"

construção de uma visada estética e performática de elementos constituidores do gênero sertanejo.

Tal análise exigirá um procedimento específico pois trata-se do discurso sobre o gênero materializado em representações visuais que, ao comporem o cenário e a cenografia de *Bem Sertanejo*, contribuem na figuração do gênero e sua conseqüente definição, interpretação e avaliação. Para este caso, lançaremos mão da análise do estilo televisivo, tal como proposta por Jeremy Butler (2010) para quem estilo pode ser definido como qualquer padrão técnico de imagem-som que sirva à alguma função dentro do texto. Desse modo, o autor desloca a noção de estilo intimamente ligada à genialidade individual de diretores e produtores e assume que todo e qualquer fazer televisivo é dotado de estilo. Neste sentido, consideramos que nos programas televisivos, “estilo é a sua estrutura, a sua superfície, a rede que mantém juntos seus significantes e através do qual os seus significados são comunicados.” (BUTLER, 2010, p. 15)

Partindo disso, ao propormos uma análise da cenografia de *Bem Sertanejo*, estamos assumindo que há marcas nestes aspectos do quadro que criam significados e modos de identificação para o gênero sertanejo. Desse modo, lançaremos mão da proposição metodológica de Butler (2010) para a análise estilística, priorizando duas dimensões apresentadas pelo autor: a descritiva e a estilística/funcional²⁹. A primeira, como um passo básico, se dedicará à descrição do que nos é apresentado no quadro com o fim de abrir o objeto à interpretação. É preciso, então, buscar a essência do estilo nos detalhes da transmissão de som e imagem da televisão. É preciso uma "engenharia invertida" dos textos da mídia, para que possamos compreender plenamente o seu estilo. Assim, a mesma atenção ao detalhe que roteiristas, diretores, diretores de fotografia, editores, e demais profissionais dedicam à *construção* de um texto televisivo deve ser *empregada* na desconstrução deste texto. Uma descrição de um programa não deve replicar este programa. Ela deve servir apenas para promover a análise.

A segunda, chamada de análise estilística ou funcional, servirá para que possamos identificar os propósitos e funções da cenografia no quadro e quais os significados que esta desencadeia. Baseada nos estudos da “teoria funcional do estilo” no cinema de Naol Carrol, ela visa detectar os propósitos do estilo e suas funções no texto. O trabalho do estudioso do estilo, assim, constitui-se na desconstrução de como o estilo cumpre uma função. Ao fazê-lo, o analista

²⁹ Jeremy Butler propõe, ainda, outras duas dimensões: a histórica, cujo foco é na comparação histórica do estilo de determinado gênero televisivo e a avaliação estilística, cujo foco incide na avaliação do estilo empregado. No entanto, para os fins que se prestam este trabalho, nos limitaremos às análises descritivas e estilísticas.

examina o funcionamento do estilo dentro do sistema textual – buscando padrões de elementos estilísticos e, em um nível mais elevado, as relações entre os próprios padrões. Usando estilo e forma de maneira intercambiável, Carrol afirma,

De acordo com a abordagem funcional da forma fílmica, a forma [ou estilo] de um filme individual é a reunião das escolhas cuja intenção é concretizar o propósito do filme. Esta abordagem da forma fílmica é diferente da abordagem descritiva. A descritiva diz que a forma fílmica é o montante total de todas as relações entre os elementos do filme. A funcional diz que a forma fílmica inclui apenas os elementos e relações intencionados para servir como o meio para o propósito do filme (2003, p. 141).

Butler aponta várias funções do estilo televisivo. Algumas herdadas do cinema, outras que ele desenvolveu para aquele *medium* de modo específico. São elas: denotar, expressar, simbolizar, decorar, persuadir, chamar ou interpelar, diferenciar e significar “ao vivo”. O estilo televisivo pode cumprir várias dessas funções ao mesmo tempo. Contudo, Butler sustenta que a função do chamamento, a pretensão de despertar e manter a atenção do telespectador é primordial em qualquer situação.

5.3 Corpus

Tendo exposto quais serão os principais focos da nossa análise diante do objeto empírico Bem Sertanejo, apresentamos a seguir o nosso *corpus* de pesquisa, destacando quais serão as principais fontes de práticas comunicativas que farão parte da nossa análise.

5.3.1 Os episódios

O quadro *Bem Sertanejo* teve, em sua primeira temporada, 12 episódios com, em média, 12 minutos cada. Em todos eles, artistas relacionados ao gênero sertanejo foram entrevistados a respeito de temáticas específicas, as quais contribuem para o objetivo ao qual se presta o programa, que é contar a história do gênero sertanejo.

Neste sentido, julgamos que, ao separar alguns episódios para nossa análise, estaríamos deixando de lado questões importantes que poderiam nos ajudar a responder à pergunta que propomos. Portanto, optamos por fazer a análise da primeira temporada completa e, no momento da seleção de discursos, fazer os recortes que julgarmos necessários ao sucesso da pesquisa.

Desse modo, listamos abaixo os episódios que farão parte do nosso corpus de

pesquisa³⁰:

Episódio	Temática	Artistas Entrevistados
1	Repopularização do gênero nos anos 2000	Jorge & Mateus
2	A entrada da música sertaneja nas rádios	Chitãozinho & Xororó
3	Compositores	Daniel e Rick
4	Mulheres na música sertaneja	Paula Fernandes e Roberta Miranda
5	Viola e música caipira	Almir Sater e Jads & Jadson
6	Segunda voz	Bruno & Marrone e César Menotti & Fabiano
7	Sucesso nos anos 90	Zezé di Camargo & Luciano
8	Sucesso financeiro	Victor & Leo e Fernando & Sorocaba
9	Música sertaneja e circo	Milionário & José Rico
10	O amor na música sertaneja	Leonardo
11	Música sertaneja e Jovem Guarda	Sérgio Reis e Chrystian & Ralph
12	Nova geração sertaneja	Luan Santtana e Gustavo Lima

Cabe ressaltar que os episódios são divididos em turnos: primeiro, a apresentação no estúdio da temática a ser trabalhada, em um segundo momento, Michel Teló aparece se deslocando/chegando ao local de entrevistas e, no terceiro turno, os artistas conversam sobre os temas e performam canções identificadas ao gênero.

Essas demarcações de turnos de interação ajudam-nos a discernir os diferentes momentos nos quais estão as práticas discursivas institucionais e as práticas discursivas dos artistas. Nos dois primeiros momentos, o papel de Michel Teló, bem como dos apresentadores de Fantástico é de apresentar a visão institucional do quadro a respeito da música sertaneja, no entanto, no momento da interação entre Michel e seus pares (artistas), a conversa denota opiniões do cantor como parte integrante da classe que está sendo entrevistada. Sendo assim, quando procuramos discursos de definição, interpretação e avaliação nestes aspectos da

³⁰ As temáticas foram identificadas por esta pesquisadora com base nos discursos de apresentação de cada episódio.

circularidade genérica, temos em mente tais divisões dos episódios e, sobretudo, do papel de Michel Teló nestes.

5.3.2 Os discursos da imprensa

No que diz respeito ao discurso da imprensa, optamos por selecionar reportagens, notas e matérias publicadas *online* a respeito do quadro *Bem Sertanejo*. Tais objetos foram selecionados considerando os seguintes critérios: viés crítico nos textos, publicação entre 2014 e 2015, e menção às combinações de palavras-chave a seguir: “Bem Sertanejo” + “Fantástico” ou “Michel Teló” + “Fantástico”.

Tais critérios foram elaborados visando delimitar um corpus possível de ser analisado em conjunto com os 12 episódios do quadro e garantir que o conteúdo dos textos contivesse indícios de uma visada valorativa a respeito do gênero sertanejo e sua presença em programas de TV.

Desse modo, embora ambas as buscas citadas acima resultem em uma extensa lista de conteúdos online, os títulos que satisfazem a todos os três critérios são escassos e se resumem a cinco textos, os quais listamos a seguir:

Veículos	Título da publicação
Jornal Matéria Prima	“Bem Sertanejo” e pouco jornalístico
Folha de São Paulo	Com atração de Michel Teló, Globo quer popularizar o Fantástico.
Uol Música	Não tenho pretensão de repetir o “Amigos”, diz Teló sobre Bem Sertanejo
Uol Televisão	Michel Teló se despede do “Bem Sertanejo”: “Projeto sempre foi meu sonho
Blog Mauricio Stycer	Nem o especial Bem Sertanejo do “Fantástico” acreditou em Cristiano Araújo

Tendo definido nosso *corpus*, partimos para a análise das situações comunicacionais selecionadas buscando responder à pergunta: *como Bem Sertanejo evidencia critérios de valor e reconhecimento social do gênero sertanejo?*

6 O GÊNERO SERTANEJO EM *BEM SERTANEJO*: PARA ALÉM DA SONORIDADE

Como apontamos anteriormente, a forma como o gênero é definido em suas complexas relações de consumo, produção e distribuição gera indícios para que possamos entender como este é avaliado e quais são seus aspectos que podem contribuir para a construção de um discurso de qualidade para os produtos classificados sob este rótulo. Em *Bem Sertanejo* é perceptível um esforço de construção de valor para o gênero sertanejo, o qual nos propomos a perceber partindo da metodologia proposta.

Neste capítulo, apresentamos os discursos de definição, interpretação e avaliação percebidos na circularidade discursiva de *Bem Sertanejo* e os relacionamos com aspectos do gênero e da história da canção brasileira. Partindo disso, pretendemos perceber quais são os argumentos utilizados na construção de valor para essa expressão cultural.

6.1 Que gênero é esse? - os discursos de definição

Os discursos de definição são aqueles que, resumidamente, ajudam-nos a responder à pergunta “o que é o gênero sertanejo?”. Desse modo, podem ser entendidos como afirmações sobre características próprias desta expressão. Mittell (2004. p. 16) ilustra essa proposição com um possível discurso de definição: “Esse programa é um *sitcom* porque usa *laugh track*”. O autor, portanto, não está se prendendo à aspectos textuais do gênero, mas traz uma característica definidora dele. Neste sentido, os discursos de definição podem estar ligados à uma faixa de horário, às opções estéticas ou à projetos editoriais de um canal de TV, por exemplo.

Tendo isto em mente, ao longo da análise de nosso *corpus* é notável que, em diversos momentos, críticos, mídia especializada, apresentadores do quadro e artistas entrevistados falam sobre as definições compartilhadas do gênero sertanejo. Desse modo, no lugar de nos concentrarmos em um único lugar de fala, olharemos para todas as fontes de discursos buscando perceber como o gênero é definido para, então, identificarmos para quais questões valorativas os discursos dos atores no quadro apontam. Partindo dessa metodologia, três principais temas parecem guiar a noção de como a música sertaneja é definida entre os principais atores do processo interativo que estamos observando. São eles: a temática das canções, a formação em duplas e a localização geográfica onde está concentrada a produção, a respeito dos quais falaremos a seguir.

6.1.1 - A temática e as duplas

Ao longo dos episódios e das leituras que empreendemos, foi possível notar que, constantemente, um recurso ao passado seguido de um contraponto atual era comum em algumas abordagens. Nos discursos de definição, isso se mostrou mais evidente ao tratar das temáticas sertanejas e também da formação em duplas, estabelecendo uma tensão entre modernização *versus* tradição.

No que diz respeito à temática, é destacável que há um episódio inteiro dedicado a tratar deste assunto, o que já aponta para a relevância da questão dentro do universo da música sertaneja. Trata-se do capítulo gravado com Leonardo e Eduardo Costa cuja apresentação é feita por Tadeu Schmidt: “O programa de hoje mexeu demais comigo. O Michel Teló foi encontrar o Leonardo para falar de uma dor que é universal. A maior inspiração da música sertaneja: a ‘dor de cotovelo’”.

O episódio segue com assuntos que tratam sobre a origem de Leonardo, o sucesso da dupla *Leandro & Leonardo* e chegam à uma conversa sobre uma possível primeira mudança na temática do gênero, nas décadas de 1980 e 1990:

Michel Teló: Não tinha muito a ver o que vocês cantavam com o que a música sertaneja da época cantava.

Leonardo: Não tinha, cara. A gente que é da roça... Saiu da roça. A gente *tava* enjoado daquele negócio de raiz, né?

Eduardo Costa: Começaram a cantar o que o Fábio Jr. cantava, o Zé Augusto cantava.

Michel Teló: Só que de um jeito sertanejo.

Eduardo Costa: É. E colocou a segunda [voz].

Tadeu Schmidt [off]: Mas a música de Leandro & Leonardo não era apenas uma música romântica. Era uma música sentida. Que retratava a dor do amor perdido.

O amor romântico como temática é abordado também em outro episódio, o primeiro, com Jorge & Mateus. Nele, falando sobre referências, Jorge pontua: “O sertanejo que eu escutei durante a minha infância inteira é esse sertanejo romântico, né? É o Zezé [di Camargo], é o Leonardo, é o João Paulo & Daniel. Então eu não consigo fazer letra fora disso”.

Tanto essas, quanto outras falas que tratam do amor romântico ao longo dos episódios, parecem buscar pontuar uma virada temática na música sertaneja. Há de se considerar que o amor fez parte das temáticas líricas do gênero em anos anteriores, mas, inicialmente, a maior parte das produções estavam ligadas à vida no campo e à uma noção de amor voltada para princípios morais, conforme pontua Allan Oliveira (2009). Alguns exemplos disso podem ser

canções como *Tristeza do Jeca*, composição de Angelino de Oliveira e *Cabocla Tereza*, de João Pacífico. A primeira é considerada um clássico do gênero e trata da saudade da terra onde o caipira viveu parte de sua vida:

Nestes versos tão singelos, minha bela, minha flor
 Pra você quero contar, o meu sofrer, a minha dor
 Eu sou como sabiá, quando canta é só tristeza
 Desde o galho onde ele está
 Nessa viola eu canto e gemo de verdade
 Cada toada representa uma saudade

Eu nasci naquela serra, num ranchinho a beira-chão
 Todo cheio de buraco onde a lua faz clarão
 Quando chega a madrugada, lá no mato a passarada
 Principia um barulhão
 Nessa viola eu canto e gemo de verdade
 Cada toada representa uma saudade

Vou parar com a viola, já não posso mais cantar
 Pois o Jeca quando canta dá vontade de chorar
 E o choro que vai caindo devagar
 Vai sumindo como as águas vão pro mar

A segunda canção mencionada, narra um feminicídio motivado por adultério, logo, uma temática amorosa:

Recitativo:
 Lá no alto da montanha
 Numa casa bem estranha
 Toda feita de sapê
 Parei uma noite o cavalo
 Por causa de dois estalos
 Que ouvi lá dentro bater
 Apeei com muito jeito
 Ouvi um gemido perfeito
 E uma voz cheia de dor
 “Você Tereza descansa
 Jurei-te fazer vingança
 Pra morte do meu amor”
 Pela réstia da janela
 Por uma luzinha amarela
 De um lampião apagando
 Vi uma cabocla no chão
 E um cabra tinha na mão
 Uma arma alumiando
 Virei meu cavalo a galope
 Risquei de espora e chicote
 Sangrei a anca do tal
 Desci montanha abaixo
 Galopando meu macho
 O seu doutor fui chamar
 Voltamos lá pra montanha
 Naquela casinha estranha
 Eu e mais seu doutor

Topamos um cabra assustado
Que chamando nós *prum* lado
Sua história contou.

Parte cantada:

Há tempos fiz um ranchinho
Pra minha cabocla morar
Pois era ali nosso ninho
Bem longe desse lugar

No alto lá da montanha
Perto da luz do luar
Vivi um ano feliz
Sem nunca isto esperar

E muito tempo passou
Pensando em ser tão feliz
Mas a Tereza, doutor
Felicidade não quis

Pus meu sonho neste olhar
Paguei caro o meu amor
Pra mor de outro caboclo
Meu rancho ela abandonou

Senti meu sangue ferver
Jurei a Tereza matar
O meu alazão
E ela foi procurar

Agora já me vinguei
É este o fim de um amor
Esta cabocla eu matei
É a minha história, doutor.

Ambos os casos estão enquadrados dentro do recorte temporal de surgimento da música sertaneja e, portanto, podem ser consideradas como “sertanejo-raiz”. A respeito disso, em sua pesquisa, Oliveira pontua:

Em Curitiba, durante um evento, perguntei a um músico, após ele cantar “Cabocla Tereza” – clássico da música sertaneja, de 1940, que narra o assassinato de uma mulher pelo marido traído [...] – que esta música também é sobre traição e amor e perguntei no que ela diferenciava de canções mais recentes. “As de hoje em dia não tem respeito. Falam de bunda, essas coisas”. Em seguida, citou uma dupla de Curitiba, Jota Júnior e Rodrigo, que naquela semana tinham aparecido em um programa local cantando uma canção sobre a “beleza da vizinha” [...]. A letra desta canção, segundo este violeiro, em comparação à Cabocla Tereza, era um exemplo de “pouca vergonha”. (OLIVEIRA, 2009. p.51)

Neste sentido, é notável que, embora os “conflitos amorosos” já aparecessem em algumas canções, a maior parte delas estava relacionada aos princípios morais vigentes na

época. A partir da década de 1980, ao se aproximar da “dor de cotovelo”, o amor romântico e questões sexuais passaram a figurar entre as temáticas que contribuem para o reconhecimento das características do gênero sertanejo.

Essa fase romântica, que ganhou força na década de 1980, chama a atenção por ter certa aproximação com as canções que estiveram enquadradas sob o rótulo de bregas/cafonas. A fala de Eduardo Costa mencionando cantores como Fábio Jr. e Zé Augusto chama atenção para esta questão. Os artistas são cantores românticos que fizeram sucesso nas décadas de 1970 e 1980 e, muitas vezes, foram rotulados como cafonas. A respeito dessa aproximação da música sertaneja com a música brega, o livro *Vou Fazer Você Gostar de Mim* traz algumas questões:

Henrique Autran Dourado, por exemplo, no seu Dicionário de termos e expressões da música define o “brega” primeiramente como “qualquer música dita “cafona”, kitsch”. Depois, assinala a sua origem e os estilos musicais a ele associado. Assim, esta palavra seria a “designação pejorativa para a música urbana que sofreu influência da BALADA, da JOVEM-GUARDA e do COUNTRY norte-americano, que a mídia cultua como sendo MÚSICA CAIPIRA ou sertaneja”. O brega é associado a estilos musicais particulares, histórica e geograficamente determinados, mas, grosso modo, o que lhe dá sentido mais geral e o que lhe caracteriza como um todo é o fato de ser “cafona” ou “kitsch”, e ser empregado com sentido depreciativo ou pejorativo. (LEÃO, 2011, p. 87)

Da mesma forma, Allan Oliveira (2009) também constatou que o uso do termo “brega” era utilizado para se referir às canções produzidas por artistas como *Zezé di Camargo & Luciano* ou *Leandro & Leonardo* dentro do circuito acadêmico de estudiosos da viola³¹.

Considerando tal ponderação, é notável que, ao falar sobre a aproximação das canções de Leandro & Leonardo com as dos cantores mencionados, Eduardo Costa dá indícios da complexidade dos processos de legitimação da música sertaneja durante as décadas de 1980 e 1990 e, ao mesmo tempo, colabora para que possamos situar a virada temática a respeito da qual estamos tratando. Nessa época, o gênero se afastou das questões ligadas à terra e à moral em maior medida e se aproximou do romantismo *kitsch* que fazia sucesso com artistas de outros gêneros. Tal afastamento já estava sendo delineado desde o início da era do rádio, nos anos 1950, mas atingiu o ápice do sucesso com duplas como Leandro & Leonardo, João Paulo & Daniel e Zezé di Camargo & Luciano, o que demarcou uma nova fase para o gênero.

³¹ O autor desenvolve uma etnografia concentrada em três espaços de práticas da música sertaneja em Curitiba, dentre os quais está o Conservatório de Música Popular Brasileira, uma escola de música com um curso de viola. Em sua pesquisa, o autor identifica esse local como o lugar da prática de sertanejo-raíz. Nas entrevistas, a denominação *brega* ou *breganejo* para falar sobre os artistas influenciados pelo country aparecem como no exemplo a seguir: “*Até tem umas duplas boas, com uns caras que tocam bem, mas é tudo feito pra vender. E, além disso, aquele visual country não dá... é brega demais*”

Com um movimento semelhante, na geração que surge a partir dos anos 2000, as temáticas parecem ganhar novos contornos. Ao ser entrevistada por Michel Teló, Roberta Miranda comenta outra virada que define as características do “novo sertanejo”:

Roberta Miranda: Adoro toda essa garotada, né? Adoro vocês e sempre brinco falando a verdade: não cobrem deles falar de amor como eu falo. Vocês falam do amor de uma forma light.

Michel Teló: Fala de festa.

Roberta Miranda: ... de brincadeira, de balada, entendeu?

Seguindo no mesmo sentido, no último episódio, Michel Teló, Luan Santana e Gustavo Lima também falam da transformação da temática após o ano 2000, definindo uma nova vertente da música sertaneja orientada por este caminho. Michel Teló comenta: “Eu queria falar da *Tchê Tchê Rere* [*Balada Boa*] e logo depois eu gravei *Ai, se eu te pego* e realmente reforçou muito o movimento desse momento de balada. Que hoje é muito forte”.

Os discursos supracitados apontam na direção do reconhecimento do gênero que se dá também pela temática. A “dor de cotovelo”, as questões relacionadas às raízes no campo e, mais recentemente, a *balada* fazem parte do imaginário coletivo a respeito da música sertaneja e, portanto, colaboram para a definição dessa. Michel Teló, em entrevista ao nosso trabalho, reforça a importância da temática na categorização e valoração da música sertaneja:

É uma música que era do campo e veio pra cidade e soube se modernizar. Soube acompanhar essa vinda até do próprio povo do campo que veio pra cidade. O papo mudou, os temas mudaram. Até a música foi se modernizando com instrumentos diferentes e foi se popularizando. E é hoje é uma música bem mais popular né? Eu acho que é por isso que é tanto sucesso. Porque sabe falar de uma maneira simples o papo que a galera quer ouvir hoje. (Informação verbal)³²

É destacável que este critério de reconhecimento do gênero tende a se repetir em outros estudos que tratam da música sertaneja. Em sua etnografia musical a respeito do universo da música sertaneja em Curitiba, Allan Oliveira (2009) realça elementos temáticos também como formas de reconhecimento do gênero sertanejo. Ao tratar do assunto, o autor chega a conclusões semelhantes às que foram tratadas ao longo dos episódios de *Bem Sertanejo*, conforme pode ser percebido no trecho abaixo:

[...] a música sertaneja pode ser dividida em quatro estilos: “dor-de-cotovelo, raiz,

³² Entrevista concedida em Belo Horizonte, em 28/5/2017 por ocasião da apresentação do musical *Bem Sertanejo*. Transcrição completa disponível no Anexo A deste trabalho.

erótico e humorístico”. Com exceção deste último, os outros três tornaram-se base de um senso comum com relação à música sertaneja, havendo aí uma divisão: o sertanejo considerado tradicional trabalharia, em grande medida, com temáticas de raiz e, um pouco menos, com a dor-de-cotovelo; o sertanejo considerado moderno trabalharia basicamente como dor-de-cotovelo e erótico. (OLIVEIRA, 2009, p. 50)

O autor chama de eróticas as temáticas que eram definidas por seus entrevistados em campo como “pouca vergonha” ou “baixaria”. Exemplo disso são as canções que tratam de relações sexuais como *Sem medo de ser feliz*, de Zezé di Camargo (1995):

Tira essa paixão da cabeça
Tira essa tristeza do olhar
Já não faz sentido essa busca
Já não vale a pena chorar
Tempo perdido, amor bandido que ele te fez
Final da estória, você sem rumo mais uma vez
E como o rio busca o mar você vem me procurar
E encontra em meu peito esse amor q ele não quis te dar
Então viaja no meu corpo, sem medo de ser feliz
E eu te dou meu amor, faço amor como nunca fiz
Perco a cabeça, me queimo em seu fogo
Eu sem juízo, faço o seu jogo
Sou seu brinquedo, o seu presente que caiu do céu
Faço de tudo pra te agradar
Dorme em meus braços te faço sonhar
Mas nem amanheceu você já me esqueceu
Mais uma vez você vai, leva um pedaço de mim
Mais uma vez vou ficar te esperando aqui

Um exemplo mais recente é *Gatinha Assanhada*, composição de Gabriel Santos e Levi Silva e interpretada por Gustavo Lima (2012):

Gatinha assanhada
'Cê tá querendo o quê?
Eu quero mexer
Eu quero mexer
Gatinha assanhada
'Cê 'tá querendo o quê?
Eu quero mexer
Eu quero mexer

DJ aumenta o som e bota pra fritar
Que ela já 'tá louca
Louca pra dançar
DJ aumenta o som
E deixa acontecer
'Tô curtindo parado
Vendo ela mexer

E 'tá perdendo a linha
Descendo na balada
Com o dedinho na boca

Ela 'tá pirada
 Tá perdendo a linha
 Descendo na balada
 Com o dedinho na boca
 Ela 'tá pirada

Neste sentido, podemos perceber que os artistas entrevistados em *Bem Sertanejo*, ao definirem o gênero, recorrem à categorias temáticas semelhantes às encontradas por Oliveira (2009): o rompimento com as questões do campo, no caso de Leonardo, a dor-de-cotovelo como temática principal, na fala de Jorge e, nas falas de Michel Teló e Roberta Miranda, o abandono do ideal romântico nos textos das canções.

Da mesma forma, a constatação de que, em diferentes fases do gênero, alguns temas prevaleceram entre as canções aponta para a fluidez da cultura e a interdependência entre as muitas características da música sertaneja que conseguem passar por transformações e, ainda assim, manter-se dentro da mesma categoria cultural, como é exemplificado pela fala de Jorge sobre as temáticas de suas canções se relacionarem com as de suas principais influências. Outros exemplos de manutenção de práticas antigas podem ser encontrados em regravações de clássicos sertanejos feitos por alguns cantores da década de 1980, como Chitãozinho & Xororó, que, no disco *Clássicos Sertanejos*, interpretaram diversas canções consideradas sertanejo-raiz.

Como pontuamos no início do capítulo, há ainda outra recorrente forma de definição do gênero sertanejo em *Bem Sertanejo*: as duplas (ou ausência delas). O tema também resultou em um episódio inteiro a respeito do papel da primeira e segunda voz e, em sua abertura, já denotava a relevância desta característica para a expressão em questão: “Se você acha que a segunda voz não tem importância, saiba que, sem ela, não haveria música sertaneja como a gente conhece hoje”.

O episódio todo se desenvolve com o objetivo de demonstrar a importância da segunda voz como forma de “desenhar os contornos” da primeira. Em um dado momento, o tema vem à tona a partir de uma pergunta de Michel Teló:

Michel Teló: Por que que é tão forte duplas sertanejas, né?

Fabiano: Essa história da dupla sertaneja é também mais uma volta à genialidade do Cornélio Pires. [...] Essa força ficou aí até hoje pra gente. Até hoje a gente canta muito em dupla.

Com a fala de Fabiano, é possível perceber um recurso ao passado, por meio da menção de Cornélio Pires, o responsável pela gravação dos primeiros discos de música sertaneja, mas com um argumento de continuidade histórica. Essa questão não se restringe ao episódio sobre

a segunda voz. Sérgio Reis, quando perguntado sobre seu interesse na música sertaneja, também reafirma tal recorrência falando que os duetos vocais foram uma das questões que o trouxeram para o gênero.

Neste ponto, também é destacável a discussão de Oliveira (2009) a respeito das características que tornam o gênero sertanejo reconhecível. O autor destaca as duplas como elemento estilístico fundamental para o surgimento da noção do gênero musical sertanejo.

[...] a dupla tornou-se a formação musical por excelência da música sertaneja desde suas primeiras gravações em 1929. Esta formação foi assumida de tal forma que, [...], o próprio significado da expressão “música sertaneja” se alterou a partir do momento em que duplas começaram a ser gravadas. Até 1929, “música sertaneja” era simbolizada pelos diversos gêneros nordestinos populares no Rio de Janeiro e em São Paulo nos anos 10 e 20, tais como emboladas e desafios. Com as primeiras gravações de duplas formadas por “autênticos caipiras do interior paulista” – nos termos das próprias gravações – a música sertaneja começou a ser “colonizada” pela estética do interior do centro-sul, a estética caipira.

Partindo disso, aponta para a permanência da prática de se cantar em dupla ao longo de 80 anos de história, demonstrando que essa característica gerou um padrão estilístico tão forte que, muitas vezes, se mostrou como uma espécie de “obrigatoriedade” para a prática.

Para exemplificar, Alan Oliveira (2009, p. 45) menciona alguns eventos musicais que acompanhou ao longo da sua pesquisa onde cantores de *segunda voz* procuravam por cantores de *primeira voz* e também as duplas que se converteram em marcas registradas. Fernando & Sorocaba e Thaeme & Thiago são exemplos disso. A primeira dupla já teve quatro “Fernandos”³³ diferentes em sua formação, alterando a composição da dupla, mas mantendo o nome da parceria que já foi consagrada. O mesmo aconteceu com a dupla Thaeme & Thiago, que sofreu uma substituição de integrante sem alterar seu nome.

Há ainda um outro fator destacado por Allan Oliveira que coincide com os discursos de definição apresentados em *Bem Sertanejo* a respeito das duplas. O pesquisador destaca o surgimento de estilos de interpretação ligados a duplas específicas.

O canto em duplas na música sertaneja foi marcado por determinadas duplas que, segundo os músicos, “fizeram escola”. Por isso, entre os aficionados e músicos, fala-se no estilo “Tonico e Tinoco”, “Tião Carreiro e Pardinho” ou “Milionário e José Rico”, dentre outros. Segundo alguns violeiros, no caso destas duplas citadas, o que as diferencia é o jeito de cantar [...]. (OLIVEIRA, 2009. p. 45)

³³ Informação disponível em: <http://fmhits.com.br/sorocaba-ja-trocou-4-vezes-de-fernando/>

No segundo episódio, essa questão também aparece como relevante, quando em um trecho de uma entrevista de 2012 com Tinoco, da dupla Tonico e Tinoco, o cantor conta como o jeito agudo da dupla surpreendeu uma gravadora, estragando os aparelhos desta:

Chitãozinho: O Tonico e Tinoco [...] foram a primeira dupla assim nesse timbre alto assim.

[Aparecem imagens de shows de Tonico e Tinoco]

Renata Vasconcellos [off]: Na hora de gravar o disco no estúdio, isso acabou virando um problemão.

Tinoco [arquivo]: Quando nós fizemos assim "Nooo sertão do laranjinha...", o "no" estourou o microfone. Fomos expulsos de lá.

A questão das duplas parece intrínseca à maior parte das entrevistas, demonstrando a força desta prática dentro do gênero. No entanto, mais uma vez, a diferenciação entre o sertanejo da geração pós anos 2000 e o sertanejo romântico e de raiz aparece no episódio sobre a nova geração de músicos. Luan Santana, Gustavo Lima e Michel Teló optaram por lançar sua carreira solo, o que é comentado no episódio:

Michel Teló: O sertanejo passou por várias fases até chegar nessa música que mistura vários ritmos e conquista cada vez mais fãs. E hoje eu vou conversar com dois representantes da nova música sertaneja. Dois caras que, assim como eu, chegaram chegando num mercado dominado pelas duplas e estão aí: em carreira solo, estourados em todo Brasil.

Mais uma vez é destacável a tentativa de construir uma história da música sertaneja com base em suas principais definições para, então, destacar inovações que estão sendo aplicadas com a nova vertente da música sertaneja. No caso das duplas, assim como a temática, o que se assiste é a demonstração de que não há um abandono das velhas práticas, mas a incorporação de novas formas de se fazer música sertaneja.

Partindo disso, é possível perceber nos discursos dos artistas que há tensões entre o novo sertanejo e práticas identificadas à outras fases, o que remonta a um dos critérios destacados por Trotta (2007) para aferição de valor na música popular: a tensão entre tradição/modernização.

No caso da temática, por exemplo, essa tensão fica evidente em alguns momentos. Roberta Miranda, ao pedir que não cobrem seriedade nas temáticas das canções de novos artistas, aponta para a questão de que há uma cobrança da manutenção das raízes, como pontuamos no início deste trabalho. É provável que a cantora esteja se direcionando ao movimento de artistas e críticos que buscam a preservação das práticas do gênero próximas

àquelas da música caipira e a respeito do qual Gustavo Alonso (2011) trata em seu trabalho. Esta corrente, que foi se renovando ao longo dos anos, enxerga nas modernizações, sejam líricas, como no caso das temáticas, sejam de ordem técnica, como no caso das duplas, como ameaças à tradição do gênero. A partir destas incorporações, a música sertaneja estaria se descaracterizando e, ao mesmo tempo, ao se transformar em produto da indústria cultural perdendo sua autenticidade.

Ao se posicionar dessa forma, no entanto, aqueles que sustentam este discurso estão assumindo uma posição que ignora o caráter dinâmico da cultura. Ao reivindicar a manutenção de uma tradição que se aproxima do folclórico, estamos relegando uma expressão musical/cultural à estagnação. Neste sentido, a fala de Michel Teló a respeito da modernização das canções traz pistas para uma valoração do gênero partindo de uma visada da cultura popular que coincide com a proposição de Martín-Barbero, segundo a qual “o popular não é homogêneo, não é um dado, e é necessário estudá-lo, portanto, no ambíguo e conflituoso processo em que se produz e emerge hoje” (MARTÍN-BARBERO, 1987. p. 95, tradução nossa³⁴).

Sendo assim, pensar as atualizações temáticas e técnicas do gênero sertanejo como forma de conferir valor à esta expressão cultural, pressupõe pensá-lo dentro das muitas operações que envolvem a mútua afetação entre massivo e popular. Para Martín-Barbero, “o massivo não é algo completamente exterior, não é algo que vem invadir o popular de fora, mas o desenvolvimento de certas virtudes já inscritas no popular mesmo” (Idem, p. 96, tradução nossa³⁵). Estas duas esferas sobrevivem numa complexa relação de negação e mediação, na qual o popular é incorporado pelo massivo. Partindo disso, este não deve ser visto como algo isolável e alheio à sociedade, mas como uma nova forma de sociabilidade, onde as representações identitárias, religiosas, políticas, etc. encontram uma nova forma de existência. Desse modo, é possível pensar a cultura massiva como algo que funciona por operação hegemônica dentro do popular em uma relação complexa e histórica e não a-histórica como a querem os defensores da autenticidade.

Com essa ponderação, não estamos buscando ignorar os interesses comerciais aos quais o massivo está sujeito, mas sim trazer à luz que, mesmo sob este viés, há presença dos muitos populares que coexistem em uma cultura. Martín-Barbero (1997) utiliza um exemplo

³⁴ Lo popular no es homogéneo, no es un “dato”, y es necesario estudiarlo por tanto en el ambiguo y conflictivo proceso en que se produce y emerge hoy.

³⁵ “[...] lo masivo no es algo completamente exterior, no es algo que venga de a invadir o popular desde fuera sino el desarrollo de cuertas virtualidades ya inscritas en lo popular mismo.”

interessante para pensarmos esta questão quando fala sobre os circos de São Paulo que, embora transformados pelos interesses comerciais em pequenas empresas, ainda faziam sucesso nos bairros populares da cidade. Neste ponto, o autor faz a indagação: “o que continua a atrair as pessoas dos bairros populares e de que este circo lhes fala?” (1997. p. 312). Ele salienta, no entanto, que esta não é uma pergunta arqueológica, que busca encontrar o que sobreviveu com passar do tempo, ou o que ficou da época em que o circo era “autêntico”, mas, sim, uma busca pelo entendimento do que o liga com as pessoas, o que o torna popular nos dias atuais. Ao fazer tal indagação, torna-se possível pensar o objeto à luz do contexto no qual ele encontra-se inserido. Dito de outro modo, a proposição de Martín-Barbero (1997) desloca o olhar para o presente e para as sociabilidades que se formam no entorno de uma prática cultural, procurando um entendimento que não se dá em uma única instância, mas nas mediações culturais que operam entre o massivo e o popular.

Visto desse modo, é possível pensar a mudança nas temáticas, por exemplo, relacionadas às mudanças sociais empreendidas no Brasil dos últimos anos, como a ampliação do acesso à bens de consumo por parte das classes populares, o que traz novos temas ao domínio popular relacionados às festas nas cidades e à ostentação de bens materiais. Como vimos no capítulo 2, projetos de interiorização do ensino superior, como o REUNI, possibilitaram uma maior diversificação do perfil do universitário, levando práticas culturais distintas das que predominaram nas universidades por anos. Desse modo, com o público do interior do país inserido em novas opções de lazer e cultura, pode ser considerado natural que as temáticas e formas de consumo do gênero se transformem.

Ainda a respeito disso, há de se destacar que as canções românticas, embora sempre tenham feito parte do imaginário caipira/sertanejo, também já foram fonte de rejeição e, hoje, no contexto pós 2000, servem como forma de preservação da tradição e critério valorativo. A respeito disso, Oliveira (2009) destaca que as canções dos anos 80 e 90 eram vistas de forma negativa pois tratavam de um amor “erótico”, enquanto o romance puro, enquadrado dentro dos princípios morais era exaltado. Num contexto após os anos 2000, no qual a maior parte das canções do gênero passam a abordar amores que se realizam, ou uma certa falta de compromisso afetivo, as canções românticas de décadas passadas ganham novos significados.

Todas estas questões apontam para a temática e as duplas como formas de validação a partir da tensão modernização x tradicionalismo. Se por um lado, a tradição aparece nos argumentos como forma de remontar às origens e preservar o gênero a partir da manutenção das duplas e da questão romântica como uma nova tradição, por outro lado, a modernização

também figura nos discursos como um aspecto positivo pela inventividade. Neste sentido, por exemplo, o sucesso solo de cantores aparece como indicador de sucesso promovido pela modernização do gênero a partir dos anos 2000. Em outro momento, as novas temáticas figuram como forma de aproximação com o popular moderno, com as novas demandas do público e, por isso, servem para valorar a vertente do gênero inaugurada a partir dos anos 2000.

6.1.2 Os regionalismos

Há ainda uma terceira forma de definição do gênero em *Bem Sertanejo*: a localização geográfica. Em todos os episódios, os artistas são apresentados e, num breve resumo sobre sua carreira, as cidades onde nasceram, se conheceram e começaram a fazer sucesso são mencionadas. De modo geral, todos alcançaram o sucesso cantando em estados que compreendem a região centro-sul do país, que deram origem ao “caipira”, e, por isso, os sotaques são um ponto relevante que colabora para a construção de uma definição pela localidade.

Além disso, as origens dos artistas aparecem como ponto relevante também nos recursos gráficos utilizados nos episódios e no site sobre o quadro. Um mapa completo com todos os entrevistados ilustra a relevância da regionalidade para a música no site, conforme a Figura 20. Da mesma forma, em todas as ocasiões nas quais as cidades natais dos artistas são mencionadas, aparece um mapa demonstrativo, conforme pode ser percebido na Figura 21.

Figura 20 - Mapa de participantes da primeira temporada de Bem Sertanejo



Fonte: Bem Sertanejo - Site

Figura 21 - Localização geográfica dos artistas



Fonte: Captura de tela – Episódio 12

Estas questões são relevantes em nosso trabalho, uma vez que, conforme exposto no capítulo metodológico, trabalhamos com a perspectiva do autor Jeremy Butler (2010), a qual considera o estilo televisivo como uma ferramenta que executa funções dentro do texto. Visto dessa forma, os recursos gráficos, mostrados acima, bem como a cenografia e figurinos (abaixo) de *Bem Sertanejo* contribuem para a construção dos discursos do quadro. Neste sentido, as escolhas dos locais onde são gravadas as entrevistas dos artistas parecem também querer dizer do lugar de fala destes.

Da análise da cenografia de cada episódio, é possível notar que as escolhas do local de entrevista tendem a se relacionar com as temáticas das canções dos artistas ou com a fase da música sertaneja à qual pertencem. Os episódios que tratam da nova fase da música sertaneja, com entrevistados como Luan Santana, Gusttavo Lima e Jorge e Mateus, acontecem nas casas dos artistas, dentro da cidade e com uma estética moderna. Todas as vezes que Michel Teló aparece como um personagem da história da música sertaneja, essa entrevista é gravada também dentro de um estúdio, conforme é demonstrado pela figura 23.

Figura 22 - Cenografia das entrevistas com artistas da nova geração



Fonte: Captura de Tela – Episódios 1 e 12

Figura 23 - Cenografia das falas de Michel Teló



Fonte: Captura de Tela – Episódio 1

Paula Fernandes e Victor e Leo são artistas da mesma geração de Jorge e Mateus, mas, por terem canções que se relacionam em maior medida com a vida no campo, aparecem em cenários mais bucólicos. Paula, em sua fazenda, em Sete Lagoas, Minas Gerais e Victor e Leo, na primeira parte do episódio, mostram a casa onde cresceram numa visita à Abre Campo, também em Minas Gerais.

Figura 24 - cenografia das entrevistas com Paula Fernandes e Victor e Leo



Fonte: Captura de Tela – Episódios 4 e 8

A respeito da divisão no episódio que trata da carreira de Victor e Léo e Fernando e Sorocaba, percebe-se um esforço em demonstrar a mudança do gênero. Uma espécie de história que é contada partindo da vida simples no interior chegando às grandes produções, representadas pelo ambiente da segunda parte da entrevista (Figura 26). Uma perspectiva semelhante é mostrada no episódio cujos entrevistados são Zezé di Camargo e Luciano. As primeiras cenas são de Zezé di Camargo e Michel Teló pescando em um sítio e, para dar prosseguimento à entrevista, os cantores se reúnem numa casa luxuosa com Luciano (Figura 25).

Figura 25 - As diferentes cenografias da entrevista com Zezé di Camargo & Luciano



Fonte: Captura de tela – Episódio 7

Figura 26 - Cenário 2 - Victor e Leo e Fernando e Sorocaba



Fonte: Captura de tela – Episódio 8

Estas opções de cenários colaboram para o que está sendo dito e discutido nas entrevistas. A narrativa do quadro parece querer reunir o campo e a cidade e mostrar que a música foi se modificando à medida que o caipira foi deixando o campo e se mudando para a

cidade. No entanto, é preciso não esquecer de onde veio, como foi a infância no interior/campo. Para isso, as memórias são convocadas como cenário.

Aqui, é importante notar a relevância da regionalidade para o gênero. Oliveira (2009) fala sobre a criação das identidades regionais no século XIX, quando a oposição litoral-interior deu lugar a novas formas de pensar o país. Se, antigamente, o sertanejo era a figura de toda a população do interior do Brasil, é com o surgimento de novos discursos sobre os povos que a noção de identidades regionais foi sendo criada. Oliveira (2009) fala sobre como a partir de *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, cuja história trata do morador do nordeste, o sertanejo passou a ser constituído por este imaginário. Da mesma forma, outras regiões foram criando suas identidades: no Sul, o gaúcho e no centro-sul colonizado a partir de São Paulo, o caipira.

Inaugurando seu modo de ser a partir das oposições *nacional x regional* e *urbano x rural*, o caipira tornou-se a figura contrária ao principal polo cultural do país, o Rio de Janeiro, uma vez que representava a população do interior, distante da modernização urbana e próximo à natureza. Neste sentido, a pertença à região de origem da figura do caipira e surge como uma espécie de chancela para os artistas. O fato da produção se concentrar no interior da região centro-sul parece-nos relevante para a construção de valor para estas expressões musicais no sentido em que confere autenticidade e vivência do que está sendo produzido.

Tal questão parece ser definidora também no discurso da crítica. Ao falar a respeito do quadro *Bem Sertanejo*, o jornalista Leonardo Rodrigues (2014) apresenta as raízes no interior de Michel Teló como uma forma de validar o seu lugar de fala: “Nascido no interior do Paraná e criado no Mato Grosso do Sul, Michel Teló passou boa parte da vida respirando a cultura sertaneja. Na infância, aprendeu a tocar viola, sanfona e a reverenciar clássicos de Tonico e Tinoco e Milionário e José Rico.” Essa fala é comprovada, no quadro, pelos registros da infância de Michel Teló. No segundo episódio, Michel aparece cantando *Galopeira*, música de Mauricio Cardoso Ocampo, um dos primeiros sucessos de Chitãozinho e Xororó. As imagens são introduzidas pela fala do cantor: “Eu lá em Campo Grande era conhecido como “o guri que cantava *Galopeira*”, né? Quando eu era moleque. Eu criança, com 9 anos assim.”

Figura 27 - Michel Teló cantando Galopeira na infância



Fonte: Captura de tela – Episódio 2

Ao mesmo tempo em que a imagem ligada ao centro-sul do país serve para validar a produção dos artistas, em um dado momento, o Rio de Janeiro é mencionado como um espaço de negação do gênero sertanejo, um lugar de não pertencimento:

Tadeu Schmidt: Intrusos no Carnaval da Bahia? Este foi o 4º ano da dupla Jorge e Mateus à frente de um trio elétrico em Salvador. [...] E o sertanejo não invadiu só o Nordeste não. [Entram imagens do Bloco Pirraça, da dupla, no Rio de Janeiro, seguidas de depoimentos]

Entrevistado fantasiado de caipira: Sou caipira legítimo aqui do Rio de Janeiro.

O uso da palavra “invadiu” já chama a atenção para uma mudança no local usual onde o gênero sertanejo é consumido, reforçando a ideia de uma localização geográfica definidora do gênero, mas apontando também para as transições que a música vem passando. A menção ao Rio de Janeiro, especificamente, é destacável. A cidade é reconhecida, historicamente, por produzir e consumir gêneros tais como o samba, a MPB e a Bossa Nova. Mesmo com o passar dos anos, o Rio de Janeiro permanece como base cultural que dita as principais vertentes identitárias do país.

Seja por questões históricas, geográficas ou de padrão estético, há de se destacar que, mesmo no auge do sucesso nas décadas de 1980 e 1990, a música sertaneja encontrou resistências para adentrar o polo carioca. Gustavo Alonso (2011, p. 343) apresenta questões relativas à crítica musical, quando em 1991, Chitãozinho e Xororó e Leandro e Leonardo

apresentaram-se no Canecão, um reconhecido palco de artistas da MPB no Rio de Janeiro. À época, o jornalista Tárík Souza criticou as canções, enquadrando-as como bregas e as reduziu como produto da indústria cultural meramente comercial. Da mesma forma, uma manchete da *Folha de São Paulo* dizia “O caipirismo ‘contamina’ também o Rio”. Estas críticas demonstram as dificuldades do gênero em encontrar lugar num espaço dominado por discursos resistentes à música que se produzia na região centro-sul do país.

Desse modo, ao apresentar um trio elétrico comandado por uma dupla sertaneja em pleno carnaval carioca, *Bem Sertanejo* constrói um discurso de valor para a música sertaneja atual a partir da superação de barreiras. Se a origem dos cantores nas regiões tradicionais do gênero serve como local da autenticidade, a eliminação das fronteiras vem trazer também a validação em locais novos, onde ainda não havia o reconhecimento.

6.2 Discursos de interpretação

No que diz respeito aos discursos de interpretação, buscamos identificar quais são as falas dos artistas, dos apresentadores ou da crítica que podem dar indícios de como a comunidade musical envolvida no consumo do gênero sertanejo cria sentido para tais expressões. Mittell (2010, p. 16), ao propor sua metodologia, apresenta exemplos a respeito dos *sitcoms*. O autor pontua que um discurso de interpretação a respeito desse gênero pode chegar à conclusão de que *sitcoms* refletem e reforçam valores familiares. Da mesma forma, quando olhamos para nosso objeto, buscamos entender o que a música sertaneja significa partindo de falas que dão pistas para a interpretação feita pelos atores envolvidos.

Tendo isso em mente, é perceptível nos discursos do quadro um movimento que relaciona o gênero às emoções e questões sentimentais. Os episódios analisados caminham na direção de construir sentido para a música sertaneja destacando a vertente tocante do gênero, que é capaz de despertar emoções profundas em seus ouvintes. Exemplo disso é a fala de Roberta Miranda ao discursar sobre os motivos que a levaram à música sertaneja: “Eu quis o sertanejo. É uma música que toca assim o coração da gente. Muito pura”. No mesmo episódio, Paula Fernandes relembra a infância embalada pelas canções do gênero: “Meu pai sempre gostou de moda de viola. Aquela rancheira mesmo. Eu curtia e me emocionava. Como é que pode uma criança de 6, 7 anos se emocionar de ficar arrepiada?”

Tanto a fala de Roberta Miranda, quanto a de Paula Fernandes chamam atenção por apontarem o gênero sertanejo como uma expressão musical capaz de desencadear sentimentos, de gerar afetação. No entanto, é notável que tal questão parece estar dividida ao longo do quadro em duas possíveis relações: os laços familiares e a tristeza.

No que diz respeito aos laços familiares, Fabiano, da dupla César Menotti e Fabiano, encerra sua entrevista com um discurso que delimita essa questão:

Fabiano: Não existe nenhum brasileiro que não tenha ou um pai ou um tio ou um avô que tenha vindo do campo. Vindo da roça. Então o Brasil é um país sertanejo. A música sertaneja ser a música mais popular do Brasil é uma questão de identificação.

Da mesma forma, em entrevista ao nosso trabalho, Michel Teló reforça essa questão:

Michel Teló: A música sertaneja ela tá no sangue do brasileiro. Tá na cultura do povo brasileiro. Veio do interior, veio da roça e você acompanha ela desde... De alguma maneira você ouviu um pai, um avô, alguém da família cantando.

Embora os discursos de definição já dessem indícios a respeito do papel da identificação cultural na definição do gênero sertanejo, é relevante perceber que nas falas de Fabiano e Michel Teló essa identificação aparece também ancorada no histórico familiar, apelando para a questão afetiva das lembranças de família. Nesse ponto, é interessante perceber, inclusive, que o lugar de fala destes artistas não é o de quem viveu a realidade do campo, da roça, mas de alguém que se reconhece nessas origens. Neste sentido, acreditamos que as falas que buscam ancorar seus argumentos em heranças familiares estão buscando também construir um sentido compartilhado do gênero, que diz respeito aos laços, à identificação que se dá não necessariamente pela vivência, mas também pelo histórico familiar.

Há ainda uma outra forma de chamar atenção para a relevância dos sentimentos na construção de sentido para a música sertaneja: por meio de sua relação com a tristeza. Identificado de forma mais pungente com a fase romântica da música sertaneja, a tristeza é tema de um episódio inteiro, que trata das carreiras de Eduardo Costa e Leonardo. Como vimos, este episódio chama a atenção para a recorrência temática de canções românticas na música sertaneja, mas, em alguns momentos, o poder de afetação da música aparece como forma de classificá-la também:

Michel Teló: Hoje eu vim até Goiás pra conhecer de perto a história desses caras [Leandro e Leonardo]. Pra saber como foi fazer tanto sucesso com esse sertanejo que

bota muito marmanjo pra chorar.

Essa fala de Michel Teló traça uma espécie de separação na música sertaneja, delimitando uma vertente voltada para a tristeza. Tal questão é reforçada em um segundo momento pela apresentação de Eduardo Costa, quando Tadeu Schmidt estabelece: “Hoje, Eduardo é considerado um dos principais herdeiros do sertanejo "dor de cotovelo", de Leandro & Leonardo.”

Tal noção que abarca a tristeza coincide com os discursos de definição que perpassam as temáticas, mas também se relaciona com a caracterização da música sertaneja que ficou conhecida popularmente como “música de corno”. Este termo é comumente utilizado para definir as canções que sofreram maior influência da música *country* estadunidense e que tratam de amores perdidos, traições e outras questões relacionadas ao romantismo (OLIVEIRA, 2009. p. 95). “Corno” é uma expressão popular que se refere àquele ou àquela que foi traído e enganado por seu cônjuge e o termo “música de corno” é utilizado, normalmente, de forma pejorativa, como zombaria pela tristeza retratada em determinadas canções. No entanto, no quadro, é notável que essa questão não aparece como um problema. No episódio citado anteriormente, ao falar sobre as temáticas das canções, Eduardo Costa reforça essa percepção:

Tadeu Schmidt: Mas a música de *Leandro & Leonardo* não era apenas romântica. Era uma música sentida que retratava a dor do amor perdido.

Eduardo Costa: Chifre foi feito pra homem, gente. Boi usa é de atrevido.

Seja por meio dos laços familiares, da tristeza ou da traição, os sentimentos parecem permear os discursos de interpretação do gênero sertanejo, colaborando para que este torne-se reconhecível. Tal questão está ligada a um critério de valor pontuado por Felipe Trotta (2006, p. 86). Para o autor, um critério de legitimação bastante comum à música popular é o de que “o valor é construído através de uma posição assumida pelo sujeito que participa da experiência musical em interação com a música”. Neste sentido e com base nas proposições de Richard Middleton (1990), “sentir” e “participar” da música seriam valores exclusivos da música popular e relevantes critérios de legitimação desta.

Na pesquisa de Felipe Trotta (2006) a participação por meio da dança é o principal ponto levantado, uma vez que, as rodas de samba podem ser consideradas uma das formas de participação musicais mais comuns do gênero. No caso do sertanejo, nem sempre as canções são construídas com melodias dançantes, no entanto, há um convite a sentir a música, seja ao entoá-la coletivamente em shows, rodas de violas ou outras formas de escuta coletiva, ou seja,

pelo arrepio/choro mencionado nos discursos de Michel Teló e Paula Fernandes. Estes processos de participação que se dão por meio da dança ou pela emoção são o que Felipe Trotta chama de “desindividualização do público” (2006, p. 86), ou seja, indivíduo e coletividade se complementam na experiência e produzem identificações.

Desse modo, ao reforçar o caráter tocante do gênero, os artistas e apresentadores estão buscando atribuir valor às canções por meio do poder de afetação destas. Ao mencionar as manifestações das emoções causadas pelas canções do gênero, os discursos buscam legitimar o gênero por sua capacidade de comover e compartilhar sentidos na coletividade de seu público.

Há de se destacar, no entanto, que o gênero, sobretudo a partir dos anos 2000, tem produzido canções mais dançantes e conquistado sua presença nas baladas. Tal fato é destacado por Jorge, que ao falar do início de seu sucesso, diz: “Foi no momento que a música sertaneja começou a dar uma mudada e começou a ter música sertaneja na balada” e por uma entrevistada não identificada que, ao falar sobre a música sertaneja, afirma: “O sertanejo tem aquela coisa da felicidade”. Estas duas falas reforçam a noção de mudanças operadas no gênero nos últimos anos. Mais uma vez, é importante delimitar que não estamos ignorando o histórico de canções dançantes do gênero. Já na década de 1990 é possível encontrar canções como *Festa de Rodeio* (ANEXO B) e *Anarriê* (ANEXO B), que tratam de felicidade e festas. No entanto, a presença nas baladas e a celebração de um estilo de vida pautado pelas festas noturnas e bebidas é uma característica marcante do que é chamado de “sertanejo universitário”, fase da qual Michel Teló e Gustavo Lima participam.

Mesmo nestes casos, é relevante perceber que os discursos são pautados pela capacidade de convidar o público a participar da música. Se nos primeiros discursos tal participação se dá pela manifestação corporal das emoções, no caso das canções identificadas ao subgênero sertanejo universitário, essa participação se dá por meio da dança, da participação coletiva em baladas que tocam exclusivamente música sertaneja.

6.3 Discursos de avaliação

Como vimos, todas as formas de categorização identificadas anteriormente corroboram para a construção de valor da música sertaneja, não apenas os discursos de avaliação. Estes, no entanto, são importantes formas de perceber de forma mais explícita os esforços de construção de valor empreendidos pela comunidade musical em questão.

É relevante destacar que os discursos de avaliação podem ser positivos ou negativos e que, todos eles, colaboram para a construção do gênero. No entanto, como este trabalho busca entender não só de que modo o gênero sertanejo é categorizado, mas também como o quadro *Bem Sertanejo* dá a ver critérios de valor para estas expressões musicais, optamos por nos concentrar nos esforços de valoração empreendidos pela comunidade musical analisada. Por este motivo, os discursos destacados a seguir tendem a privilegiar uma visada positiva a respeito do gênero.

6.3.1 A história como mecanismo de valoração

Em todos os episódios, a história da música sertaneja é convocada de alguma forma. Seja por meio das principais influências, ou pela exaltação de produções passadas, é notável uma tentativa de construir um discurso de legitimação para a música sertaneja com base em uma história duradoura.

Neste sentido, já na primeira cena do quadro, Michel Teló chama a atenção para a relevância da história como algo que confere valor para a música caipira: “O sertanejo ganhou o mundo e, a partir deste domingo, a gente vai refazer esse caminho desde as origens e entender como a música caipira se renova”. No mesmo episódio, em um segundo momento, o cantor e apresentador do quadro repete a referência à história: “Eu tive a ideia de fazer um documentário pra tentar explicar isso pras pessoas, né? Essa música centenária, que veio começando com uma violinha e uma dupla cantando e hoje virou essa indústria fonográfica. É uma música muito forte”.

Partindo disso, o quadro faz uma revisão histórica da música sertaneja, desde a música caipira até chegar aos dias atuais. Um esforço notável para conferir valor aos cantores de todas as gerações se dá pela pergunta a respeito das principais influências dos entrevistados. Os nomes mais recorrentes são o Trio Parada Dura, Tião Carreiro e Pardinho e as duplas que lideraram o sucesso da música sertaneja nos anos 90: Zezé di Camargo & Luciano, Chitãozinho & Xororó, João Paulo & Daniel e Leandro & Leonardo. Todos os nomes referenciados, quando não fazem parte do corpo de entrevistados do programa, aparecem também na sessão *Outros Personagens* no site do quadro, com breves descrições sobre as carreiras musicais deles.

As influências parecem importar até mesmo para a crítica. Ao falar do programa, a menção às influências de Michel Teló aparece, como no texto de Giselle Almeida:

Grandes nomes da música sertaneja deram o ar da graça no quadro, mas a lembrança mais impactante que fica para Teló é a do encontro de um fã com grandes ídolos, como a dupla Chitãozinho & Xororó. ‘Um dos que me marcaram bastante foi Almir Sater, porque é um cantor que eu admiro demais e que não tinha tido a oportunidade de conhecer. Eu me criei em Campo Grande e sempre tive ele como referência. Fiquei muito emocionado”, garante. (UOL Televisão, 2014)

Neste sentido, a história aparece como algo que vem valorizar as novas práticas e gerar um sentimento de pertencimento à música sertaneja como um todo. Esta perspectiva encontra eco nas práticas valorativas destacadas por Trotta (2007). Conforme o que é exposto pelo autor, ao recorrer à tradição e às práticas anteriores, as práticas atuais ganham relevância por apresentarem uma continuidade do trabalho.

Desse modo, a repetição de alguns nomes clássicos como influências, como é o caso de Tião Carreiro & Pardinho, Irmãs Galvão e até mesmo os cantores identificados à fase dos anos 1980 e 1990, remonta à uma construção de valor pelo conhecimento e reconhecimento da relevância destes artistas para a história do gênero. Ao convocar os “mitos” da música sertaneja como suas principais influências, mais do que dizer do gênero ao qual pertencem, os artistas estão em busca por reconhecimento de sua reverência a respeito dos grandes nomes do gênero. Ou seja, estão se validando pelo conhecimento histórico e pelas vivências de tradição que permeiam suas escutas e tangenciam seus modos de compor.

Neste ponto é importante refletir a respeito do peso da tradição para o gênero. Se, em alguns momentos, os artistas entrevistados e demais envolvidos na comunidade musical reconhecem a modernização das canções como uma forma de validação, o conhecimento da tradição, por outro lado, ainda parece figurar como uma relevante forma de reafirmação do fazer sertanejo. A questão da modernização parece aceitável, mas é necessário que não se perca de vista as raízes, o que já foi feito e como a história deve ser contada.

Aqui, se faz necessário chamar atenção para a existência de diferentes noções de tradição dentro do gênero. Se a música caipira é convocada em diversos momentos como principal eixo da tradição musical sertaneja, é visível que, em outros momentos, a música dos anos 1980 e 1990 que, como vimos, é encarada como uma modernização negativa da música sertaneja por muitos, no quadro aparece também para demarcar um lugar de tradição. Tal questão pode ser exemplificada pela presença de artistas como *Zezé di Camargo e Luciano*, *João Paulo e Daniel* e *Leandro e Leonardo* como principais influências de cantores da nova geração. Além disso, a fala de *Jorge e Mateus* a respeito do que ouvem também aparece como um ponto relevante para pensarmos a noção de tradição do quadro:

Jorge: O sertanejo que eu escutei durante a minha infância inteira é esse sertanejo romântico, né? É o Zezé, é o Leonardo, é o João Paulo e Daniel. Então eu não consigo fazer letra fora disso.

Mateus: O sertanejo atual eu não escuto. Isso realmente, eu não escuto mesmo. Escuto o sertanejo antigo quando a gente tá tomando uma, né? No churrasco, igual a gente tá fazendo aqui.

Ao reconhecer o valor de cantores de diversas vertentes e fases da música sertaneja como parte da tradição, o quadro constrói um discurso que enxerga tal conceito próximo à proposição de Raymond Williams (1979). A visada deste autor pontua que a tradição “sempre é algo mais que um segmento histórico inerte; é, na realidade, o meio de incorporação prático mais poderoso” (WILLIAMS, 1979, p. 115, tradução nossa³⁶). Sob essa perspectiva, a tradição seria um elemento fundamental e ativo da hegemonia cultural e, portanto, não é possível compreendê-la sob uma perspectiva inerte e imutável, mas sim sob uma espécie de “tradição seletiva”, que seria “uma versão intencionalmente seletiva de um passado modelador e de um presente pré-modelado, que se torna poderosamente operativa no processo de definição e identificação social e cultural” (WILLIAMS, 1979, p. 115, tradução nossa³⁷).

É neste sentido que o resgate histórico aparece para validar o presente. Partindo da noção de um “passado significativo” (IBIDEM, p. 116, tradução nossa), capaz de reunir o que foi relevante em outro momento para o gênero ao presente, a tradição figura no quadro como uma forma de ratificar as produções atuais. Com argumentos pautados pelo passado, o quadro constrói um sentido de continuidade para as canções pautado pela história em diálogo com o presente.

6.3.2 A fama como validação

Assim como a história, a validação pela fama é outro mecanismo utilizado pelos discursos da série, em especial o institucional, para construir o valor cultural da música sertaneja. Para tanto, três episódios parecem tratar especificamente desta validação que se dá, de modo geral, em duas frentes: a presença midiática e o sucesso financeiro.

³⁶ “Siempre es más algo más que un segmento histórico inerte; es en realidad el medio de incorporación prático más poderoso.”

³⁷ “[...] una versión intencionalmente selectiva de un pasado configurativo y un presente preconfigurado, que resulta entonces poderosamente dentro del proceso de definición e identificación social y cultural.”

O primeiro episódio, com Jorge & Mateus, fala sobre a repopularização do gênero nos anos 2000. Ao apresentar a dupla, Michel Teló destaca os números alcançados pelos cantores ao longo de suas carreiras: “Jorge & Mateus: eles têm um dos maiores cachês do Brasil. Isso, fazendo mais de vinte shows por mês. Isso, já há mais de quatro anos”. Um discurso semelhante aparece no episódio no qual Victor & Leo e Fernando & Sorocaba são entrevistados. A questão financeira é um dos principais assuntos deste episódio, que visa tratar do sucesso do gênero, o que pode ser notado em algumas falas, conforme a seguir:

Tadeu Schmidt: Tá na hora de curtir os sucessos do *Bem Sertanejo*. E, ninguém, na música brasileira, teve mais sucessos nos últimos anos do que as duplas que ele vai encontrar hoje.

Renata Vasconcelos: É. Estes caras são os reis de um negócio milionário. Afinal, o sertanejo domina as rádios e o mercado de shows.

O episódio segue apresentando o número de pessoas nos shows, as quantias de dinheiro que são movimentadas e fala sobre o sucesso dos dois compositores entrevistados: Victor e Sorocaba.

Renata Vasconcelos [off]: Durante três anos, Victor Chaves liderou a lista dos compositores que mais arrecadam direitos autorais no Brasil. Sorocaba apareceu bem colocado no ranking pela primeira vez em 2010, logo atrás de Victor. Nos dois anos seguintes, as posições se inverteram.

Figura 28 - Ranking de arrecadação com direitos autorais



Fonte: Captura de tela – Episódio 8

Os discursos e os recursos gráficos buscam atribuir valor cultural pelo sucesso entre os

públicos, que se converte em sucesso financeiro. Neste sentido, o argumento utilizado tem como base a penetração do gênero entre um público grande e diverso, o que influencia numa produção maior de shows, discos e canções. A respeito disso, Felipe Trotta (2006, p. 87), pontua:

O quesito popularidade determina um tipo de consagração que difere daquela obtida através da crítica musical e através instituições de ensino. A valoração pela quantidade deriva de uma sensação de compartilhamento em larga escala de determinadas obras, gêneros ou admiração a artistas. Reconhecidos e entoados por uma grande massa de ouvintes/admiradores, canções e artistas de sucesso adquirem prestígio social elevado no âmbito do mercado de música, que se reflete em compensações financeiras, intensa agenda de shows e presença midiática expressiva.

Há, neste sentido, um movimento contrário ao de validação da música *underground*. No caso da música sertaneja, o lugar almejado é o do *mainstream*, com todos os bônus que este traz: reconhecimento midiático, retornos financeiros e uma constante produção musical.

Num movimento parecido, outra forma de validação cultural pela fama vem da constante relação entre música sertaneja e mídia. Conforme pontuamos nos primeiros capítulos, o gênero tem sua história construída em constante relação com a mídia, o que é reconhecido e valorizado ao longo dos episódios de *Bem Sertanejo*. Neste sentido, o episódio com Chitãozinho & Xororó introduz o assunto, demonstrando a relevância da presença nas rádios para o reconhecimento do gênero. Renata Vasconcelos inicia o capítulo dizendo: “Antes deles, música sertaneja não tocava em rádio FM, não tinha a aceitação que tem hoje. Mas tudo mudou depois de uma canção sobre um amor perdido que deixou como recordação um fio de cabelo. “No mesmo episódio, a resposta às críticas sofridas pela música sertaneja em seu processo de popularização pelas rádios aparece também como presença midiática:

Tadeu Schmidt: “Nem todo mundo gostou [*de Fio de Cabelo*]. Flávio Cavalcanti, um dos maiores apresentadores da TV brasileira disse, na época, que *Fio de Cabelo* era uma porcaria de música.

Chitãozinho: Aí quando ele pegou o nosso LP assim e mostrou “Isso aqui é uma droga. Isso aqui tá estragando o som da música brasileira” [...]

Renata Vasconcelos: Mas a crítica não impediu que a música se tornasse um dos nossos maiores clássicos sertanejos.

Marciano: Aí começou as televisão [sic] a aderir, as rádio [sic]. Tocar em horário nobre...

Da mesma forma, essa questão, aparece como relevante em vários momentos. *Zezé di Camargo & Luciano*, *Chrystian & Ralph* e Almir Sater falam sobre suas canções que foram trilhas de novelas e, ao apresentar Daniel, Michel Teló relembra as relações do cantor com a TV, no programa *The Voice*, e no cinema, como ator de *Menino da Porteira*.

Tanto as questões relacionadas à mídia, quanto ao arrecadamento, funcionam, nos discursos do quadro, como uma forma de demonstrar o valor cultural e as áreas onde a música já conquistou reconhecimento. Partindo disso, a fama funciona como um mecanismo de legitimação ao lado da história, pois ambas caminham no sentido de demonstrar a relevância do gênero sertanejo dentro do contexto sociocultural brasileiro.

No âmbito da crítica, por exemplo, a música sertaneja é vista como uma forma de conquistar audiência, devido à sua penetrabilidade:

O quadro começou a ser exibido no domingo, 20 de julho, sob o comando do cantor sertanejo Michel Teló. O objetivo da série é contar a história da música sertaneja no Brasil. Para isso, Teló entrevista alguns dos cantores do gênero. Logo no primeiro episódio, os entrevistados foram os sertanejos Jorge e Mateus, dupla que em 2012 levou mais de 80 mil pessoas à arena da Festa do Peão de Barretos, a mais famosa do país no gênero. Claro que o público fiel da dupla, deu um “empurrãozinho” para que o primeiro “Bem Sertanejo” fosse sucesso. Até mesmo o diretor de programas da concorrente Record, Vildomar Batista, diz que o sertanejo na TV é sinônimo de audiência. “Hoje, o sertanejo está dentro da casa das pessoas do campo, mas também das universidades, das baladas. A TV acaba se aproximando desse conteúdo e transforma isso em ferramenta estratégica de audiência.” (JORNAL MATERIA PRIMA, 2014)

Se, por um lado, é uma música centenária, que bebe de referências de nossas raízes, por outro lado, soube se adequar aos moldes de sucesso atuais e construir uma relação com seu público por meio dos shows e presença midiática, reforçando o caráter massivo do gênero.

A análise que empreendemos neste capítulo, trouxe esclarecimentos a respeito dos critérios a partir dos quais a música sertaneja encontra o seu valor no contexto em que *Bem Sertanejo* se insere. Desse modo, foi possível perceber que, a partir do início dos anos 2000, as mudanças nos modos de produção, distribuição e consumo do gênero sertanejo modificaram não só questões relacionadas à materialidade musical, mas também a forma como esses objetos são percebidos e valorizados.

Neste sentido, acreditamos que tal análise contribui para o entendimento do consumo musical diante de um novo contexto socioeconômico brasileiro. Nesse sentido, é interessante retomar as noções de Martín-Barbero (1997) a respeito do massivo, que opera dentro de um popular que é diverso e mutável. Se, no passado, a música caipira tratava do cotidiano da vida no campo, é a partir das mudanças empreendidas neste nicho da população - que migrou para a área urbana, viu o campo se modernizar, recebeu universidades, etc. - que a música se transforma em conjunto, adquirindo novas temáticas, transformando os lugares que ocupa e alterando sua relação midiática.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa buscou colocar em questão os critérios de valor musical utilizados na construção de discursos sobre a música sertaneja. Para tanto, articulamos a proposição de autores ligados aos estudos da música popular massiva (FABBRI, 1982; 2006; FRITH, 1997; JANOTTI Jr, 2003) com a proposição de Jason Mittell (2004) a respeito do gênero televisivo. Esta união possibilitou uma melhor operacionalização das teorias de gênero, uma vez que prevê uma análise pautada pela circularidade discursiva, ou seja, envolvendo a “comunidade musical” que se forma no entorno do quadro *Bem Sertanejo*, mas também organiza o trabalho a partir de categorias discursivas.

Embora um caminho semelhante já venha se desenvolvendo nos estudos de música e comunicação, acreditamos que o movimento de reunir as duas metodologias trouxe ganhos para a fruição dessa pesquisa, podendo ser aplicado a trabalhos que busquem articular a noção de gênero com práticas de consumo e legitimação. Neste sentido, embora a proposta de Mittell (2004) seja direcionada para a compreensão de produtos televisivos, destacamos que as contribuições do autor foram de grande valia para que pudéssemos extrair a noção de gênero musical de nosso objeto e articulá-la com o problema de pesquisa em questão.

Partindo deste caminho teórico-metodológico e dos resultados coletados em nossa análise, duas questões nos pareceram destacáveis como resultados da pesquisa que empreendemos: *a) o peso das tradições como critério de legitimação de práticas atuais, b) a relação entre modernização e contexto histórico.*

No que diz respeito ao primeiro, é notável que, ao propor este tema de pesquisa, estávamos cientes de que o gênero sertanejo se encontra inserido em um processo de disputa por legitimidade ao longo de quase um século de história da canção brasileira. De modo geral, tais embates têm raízes na busca pela autêntica música popular brasileira e se dão com base na constituição do gênero sertanejo, uma vez que esse processo se deu em conjunto com a nossa formação geográfica e econômica. Desse modo, a música sertaneja representa uma expressão cultural que remonta às nossas raízes, sobretudo àquelas identificadas à área do país que se constituiu por meio da mineração e da agronomia principalmente, ou seja, com forte identificação rural.

Essa relação histórica contribuiu para um contexto no qual a valoração das expressões musicais do gênero sertanejo passaram a se pautar pelo viés da tradição. Neste sentido, como vimos ao longo do levantamento histórico, à medida que os aparatos de gravação e reprodução

musical foram surgindo e a música identificada ao interior da região centro-sul foi se transformando pelas hibridizações com a música latina, um movimento de preservação da tradição da música caipira/sertaneja surgiu, criando uma alteridade. Foi nesse momento em que uma tentativa de cisão entre o caipira e o sertanejo começou a tomar forma. Pautados por uma busca pela criação de um nacional-popular, jornalistas e intelectuais da década de 1950 empreenderam esforços na busca por uma cultura caipira que se mantivesse rural e resistente à indústria cultural. Resquícios de discursos semelhantes podem ser notados em diferentes formas de expressão como é o caso do programa Sr. Brasil, de Rolando Boldrin, na TV Cultura, que ainda mantém em sua descrição no site o aviso de que o programa, embora receptivo, “só não se permite o que não seja genuinamente nacional”.

Bem Sertanejo chama atenção por manter a tradição como um grande valor da música sertaneja, mas sem relegá-la a um passado estático e romantizado. Sendo assim, a história aparece nos episódios como algo a ser exaltado musicalmente. Em todas as categorias de discursos (definição, interpretação e avaliação) há referências que buscam resgatar o aspecto tradicional do gênero como possibilidade de constituição e legitimação do sertanejo e mesmo a descrição do quadro feita por Michel Teló, no primeiro episódio, demonstra que o propósito do projeto é “refazer o caminho desde a origem” da música caipira.

Olhando mais detidamente para os discursos, no entanto, percebemos que há uma busca por uma história da tradição que se modifica e transforma, possibilitando a existência não de uma, mas de muitas tradições. Neste sentido, a proposição de Raymond Williams (1997) a respeito da metodologia para se estudar a dinâmica cultural pode nos trazer pistas para pensarmos a forma como a tradição é utilizada em *Bem Sertanejo*. Para o autor, uma análise de uma formação cultural se apresenta em três estratos: arcaico, residual e emergente. A explicação de Martin-Barbero a respeito disso nos parece bastante esclarecedora:

Arcaico é o que sobrevive do passado, mas enquanto passado, objeto unicamente de estudo ou de rememoração. À diferença do anterior, o residual é "o que, formado efetivamente no passado, acha-se hoje, contudo, dentro do processo cultural (...) como efetivo elemento do presente". É a camada pivô, e se torna a chave do paradigma, já que o residual não é uniforme, mas comporta dois tipos de elementos: os que já foram plenamente incorporados à cultura dominante ou recuperados por ela, e os que constituem uma reserva de "oposição, a impugnação aos dominantes, os que representam alternativas. A terceira camada é formada pelo emergente que é o novo, o processo de inovação nas práticas e nos significados." (MARTIN-BARBERO, 1997. p. 110)

Sendo assim, voltando-nos ao material analisado, a menção à história, às influências musicais, à manutenção das duplas, às temáticas e aos regionalismos - seja por meio do sotaque dos

cantores, da vida no interior ou do histórico familiar -, parece querer resgatar a história do gênero e demonstrar um aspecto residual do que já foi produzido nas expressões ao longo dos anos. Por outro lado, *Bem Sertanejo* aponta para o emergente como formas positivas de se pensar essa expressão musical, o que se dá ao demonstrar o sucesso de artistas que optaram por carreiras solo, a abordagem de novas temáticas e a incorporação de outros instrumentos e ritmos. Neste sentido, o que o quadro faz é construir uma história da música sertaneja em favor das modernizações, condizendo com uma noção de tradição cuja perpetuação se dá numa relação dialógica, abarcando práticas emergentes e dialogando com o passado. É neste sentido que surgem diferentes noções de tradição, uma vez que as atualizações geram novas formas de se fazer o gênero.

A respeito disso, é notável que a fala dos artistas ao longo dos episódios traz diferentes referências de passado, contribuindo para o ponto que estamos construindo aqui. Ao flexibilizar a noção de tradição, abandonando uma perspectiva arcaica ou folclorista, os artistas entrevistados pontuam como “sertanejo antigo” canções de diferentes épocas e influências distintas. Mateus, Michel Teló, Paula Fernandes e todos os outros entrevistados que são considerados da nova geração de sertanejos demonstram em suas falas uma noção de valor diferente daquela que privilegia apenas a música caipira. Seus discursos demonstram que não só Milionário & José Rico, Trio Parada Dura, Tião Carreiro & Pardinho, mas também as duplas românticas dos anos 80 e 90 também podem ser considerados parte da tradição que os legitima.

Partindo disso, chegamos à nossa segunda questão, *a relação entre modernização e contexto histórico*. Como pontuamos, é inegável um movimento ao longo dos episódios de construir uma história que dê conta das muitas tradições que constituem a música sertaneja. Sendo assim, artistas que fazem parte de diferentes “correntes” do gênero são entrevistados e contam um pouco dos propósitos de suas canções, quem são os músicos que os influenciaram, dentre outras temáticas. De modo geral, é necessário pontuar que há um esforço por parte do quadro de legitimar as modernizações. Em diversas falas do discurso institucional, especialmente aqueles que são feitos por Michel Teló, nota-se uma exaltação do fato de que a música sertaneja soube se adaptar para sobreviver ao passar dos anos.

É interessante perceber que as modernizações começam a ganhar força por volta dos anos 1950, 20 anos após a crise que deu início ao êxodo rural e inflou a população das cidades. Somado a isto, o rádio havia se popularizado, possibilitando o intercâmbio musical entre regiões distintas, sobretudo nos estados da fronteira. Dentro deste contexto, a música sertaneja se hibridiza, adotando características do bolero, da rancheira e de outros gêneros latinos.

Visto desse modo, é possível pensar essa primeira levada de hibridizações inseridas em seu contexto. As proposições de Néstor Garcia Canclini (1994) e Martín-Barbero (1997) nos auxiliam nesta reflexão na medida em que nos ajudam a deslocar o olhar para esta tendência inserida em seu contexto histórico. Sendo assim, pensar as mudanças operadas na música rural a partir dos anos 30, requer pensá-lo em sua inserção no massivo, a partir de processos que levaram a população das cidades a construir suas formas de participação cultural, política e econômica com o estabelecimento da cultura de massas.

A migração e as novas fontes e modos de trabalho trazem consigo a hibridização das classes populares, uma nova forma de se fazerem presentes na cidade. [...] A crise dos anos 30 desencadeia uma ofensiva do campo sobre a cidade e uma recomposição dos grupos sociais. Modificação quantitativa e qualitativa das classes populares com o surgimento de uma massa que não é definível a partir da estrutura social tradicional e que "desarticula as formas tradicionais de participação e representação". A presença dessa massa vai afetar o conjunto da sociedade urbana, suas formas de vida e pensamento, e logo também a própria fisionomia da cidade. Com a formação das massas urbanas surge não só um crescimento das classes populares, mas também o surgimento de um novo modo de existência do popular. (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 221)

Com base nisso, é possível rejeitar críticas que se pautem pela tentativa de preservação de um ideário caipira, pois essa cultura se ressignifica à medida que uma grande parcela pertencente à essa cultura sai do campo para a cidade. Mais mudanças vão ocorrer à medida que a organização política, espacial e cultural do país vai se modificando. A ditadura militar, nos anos 60, o agronegócio, nos anos 80 e 90 e a transformação das cidades interioranas ao longo dos anos 2000 são outras formas de diálogo que, como vimos, transformaram a música sertaneja por dentro, promovendo outras misturas e modernizações temáticas e instrumentais.

Se num primeiro momento este processo se deu apenas com a música latina, é possível perceber que ao longo dos anos a música sertaneja flertou com o rock, o *brega*, o *arrocha*, a *vaneira* e o *country* estadunidense. Tudo isso se deu num processo que, conforme pontuamos, emerge da combinação entre popular e massivo. Neste sentido, fazemos coro à afirmação de Martín-Barbero (1997, p. 310) de que o popular encontra sentido em uma "imbricação conflitiva no massivo", este entendido como forma de sociabilidade. É preciso entender essa relação, portanto, como algo que nunca está finalizado, como mestiçagens que constituem nossas identidades. *Bem Sertanejo* o faz retirando a música sertaneja do lugar da diferença, do outro, do passado e o colocando dentro deste contexto histórico de negociações entre o que é arcaico, residual e emergente.

As modernizações do gênero não se resumem ao corpus que selecionamos. Nos últimos

anos, é notável que novas vertentes sertanejas surgiram. A respeito disso, destacamos dois movimentos que chamam a atenção por promoverem mestiçagens inseridas em seu contexto histórico. O primeiro, o *feminejo*, chama atenção por emergir num momento em que o direito das mulheres se encontra em pauta entre diversos setores da população. Assim como se deu nos anos 80 e 90, as canções têm temáticas que tangenciam as relações afetivas, coincidindo com a alcunha de música de “dor-de-cotovelo”, tão utilizada para classificar o gênero em outros tempos. No entanto, as canções de artistas identificados com o gênero pautam também questões ligadas ao empoderamento feminino e a ocupação de outros espaços pelas mulheres, promovendo uma mistura que é novidade para a música sertaneja, marcadamente um território masculino. O segundo subgênero que emerge no contexto pós 2014 é o *funknejo*, cujas músicas são marcadas por parcerias entre artistas sertanejos e do funk. O portal *Oba Oba* elencou 27 faixas que contém tais parcerias, dentre as quais figuram canções como Loka, de Anitta e Simone e Simaria, Suíte 14, de MC Guimé e Henrique & Diego e várias outras³⁸. Essa mistura acontece no momento em que o funk tem ganhado projeção nacional e que os dois gêneros figuram entre os mais ouvidos do país, formando uma dupla que lidera a produção de música pop brasileira. Estes subgêneros suscitam questões para se pensar o consumo da música sertaneja inserida em um novo contexto, apontando para a possibilidade de novos trabalhos que ajudem a promover o entendimento das lógicas de consumo e produção da música brasileira inseridas na história

³⁸ Disponível em: <https://www.obaoba.com.br/musica/noticia/playlist-de-funknejo-2017-no-spotify-obaoba>. Acesso: 4/2/2018.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALONSO, G. *Cowboys do Asfalto: música sertaneja e modernização brasileira*. Tese de doutorado em História defendida na UFF em 2011.

_____. *Zezé di Camargo & Zeca Camargo*. In: *Farofafá*. Publicação: 2 de julho de 2015
Disponível em: <http://farofafa.cartacapital.com.br/2015/07/02/zeze-di-camargo-zeca-camargo>.
Acesso: 18 de outubro de 2016.

ARAÚJO, P. C. de. *Eu não sou cachorro, não: música popular cafona e ditadura militar*. Editora Record. Rio de Janeiro, 2013.

AZEVEDO, V. *Aos 22, Marília Mendonça vira a artista mais ouvida do país*. In: Folha de São Paulo. Publicação: 15 de dezembro de 2017. Disponível em:
<https://arte.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/musica-muito-popular-brasileira/feminejo/>.
Acesso: 14 de janeiro de 2018.

BETIM, F. *Cristiano Araújo, o cantor que ninguém conhecia, exceto milhões*. In: *El País*. Publicação: 24 de junho de 2015. Disponível em:
http://brasil.elpais.com/brasil/2015/06/25/cultura/1435186419_653347.html. Acesso: 10 de setembro de 2016.

BETTI, J. G. *Migração das emissoras em amplitude modulada: as vozes do novo dial brasileiro*. In: X Conferência Brasileira de Mídia Cidadã e V Conferência Sul-Americana de Mídia Cidadã, 2015

BUTLER, J. G. *Television Style*. Nova Iorque: Routledge, 2010.

CARROL, N. *Film Form: An Argument for a Functional Theory of Style in the Individual Film. Engaging the Moving Image*. New Haven: Yale University Press, 2003.

CARDOSO FILHO, J; JANOTTI JR, J. *A música popular massiva, o mainstream e o underground trajetórias e caminhos da música na cultura midiática*. In: XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2006.

CASTRO, G. S. *Pirataria na Música Digital: Internet, direito autoral e novas práticas de consumo*. In: UNIrevista - Vol. 1, nº3, 2006.

ESSINGER, S. *Nova onda de mulheres invade o sertanejo e alcança as paradas*. In: O Globo. Publicação: 27 de janeiro de 2016. Disponível em:
<https://oglobo.globo.com/cultura/musica/nova-onda-de-mulheres-invade-sertanejo-alcanca-as-paradas-18548180>. Acesso: 14 de janeiro de 2018

FRITH, Simon. *Music Talk*. In: _____. *Performing Rites: on the value of popular music*. Harvard University Press, 1998.

GOMES, I. M. M. *Gênero televisivo como categoria cultural: um lugar no centro do mapa das mediações de Jesús Martín-Barbero*. Porto Alegre: Revista Famecos, v. 18, n. 1, jan./abr.

2011. p. 111-130

GREEN, L. *Ensino da música popular em si, para si mesma e para “outra” música: uma pesquisa atual em sala de aula*. Londrina: Revista da ABEM, v. 20, n. 28, 2012. p. 61-80.

JANOTTI JUNIOR, J. *Por uma análise midiática da música popular massiva: uma proposição metodológica para a compreensão do entorno comunicacional, das condições de produção e reconhecimento dos gêneros musicais*. In: E-compós. Agosto de 2006.

_____. *À procura da batida perfeita: a importância do gênero musical para a análise da música popular massiva*. In: Eco-pós. Dezembro de 2003.

LEÃO, T. *Notas sobre o “brega” no Pará*. In: Facina, A. (org). *Vou fazer você gostar de mim: debates sobre a música brega*. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2011

LIMA, J. D. *O que é o ‘feminejo’. E qual o lugar das mulheres na história da música sertaneja*. In: Nexo. Publicação: 14 de janeiro de 2017. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/expresso/2017/01/14/O-que-%C3%A9-o-%E2%80%98feminejo%E2%80%99.-E-qual-o-lugar-das-mulheres-na-hist%C3%B3ria-da-m%C3%BAsica-sertaneja>. Acesso: 14 de janeiro de 2018

MARTÍN-BARBERO, J. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro, Ed. UFRJ, 1997.

_____. *J. Procesos de Comunicación y matrices de cultura: itinerário para salir de la razón dualista*. México, Gustavo Gili, 1987.

MEC. *Análise sobre a expansão das Universidades Federais: 2003 a 2012*. Brasília, 2012.

MIDDLETON, R. *Studying popular music*. Philadelphia, EUA: Open Music University, 1990.

MITTELL, J. *Genre and television*. London, New York: Routledge, 2004.

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

OLIVEIRA, Allan de Paula. *Miguilim foi pra cidade ser cantor: uma antropologia da música sertaneja*. Tese de doutorado em Antropologia Social defendida na UFSC. Florianópolis, 2009

PIUNTI, A; TELÓ, M. *Bem Sertanejo: a história da música que conquistou o Brasil*. São Paulo: Planeta, 2015.

ROCHA, S. M.; SILVEIRA, L. L. *Gênero televisivo como mediação: possibilidades metodológicas para análise cultural da televisão*. In: Revista da Associação Nacional dos Programas de PósGraduação em Comunicação. Brasília, v.15, n.1, jan./abr. 2012.

ROCHA, S. M. *O papel de críticos, realizadores e audiência na conformação de uma temática e de seu gênero: em análise o recasamento na série televisiva Tudo Novo de Novo*. Contracampo, Niterói, v. 23, p. 3-18, 2011.

_____. *O estilo televisivo e sua pertinência para a TV como prática cultural*. Famecos, Porto Alegre, v. 21, n 03, p.1063-1099, 2014.

SIMÕES, M. *Marília Mendonça e o bonde das mulheres no sertanejo*. In: Diário de Pernambuco. Publicação: 14 de março de 2016. Disponível em: http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2016/03/24/internas_viver,634696/elas-no-sertanejo.shtml. Acesso: 14 de janeiro de 2018.

TROTTA, F. C. *Música popular e qualidade estética: estratégias de valoração na prática do samba*. In: III Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Salvador, 2007.

_____. *Juízos de valor e o valor dos juízos: estratégias de valoração na prática do samba*. Revista Galáxia, São Paulo, n. 13, p. 115-127, jun. 2007.

_____. *Samba e mercado da música nos anos 1990*. Tese de doutorado em Comunicação defendida na UFRJ em 2006.

WILLIAMS, R. *Marxismo y literatura*. Barcelona: Ediciones Peninsula, 1997.

EPISÓDIOS

Bem Sertanejo. Fantástico, Rio de Janeiro: Rede Globo, 2014. Programa de TV.

FIGURAS

APERTANDO o Lombrilho. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra933/apertando-o-lombrilho>>. Acesso em: 23 de Jan. 2018. Verbete da Enciclopédia ISBN: 978-85-7979-060-7

A TURMA caipira Cornélio Pires. In: JORNAL GGN. 2015. Disponível em: <https://jornalggm.com.br/noticia/a-primeira-musica-caipira-gravada-no-brasil>

CD João Bosco e Vinícius Acústico no Bar, de 2003. In: Site João Bosco e Vinícius. Disponível em: <http://www.jbev.com.br/index.php/discografia>

CD Palavras de Amor, de 2006. In: Site César Menotti e Fabiano. Disponível em: <http://www.cesarmenottiefabiano.com.br/#discografia>

CD Querendo te amar, de 2005. In: Sertanejo City. Disponível em: <http://sertanejocity.no.comunidades.net/jorge-mateus>

CENOGRAFIA e figurinos country no Sábado Sertanejo. In: Sábado Sertanejo estreia há 26 anos. Observatório da TV. Publicação: 20 de julho de 2017. Disponível em: <https://observatoriodatelevisao.bol.uol.com.br/historia-da-tv/2017/07/sabadao-sertanejo-estrea-ha-26-anos>

CORNÉLIO Pires. In: Instituto Cornélio Pires. Tietê, 2018. Disponível em:

<http://www.corneliopires.com.br/cornelio-pires/biografia/>

INEZITA Barroso, em 2013. A cantora comandou o Viola, minha viola por 35 anos. In: 'Ocupação' mostra acervo de raridades da cantora Inezita Barroso. Cultura Estadão.

Publicação: 27 de setembro de 2017. Disponível em:

<http://cultura.estadao.com.br/noticias/artes,ocupacao-mostra-acervo-de-raridades-da-cantora-inezita-barroso,70002017441>

LEANDRO & Leonardo e Chitãozinho & Xororó: roupas de cowboy e novos temas. In: Recanto Caipira. 2008. Disponível

em: http://www.recantocaipira.com.br/duplas/leandro_leonardo/leandro_leonardo.html

e http://www.recantocaipira.com.br/duplas/chitaozinho_xororo/chitaozinho_xororo.html

O Violeiro. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra980/o-violeiro>>.

Acesso em: 23 de Jan. 2018. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

MAPA das mediações. In: MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia.* Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009, p. 16.

MAZZAROPI no filme Jeca Tatu. In: Mazzaropi em 15 imagens. Folha de São Paulo.

Publicação: 13 de junho de 2016. Disponível em:

<http://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/44384-mazzaropi-em-15-imagens>

O LP Cantando pra você, de Cascatinha & Inhana, de 1955. In: Recanto Caipira. 2008. Disponível em:

<http://www.recantocaipira.com.br/duplas/cascatinha_inhana/cascatinha_inhana.html>

O VISUAL de Milionário e José Rico e Leo Canhoto e Robertinho. In: Recanto Caipira. 2008. Disponível

em: http://www.recantocaipira.com.br/duplas/leo_canhoto_robertinho/leo_canhoto_robertinho.html

e http://www.recantocaipira.com.br/duplas/milionario_jose_rico/milionario_jose_rico.html

O sucesso de Marília Mendonça de 2015 a 2017. In: AZEVEDO, Victoria. Aos 22, Marília Mendonça vira a artista mais ouvida do país. Folha de São Paulo. Publicação: 15 de dezembro de 2017. Disponível em: <https://arte.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/musica-muito-popular-brasileira/feminejo/>.

PEDRO Bento e Zé da Estrada vestidos de mariachis na capa do disco de 1971. In: Recanto Caipira. 2008. Disponível em:

<http://www.recantocaipira.com.br/duplas/pedro_bento_ze_da_estrada/pedro_bento_ze_da_estrada.html>

Tonico e Tinoco. In: Recanto Caipira. 2008. Disponível em:

http://www.recantocaipira.com.br/duplas/cantinho_tonico_tinoco/cantinho_tonico_tinoco.html

TOQUINHO e Rolando Boldrin no programa *Som Brasil*, na Rede Globo. In: Memória Globo. Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/musicais-e-shows/som-brasil-1981.htm>

PUBLICAÇÕES DO CORPUS

ALMEIDA, G. Michel Teló se despede do "Bem Sertanejo": "Projeto sempre foi meu sonho". In: *Uol TV e famosos*. Publicação: 16 de novembro de 2014 Disponível em: <http://televisao.uol.com.br/noticias/redacao/2014/11/16/michel-telo-se-despede-do-bem-sertanejo-projeto-sempre-foi-meu-sonho.htm>. Acesso: 8 de dezembro de 2017.

Entretenimento. Com atração de Michel Teló, Globo quer popularizar 'Fantástico'. In: *180 graus*. Publicação: 17 de julho de 2014 Disponível em: <https://180graus.com/entretenimento/com-atracao-de-michel-telo-globo-quer-popularizar-fantastico> Acesso: 8 de dezembro de 2017.

MOSER, L. "Bem Sertanejo" e pouco jornalístico. In: *Jornal Matéria Prima*. Publicação: 4 de setembro de 2014 Disponível em: <http://www.jornalmateriaprimeira.com.br/2014/09/bem-sertanejo-e-pouco-jornalístico/> Acesso: 8 de dezembro de 2017.

RODRIGUES, L. Não tenho pretensão de repetir o "Amigos", diz Teló sobre "Bem Sertanejo". In: *UOL Música*. Publicação: 4 de dezembro de 2014 Disponível em: <https://musica.uol.com.br/noticias/redacao/2014/12/04/nao-tenho-pretensao-de-repetir-o-amigos-diz-telo-sobre-bem-sertanejo.html>. Acesso: 8 de dezembro de 2017.

STYCER, M. Nem o especial Bem Sertanejo do "Fantástico" acreditou em Cristiano Araújo. In: *Blog do Mauricio Stycer*. Publicação: 29 de junho de 2015 Disponível em: <https://mauriciostycer.blogosfera.uol.com.br/2015/06/29/nem-o-especial-bem-sertanejo-do-fantastico-acreditou-em-cristiano-araujo/>. Acesso: 8 de dezembro de 2017.

ANEXO A – TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA COM MICHEL TELÓ

***Pesquisadora:** No livro Bem Sertanejo, é dito que a ideia de construir este registro foi do Michel com o irmão Teófilo. Como surgiu essa ideia? Quais são os principais objetivos que os irmãos que o idealizaram tinham?*

Michel Teló: O objetivo era a gente fazer um projeto de resgate da nossa música sertaneja de uma maneira bem intimista. De uma maneira simples. Que a gente contasse pras pessoas um pouco das curiosidades, um pouco das músicas que todo mundo canta e, às vezes, nem sabe de onde veio. Encontrar os amigos e cantar umas músicas. Um projeto bem irreverente com muito carinho e muito respeito à música sertaneja.

***Pesquisadora:** Como se deu a escolha do programa Fantástico? Foi uma decisão dos idealizadores do projeto ou da própria Rede Globo? A ideia sempre foi produzir um conteúdo para a TV?*

Michel Teló: A escolha do Fantástico é porque é um programa que tem muita audiência. Chega a um público muito bacana. E é um programa que tem credibilidade e a gente mesmo decidiu, numa reunião. A gente começou a sonhar quem poderia, né? E você colocar um quadro desses no Fantástico... Até então nunca tinha existido um quadro de música sertaneja ou até de música brasileira onde um cantor tivesse apresentando durante tantos episódios, né? A primeira temporada é 15 episódios. Então a gente sonhou isso, mostramos o projeto pra Globo e eles aceitaram. A ideia sempre foi essa: produzir um conteúdo pra televisão, pra entreter as pessoas e pra que as pessoas conhecessem um pouco mais sobre a música sertaneja.

***Pesquisadora:** Como intérprete e expoente da música sertaneja produzida nos últimos anos, quais são as características que você acredita serem definidoras do gênero?*

Michel Teló: A música sertaneja ela tá no sangue do brasileiro. Tá na cultura do povo brasileiro. Veio do interior, veio da roça e você acompanha ela desde... De alguma maneira você ouviu um pai, um avô, alguém da família cantando. O Brasil [...] como ela é do campo, é uma música que veio do campo pra cidade e soube se modernizar. Soube acompanhar até essa vinda do povo do campo que veio pra cidade. O papo mudou, os temas mudaram, a música foi modernizando com instrumentos diferentes e foi se popularizando. E hoje é uma música bem mais popular, né? Eu acho que é por isso que faz tanto sucesso: porque sabe falar de uma maneira simples o papo que a galera quer ouvir hoje.

ANEXO B – LETRAS DAS CANÇÕES

A

AI, SE EU TE PEGO

Compositores: Sharon Arcoverde / Karine Vinagre / Aline Fonseca / Antonio Carlos Cerqueira / Amanda CRUZ

Intérprete: Michel Teló

Nossa, nossa
Assim você me mata
Ai, se eu te pego
Ai, ai se eu te pego

Delícia, delícia
Assim você me mata
Ai, se eu te pego
Ai, ai, se eu te pego

Sábado na balada
A galera começou a dançar
E passou a menina mais linda
Tomei coragem e comecei a falar

Nossa, nossa
Assim você me mata
Ai, se eu te pego
Ai, ai se eu te pego

Delícia, delicia
Assim você me mata
Ai, se eu te pego
Ai, ai, se eu te pego

ANARRIÊ

Compositores: Cecílio Nena / Lalo Prado / Reinaldo Barriga

Intérpretes: Leandro & Leonardo

Em toda festa de São João
Tem fogueira, tem balão
No "arraiaá" muito quentão
E a sanfona não pára, não

Quando a quadrilha começar
Eu não vou mais querer parar
Você vai ser o meu par
A noite inteira até o Sol raiar

E é aí que o milho vira pamonha

E o velho perde a vergonha
A espiga vai assar

É aí que a madeira vira fogueira
E até moça solteira
Não tem hora pra chegar

Anarriê, Anarriê
Tem rojão pra todo lado
E eu no escurinho com você
Anarriê, Anarriê
Morena tome cuidado
Que seu pai não pode ver

B
BONECA COBIÇADA
Compositores: Biá / Bolinha
Intérpretes: Palmeira & Biá

Quando eu te conheci
Do amor desiludida
Fiz tudo e consegui
Dar vida à tua vida

Dois meses de ventura
O nosso amor viveu
Dois meses com ternura
Beije os lábios teus

Porém eu já sabia
Que perto estava o fim
Pois tu não conseguias
Viver só para mim

Eu poderei morrer
Mas os meus versos não
Minha voz hás de ouvir
Ferindo o coração

Boneca cobiçada
Das noites de sereno
Teu corpo não tem dono
Teus lábios têm veneno

Se queres que eu sofra
É grande o teu engano
Pois olha nos meus olhos
Vê que não estou chorando

Se queres que eu sofrá
 É grande o teu engano
 Pois olha nos meus olhos
 Vê que não estou chorando

C

CABOCLA TEREZA

Compositor: João Pacífico / Raul Torres

Intérpretes: Torres & Serrinha

"Lá no alto da montanha
 Numa casinha estranha
 Toda feita de sapê
 Parei numa noite à cavalo
 Pra mór de dois estalos
 Que ouvi lá dentro bate
 Apeei com muito jeito
 Ouvi um gemido perfeito
 Uma voz cheia de dor:
 "Vancê, Tereza, descansa
 Jurei de fazer a vingança
 Pra morte do meu amor"
 Pela réstia da janela
 Por uma luzinha amarela
 De um lampião quase apagando
 Vi uma cabocla no chão
 E um cabra tinha na mão
 Uma arma alumando
 Virei meu cavalo a galope
 Risquei de espora e chicote
 Sangrei a anca do tar
 Desci a montanha abaixo
 Galopando meu macho
 O seu doutô fui chamar
 Vortamo lá pra montanha
 Naquela casinha estranha
 Eu e mais seu doutô
 Topemo o cabra assustado
 Que chamou nós prum lado
 E a sua história contou"

Há tempo eu fiz um ranchinho
 Pra minha cabocla morar
 Pois era ali nosso ninho
 Bem longe deste lugar.

No alto lá da montanha
 Perto da luz do luar
 Vivi um ano feliz

Sem nunca isso esperar

E muito tempo passou
Pensando em ser tão feliz
Mas a Tereza, doutor,
Felicidade não quis.

O meu sonho nesse olhar
Paguei caro meu amor
Pra mór de outro caboclo
Meu rancho ela abandonou.

Senti meu sangue ferver
Jurei a Tereza matar
O meu alazão arriei
E ela eu vou procurar

Agora já me vinguei
É esse o fim de um amor
Esta cabocla eu matei
É a minha história, doutor.

CAMARO AMARELO

Compositores: Bruno Caliman / Marcia Regina Araujo De Farias / Marco Aurelio Ferreira /
Thiago Goncalves Machado

Intérpretes: Munhoz & Mariano

Agora eu fiquei doce, doce, doce, doce
Agora eu fiquei do-do-do-do-doce, doce

Agora eu fiquei doce igual caramelo
'Tô tirando onda de Camaro amarelo
Agora você diz "vem cá que eu te quero"
Quando eu passo no Camaro amarelo

Quando eu passava por você na minha CG
Você nem me olhava
Fazia de tudo pra me ver, pra me perceber
Mas nem me olhava

Aí veio a herança do meu véio,
Resolveu os meus problemas, minha situação
E do dia pra noite fiquei rico
'Tô na grife, 'tô bonito
'Tô andando igual patrão

Agora eu fiquei doce igual caramelo
'Tô tirando onda de Camaro amarelo
Agora você diz: "vem cá que eu te quero"

Quando eu passo no Camaro amarelo

Agora você vem, né e agora você quer, né?
 Só que agora vou escolher, 'tá sobrando mulher
 Agora você vem, né e agora você quer, né?
 Só que agora vou escolher, 'tá sobrando mulher

D

DÊ AMOR PARA QUEM TE AMA

Compositores: José Rico / Peao Carreiro

Intérpretes: Milionário & José Rico

Meu bem acredite em mim
 Não deixe este amor morrer
 A nossa felicidade
 Só depende de querer

As intrigas que há entre nós
 É um delírio de um amor inocente
 Que faz nascer o ciúme
 Ciúme faz mal prá gente

A falta dos seus carinhos
 O meu coração reclama
 Quero viver sorrindo
 Dê amor para quem te ama

E

É O AMOR

Compositores: Zezé di Camargo

Intérpretes: Zezé di Camargo & Luciano

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

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

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

Você é minha doce amada

Minha alegria
 Meu conto de fada
 Minha fantasia
 A paz que eu preciso prá sobreviver

E eu sou o seu apaixonado
 De alma transparente
 Um louco alucinado
 Meio inconstante
 Um caso complicado, de se entender

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

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

É TENSO

Compositores: Caco Nogueira / Thiago Servo

Intérpretes: Fernando & Sorocaba

É meu defeito, eu bebo mesmo
 Beijo mesmo, pego mesmo
 E no outro dia nem me lembro.
 É tenso demais

Beijar: eu gosto.
 Beber: adoro.
 Qualquer lugar pra mim tá bom
 Qualquer paixão me diverte
 Tem farra, tô pronto
 Se é festa, me chama
 Sou sem frescura e sem limites.

O problema é que eu bebo e apronto
 Mas depois não lembro de nada
 Tudo bem, não faz mal
 A gente bota culpa na cachaça.

É meu defeito, eu bebo mesmo

Beijo mesmo, pego mesmo
 E no outro dia nem me lembro.
 É tenso demais

ELE BATE NELA

Compositores: Simaria

Intérpretes: Simone & Simaria

Era uma moça
 Uma moça muito especial
 Que namorava um cara
 Que também parecia ser especial
 Ele demonstrava
 Ser um homem diferente
 Mesmo com sua gentileza
 Não conquistou a família da gente

E ele demonstrava amor
 E jurava que nunca te enganou
 Que seria sempre um anjo na vida dela
 Que nunca maltrataria ela
 E ela confiou
 E entregou todo o seu amor
 E esse cara com um tempo
 A sua máscara quebrou

E agora ele bate, bate nela
 E ela chora
 Querendo voltar pros braços de sua mãe
 E agora
 Eu tô sem saída
 E se eu for embora
 Ele vai acabar com a minha vida

Aaaaai, aaaaai
 Quanta dor eu sinto no meu peito
 Devia ter feito as coisas direito

Aaaaai, aaaaai
 Oh Deus me tire desse sofrimento
 Porque viver assim eu não aguento
 Só quero ser feliz

ENTRE TAPAS E BEIJOS

Compositores: Newton Silva / Antonio Bueno

Intérpretes: Leandro & Leonardo

Perguntaram pra mim
 Se ainda gosto dela

Respondi, tenho ódio
E morro de amor por ela

Hoje estamos juntinhos
Amanhã nem te vejo
Separando e voltando
A gente segue andando
Entre tapas e beijos

Eu sou dela, e ela é minha
E sempre queremos mais
Se me manda ir embora
Eu saio pra fora ela chama pra trás

Entre tapas e beijos
É ódio é desejo
É sonho é ternura
O casal que se ama
Até mesmo na cama
Provoca loucuras

E assim vou vivendo
Sofrendo e querendo
Esse amor doentio
Mas se falta pra ela
Meu mundo sem ela
Também é vazio

ESTRADA DA VIDA

Compositores: José Rico

Intérpretes: Milionário & José Rico

Nesta longa estrada da vida
Vou correndo não posso parar
Na esperança de ser campeão
Alcançando o primeiro lugar
Na esperança de ser campeão
Alcançando o primeiro lugar

Mas o tempo
Cercou minha estrada
E o cansaço me dominou
Minhas vistas se escureceram
E o final da corrida chegou

Este é o exemplo da vida
Para quem não quer compreender
Nós devemos
Ser o que somos

Ter aquilo que bem merecer

EU TE AMO E OPEN BAR

Compositores: Teófilo Teló / Dudu Borges

Intérpretes: Michel Teló

Tudo o que eu quero ouvir:

Eu te amo e open bar

O, o, ooô

Eee, eê

Eee, eá

Tudo o que eu quero ouvir:

Eu te amo e open bar

Eee, eê

Eee, eá

Tudo o que eu quero ouvir:

Eu te amo e open bar

F

FESTA DE RODEIO

Compositores: César Augusto / César Rossini / Reinaldo Barriga

Intérpretes: Leandro & Leonardo

Tem festa de rodeio

Não dá pra ficar parado

Tem cowboy e boiadeiro

E mulher pra todo lado

Em festa de rodeio

Coração atravessado

Eu sou um peão no meio

Desse povo apaixonado

Hei, ei, ei, companheiro

Quem quiser ser o primeiro

Tem que ter o braço forte

Hei, ei, ei, companheiro

Tem que ser bom violeiro

E também contar com a sorte

Quem sabe até ganhar um beijo doce

Da rainha do rodeio

FIO DE CABELO

Compositores: Darci Rossi / Marciano

Intérpretes: Chitãozinho & Xororó

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

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

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

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

FIORINO

Compositores: Bruno Caliman

Intérpretes: Gabriel Gava

De Land Rover é fácil, é mole, é lindo
 Quero ver jogar a gata no fundo da Fiorino
 De Land Rover é fácil, é mole, é lindo
 Quero ver jogar a gata no fundo da Fiorino

Arrocha, arrocha
 De Land Rover é fácil, eu quero ver agora de Fiorino!
 Simbora!

Motor 1.6, bebendo igual um pagodinho

Peguei da firma e os donos nem sabem que eu to curtindo
 Corneta ta torando, grave empurrando tudo
 Comitiva balanceado, as menina chegando junto

Quer dançar? Vem pra cá, vem vem, vem quebrar tudo
 Que Gabriel Gava tá chegando junto
 Quer dançar? Vem pra cá, vem vem, vem quebrar tudo
 Que Gabriel Gava tá chegando junto

Se a coisa ficar quente, meu amor, não se esquece
 Que lá no fundo tem, tem uma colchonete
 Se a coisa ficar quente, meu amor, não se esquece
 Que lá no fundo tem, tem uma colchonete

I

ÍNDIA

Compositores: José Fortuna / Manuel Ortiz / José Asunción Flor

Intérpretes: Cascatinha & Inhana

Índia, seus cabelos nos ombros caídos
 Negros como a noite que não tem luar
 Seus lábios de rosa para mim sorrindo
 E a doce meiguice desse seu olhar

Índia da pele morena, sua boca pequena eu quero beijar
 Índia, sangue tupi, tens o cheiro da flor
 Vem, que eu quero te dar
 Todo meu grande amor

Quando eu for embora para bem distante
 E chegar a hora de dizer adeus
 Fica nos meus braços só mais um instante
 Deixa os meus lábios se unirem aos seus

Índia, levarei saudade da felicidade que você me deu
 Índia, a sua imagem
 Sempre comigo vai
 Dentro do meu coração, flor do meu Paraguai

INFIEL

Compositores: Marília Mendonça

Intérpretes: Marília Mendonça

Isso não é uma disputa
 Eu não quero te provocar
 Descobri faz um ano e tô te procurando pra dizer
 Hoje a farsa vai acabar

Hoje não tem hora de ir embora

Hoje ele vai ficar
No momento deve estar feliz e achando que ganhou
Não perdi nada, acabei de me livrar

Com certeza ele vai atrás, mas com outra intenção
Tá sem casa, sem rumo e você é a única opção
E agora será que aguenta a barra sozinha?
Se sabia de tudo, se vira, a culpa não é minha

O seu prêmio que não vale nada, estou te entregando
Pus as malas lá fora e ele ainda saiu chorando
Essa competição por amor só serviu pra me machucar
Tá na sua mão, você agora vai cuidar de um traidor
Me faça esse favor

Iêêê, infiel
Eu quero ver você morar num motel
Estou te expulsando do meu coração
Assuma as consequências dessa traição

Iê iê iê, infiel
Agora ela vai fazer o meu papel
Daqui um tempo você vai se acostumar
E aí vai ser a ela a quem vai enganar
Você não vai mudar

M

MEU PRIMEIRO AMOR

Compositores: Jimenez / José Fortuna / Pinheirinho

Intérpretes: Cascatinha & Inhana

Saudade, palavra triste
Quando se perde um grande amor
Na estrada longa da vida
Eu vou chorando a minha dor

Igual uma borboleta
Vagando triste por sobre a flor
Seu nome sempre em meus lábios
Irei chamando por onde for

Você nem sequer se lembra
De ouvir a voz deste sofredor
Que implora por seu carinho
Só um pouquinho do seu amor

Meu primeiro amor
Tão cedo acabou
Só a dor deixou

Neste peito meu

Meu primeiro amor
Foi como uma flor
Que desabrochou
E logo morreu

Nesta solidão
Sem ter alegria
O que me alivia
São meus tristes ais
São prantos de dor
Que dos olhos caem
É porque bem sei
Quem eu tanto amei
Não verei jamais.

MEU VIOLÃO E NOSSO CACHORRO

Compositores: Simaria / Nivaldo paz

Intérpretes: Simone & Simaria

Pode ficar aqui sou eu quem vou partir
O que a gente construiu não é preciso dividir
Fizemos tantos planos, compramos tantas coisas
Mas o amor é longe disso
Precisamos de um tempo em relação a nós dois
Depois decidimos o final, espero que seja um final feliz

Se o nosso amor se acabar eu de você não quero nada
Pode ficar com a casa inteira e o nosso carro
Por você eu vivo e morro
Mas dessa casa eu só vou levar
Meu violão e o nosso cachorro

Se amanhã a gente se acertar, tudo bem
Mas se a gente não voltar posso beber, posso chorar
E até ficar no soro
Mas dessa casa eu só vou levar
Meu violão e o nosso cachorro

MINHA ESTRELA PERDIDA

Compositores: César Augusto / Piska

Intérpretes: João Paulo e Daniel

Você vai rir, quando eu pedir,
pra me fazer, mais um favor.
Deixe eu sonhar, acreditar,
mais uma vez, num grande amor.

Mente que eu finjo que acredito no seu coração,
 conta uma mentira pra minha paixão,
 diz que ainda sou o que você mais quis.
 Mente que eu sou um sonho lindo que você sonhou
 que a vida inteira você me esperou
 basta o seu sorriso pra me ver feliz.

Só um beijo e nada mais
 pra deixar você em paz
 e encontrar a minha estrela perdida
 Só um sonho e nada mais
 depois disso tanto faz
 uma noite pra esquecer de uma vida
 minha estrela perdida.

N

NO RANCHO FUNDO

Compositores: Lamartine Babo e Ary Barroso

Intérpretes: Chitãozinho & Xororó

No rancho fundo bem pra lá do fim do mundo
 Onde a dor e a saudade contam coisas da cidade
 No rancho fundo, de olhar triste e profundo
 Um moreno canta as mágoas
 Tendo os olhos rasos d'água

Pobre moreno que de tarde no sereno
 Espera a lua no terreiro
 Tendo o cigarro por companheiro
 Sem um aceno ele pega na viola
 E a lua por esmola vem pro quintal deste moreno
 No rancho fundo bem pra lá do fim do mundo
 Nunca mais houve alegria
 Nem de noite, nem de dia

Os arvoredos já não contam mais segredos
 E a última palmeira já morreu na cordilheira
 Os passarinhos enterraram-se nos ninhos
 De tão triste essa tristeza enche de trevas a natureza
 Tudo por que? Só por causa do moreno
 Que era grande, hoje é pequeno
 Para uma casa de sapê

Se Deus soubesse
 Da tristeza lá da serra
 Mandaria lá prá cima
 Todo o amor que há na terra

Porque o moreno

Vive louco de saudade
Só por causa do veneno
Das mulheres da cidade

Ele que era
O cantor da primavera
E que fez do rancho fundo
O céu melhor
Que há no mundo
O sol queimando
Se uma flor a desabrocha
A montanha vai gelando
Lembra o aroma
Da cabrocha

Se Deus soubesse
Da tristeza lá da serra
Mandaria lá prá cima
Todo o amor que há na terra

Porque o moreno
Vive louco de saudade
Só por causa do veneno
Das mulheres da cidade

Ele que era
O cantor da primavera
E que fez do rancho fundo
O céu melhor
Que há no mundo...
O sol queimando
Se uma flor a desabrocha
A montanha vai gelando
Lembra o aroma
Da cabrocha

NOVA YORK

Compositores: Chrystian / Ralf
Intérpretes: Chrystian & Ralf

Essa é a história de um novo herói
Cabelos compridos a rolar no vento
Pela estrada no seu caminhão
Gravado no peito a sombra de um dragão

Tinha um sonho, ir pra Nova York
Levar a namorada
Fazer seu caminhão voar nas nuvens
Mas enquanto isso na estrada

Saudade vai, vai, vai
Saudade vem, vem, vem
Te buscar

S

SAUDADE DA MINHA TERRA

Compositores: Gerson Coutinho Da Silva / Pascoal Todarello

Intérpretes: João Paulo & Daniel

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, arreo 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 inhambu 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

V

VÁ PARA O INFERNO COM O SEU AMOR

Compositores: Meirinho

Intérpretes: Milionário & José Rico

Não adianta mais
Chega de sofrer, chega de chorar
Você abusou demais
Já não temos condições para continuar

Onde eu andei, você andou
Onde eu jurei, você jurou
Onde eu chorei, você chorou
Minha proposta você aceitou
Amei demais, você abusou
Meu coração você maltratou
Tudo que fiz você zombou
Do que eu era nem sei quem sou

Vá pro inferno com seu amor
Só eu amei
Você não me amou